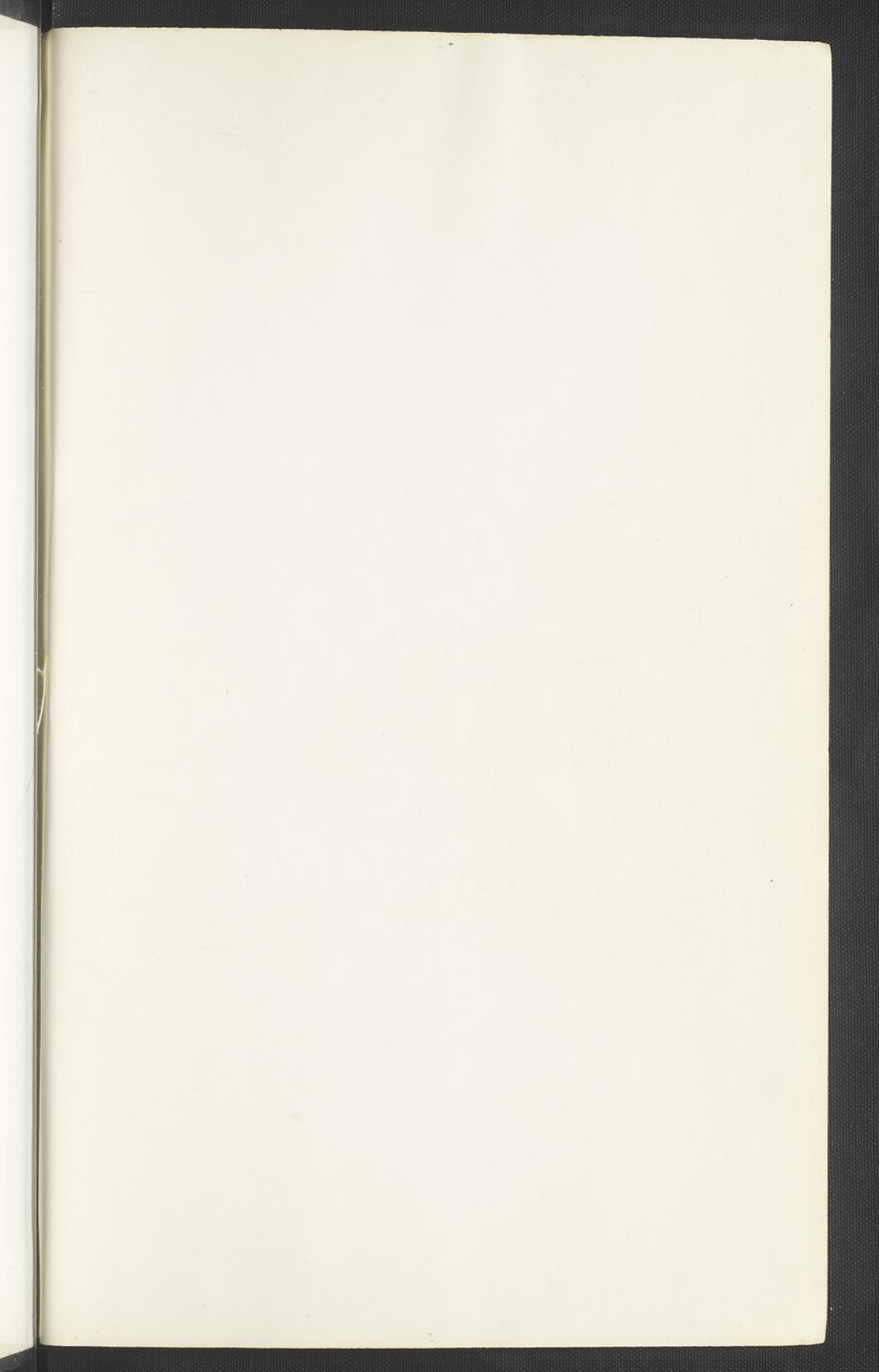
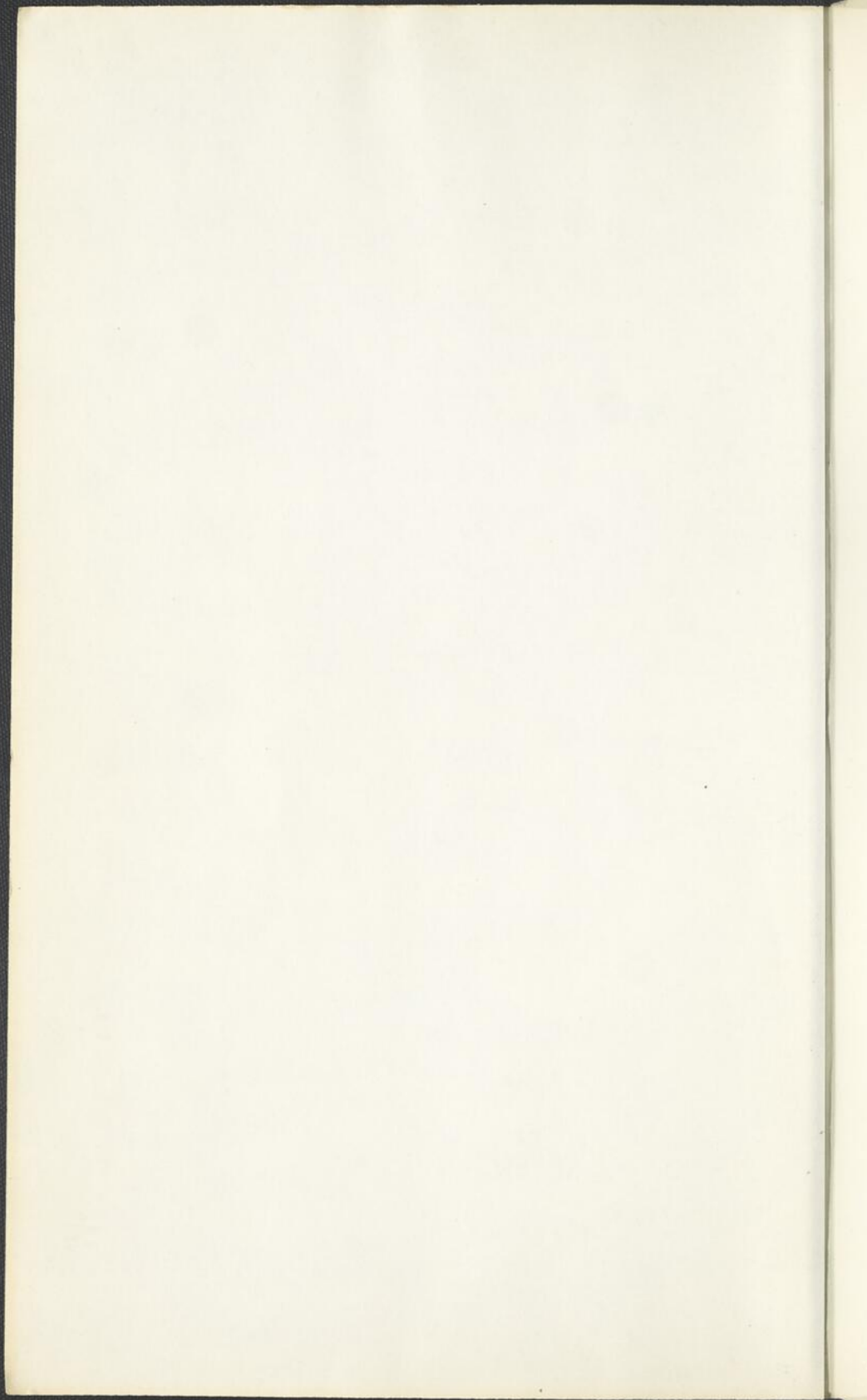
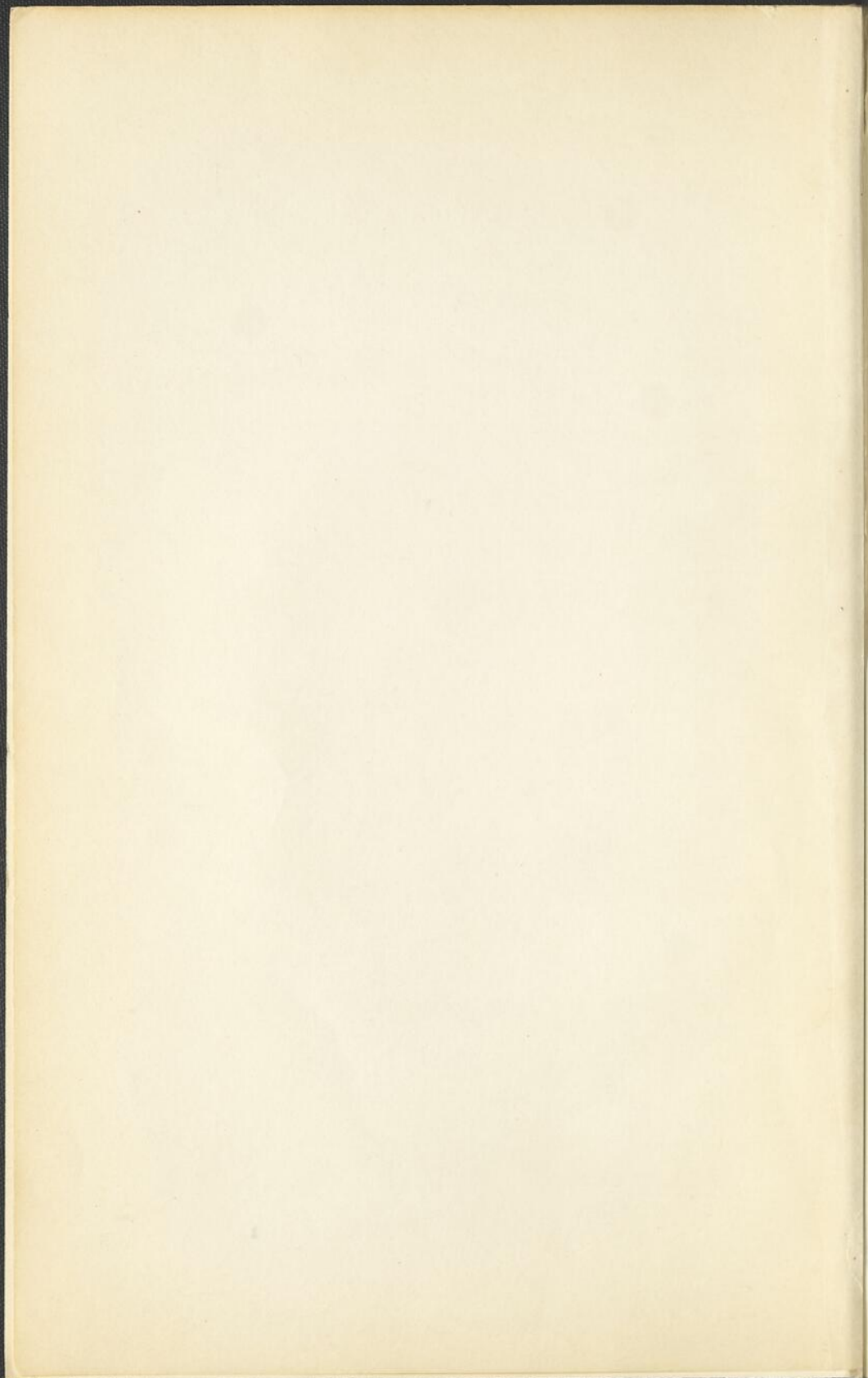


Bibliothèque Nationale du Québec









LA PEINTURE
TRADITIONNELLE
AU CANADA FRANÇAIS

DU MÊME AUTEUR

- Peintres et tableaux* (2 volumes). Québec, 1936 et 1937. Prix des *Concours littéraires* de la Province, 1936. Prix de l'*Académie des Beaux-Arts* de France, 1938.
- Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*. Québec, 1941. Ouvrage orné de 32 gravures.
- François Ranvoyzé*. Québec, 1942. Ouvrage orné de 16 planches de gravures.
- Philippe Liébert*. Québec, 1943. Ouvrage orné de 24 planches de gravures.
- Évolution d'une pièce d'argenterie*. Québec, 1943. Ouvrage orné de 24 planches de gravures.
- Les églises et le trésor de Varennes*. Québec, 1943. Ouvrage orné de 32 planches de gravures.
- La vie et l'œuvre du Frère Luc*. Québec, 1944. Ouvrage orné de 32 gravures.
- Le Cap-Santé. Ses églises et son trésor*. Québec, 1944. Ouvrage orné de 32 planches de gravures.
- Paul Lambert dit Saint-Paul*. Québec-Montréal, 1945. Ouvrage orné de 32 planches de gravures. Prix de l'*Académie des Beaux-Arts* de France, 1946.
- Novembre 1775*. Québec, 1948. Nouvelle illustrée de dix dessins de l'auteur, coloriés à l'aquarelle.
- L'Architecture en Nouvelle-France*. Québec, 1949. Ouvrage orné de 112 planches de gravures, soit 160 illustrations. Prix des *Concours littéraires* de la Province, 1949.
- Québec et son évolution*. Québec, 1952. Ouvrage orné de 8 planches de gravures (édition de la Société historique de Québec, cahier 4).
- Les églises et le trésor de Lotbinière*. Québec, 1953.
- Québec. La Maison Rurale*. Ottawa, 1958.
- Vancouver International Festival. Les Arts au Canada français*. Québec, 1959.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à une subvention du Conseil des Arts du Canada. Celui-ci, toutefois, n'assume aucune responsabilité des renseignements contenus dans cet ouvrage et des opinions qui y sont exprimées.

L'ENCYCLOPÉDIE DU CANADA FRANÇAIS

II

**LA PEINTURE
TRADITIONNELLE
AU CANADA FRANÇAIS**

par

GÉRARD MORISSET

de la Société royale



LE CERCLE DU LIVRE DE FRANCE

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE, AVEC HORS-
TEXTE, DIX EXEMPLAIRES HORS-COMMERCE NU-
MÉROTÉS DE UN À DIX ET EN ÉDITION DE LUXE,
SUR PAPIER COUILLE BLANC DES PAPETERIES
ROLLAND, CENT EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE
I À C ET TROIS MILLE EXEMPLAIRES CONSTI-
TUANT L'ÉDITION ORIGINALE.

ND
240
M6
REF

ES

Copyright 1960 by Gérard Morisset.
Copyright, Ottawa, Canada, 1960
by Le Cercle du Livre de France.

AIL-5-5-72

B. Q. R.
NO. 1030

AVANT-PROPOS

Il y a un peu plus d'un siècle, des historiens faisaient remonter la peinture française à Simon Vouet et à Jacques Blanchard, celui qu'on appelait naguère le « Titien français ». Pour eux, la peinture romane, l'enluminure, Jean Fouquet, Jean Perréal, les Clouet et bien d'autres n'existaient pas.

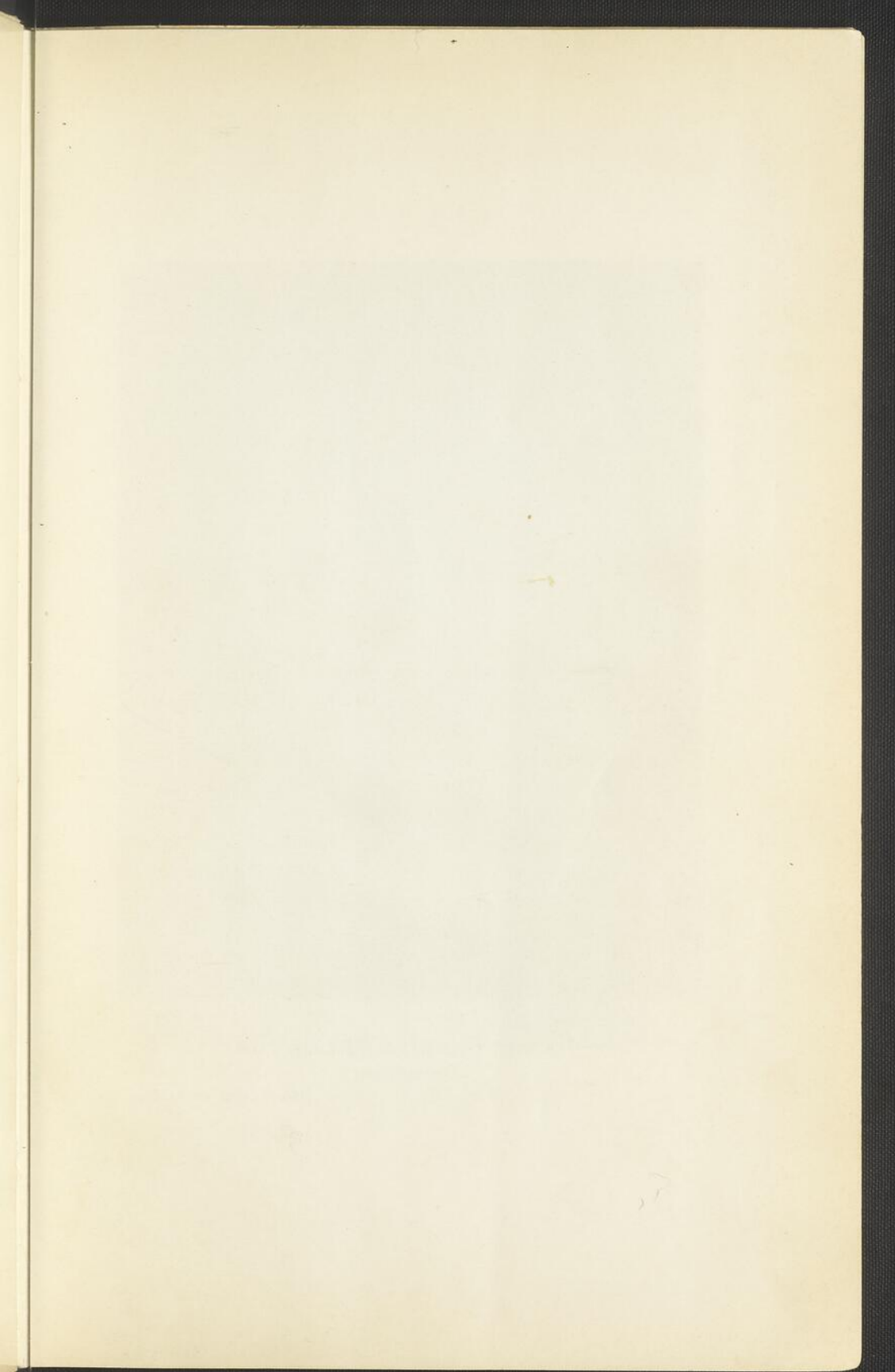
Il n'y a pas longtemps, des critiques d'art faisaient remonter la peinture canadienne à Cornélius Krieghoff. Dans leur esprit, il apparaissait nettement que les Canadiens d'avant Krieghoff, pauvres, frustes et bornés, n'eussent pu faire autre chose de mieux que de cultiver médiocrement leurs terres, avoir beaucoup d'enfants et s'amuser d'une façon grossière. Et on laissait entendre que les Canadiens de l'époque 1860 n'avaient pas compris l'art de Krieghoff — ce qui était le comble de l'infamie ! — et que leurs petits-enfants ne s'étaient, enfin, éveillés à la peinture qu'à la contemplation des œuvres du « Groupe des Sept ». Évidemment, l'histoire de la peinture canadienne comportait nombre d'insuffisances.

Et pourtant, en 1898, Robert Harris a publié, dans Canada, An Encyclopedia of the Country, une étude incomplète mais solidement documentée sur la peinture cana-

dienne. Apparemment, ce long article n'a eu que peu d'écho chez les chroniqueurs puisqu'en 1914, l'un des rédacteurs de *Canada and its Provinces* a ignoré la plupart des faits que Harris a mis au jour. À seize ans d'intervalle, l'acquis s'était dissipé.

L'histoire de l'art est un genre assez nouveau dans la littérature canadienne. En général, nos historiens ont ignoré l'art — cette manifestation collective et spontanée d'un peuple sensible et sain, dont le langage et les formes plastiques, les objets usuels et d'agrément jouent un rôle primordial dans l'évolution de sa culture. Le Rapport de Durham leur a peut-être enlevé toute envie d'y aller voir — et c'est regrettable. Je crois plutôt que, dans la pénombre d'un cabinet d'historien, on discerne mal cet étrange besoin de beauté qu'éprouvent certains groupements humains ; on prête peu d'attention aux œuvres que nos ancêtres ont façonnées dans une sorte d'allégresse collective — d'abord parce qu'on les connaît peu à cause de leur dispersion, ensuite parce qu'on néglige la valeur sociale de l'art et l'action éminente qu'il exerce dans toute civilisation. Et puis, que valent l'église de Saint-Mathias, le sanctuaire de Saint-Joachim, le calice en or de Ranvoyzé, le portrait de Mme Poulin de Courval, ou bien toute notre sculpture sur bois ou toute notre orfèvrerie, comparés à la bataille de Carillon, à l'escarmouche de Près-de-Ville ou à la déroute de Saint-Eustache ? Il est difficile de concilier des points de vue si différents. Mais enfin, la conciliation s'impose, sous peine d'incompréhension.

Car l'histoire comprend deux genres de faits : ceux qui façonnent l'homme par une suite d'épisodes imprévisibles et implacables, et ceux que l'homme façonne au gré de ses besoins et de sa fantaisie : ce sont les œuvres d'art. L'appréciation des premiers relève d'un examen aussi objectif que possible de leurs éléments ; les seconds relèvent de la sensi-





L'ANGE GARDIEN (*détail*), 1708

Dessailliant

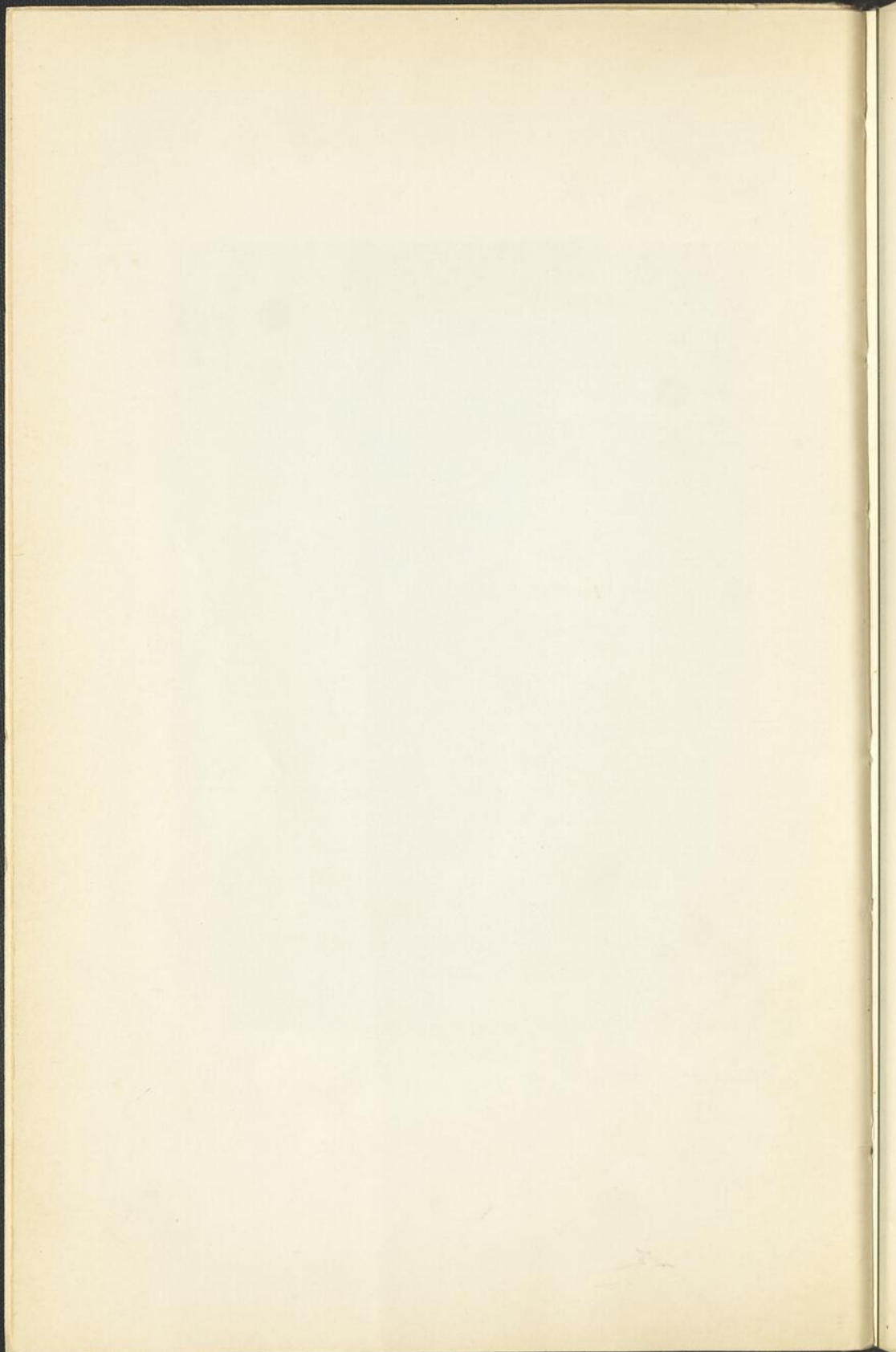
(Hôtel-Dieu de Québec)



LE CHÂTEAU-RICHER, 1788

Davies

(Cliché fourni par la Galerie nationale, Ottawa)



bilité — et l'œil et l'oreille doivent conjuguer leur action pour bien saisir les œuvres de l'homme, en faire le tour et essayer de les comprendre dans le cadre même où elles ont été façonnées.

Dans la première partie de cet ouvrage, je me suis efforcé, à l'aide de l'architecture, des autres arts et de l'évolution lente des habitudes sociales des Canadiens français, de situer les œuvres dans le temps et dans l'espace et d'en dégager la signification profonde. Je voudrais en donner un exemple très simple.

Pendant près de deux siècles, le peintre canadien de la province de Québec doit satisfaire à deux besoins majeurs : le tableau d'église et le portrait ; il y est astreint comme le sculpteur aux retables, aux chaires et aux bancs d'œuvre, comme le menuisier aux meubles de maison, comme l'orfèvre aux vases d'église et de table. Je sais bien qu'on trouve des paysages dans certaines peintures religieuses ; mais ils y sont de l'ordre de l'accessoire. Je sais bien qu'on trouve des natures mortes dans des tableaux d'église et dans des portraits ; mais elles sont là pour équilibrer la composition ou pour soutenir la vraisemblance. Le paysage n'apparaît vraiment dans notre art qu'avec deux officiers anglais, Richard Short et Hervey Smyth ; il ne se développe, tardivement d'ailleurs, qu'avec Thomas Davies, George Heriot, James-Pattison Cockburn et Joseph Légaré. Quant à la nature morte proprement dite, il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour en constater la vogue naissante et, plus tard, l'épanouissement.

Que cette peinture d'église et de portrait ait été un art populaire — comme la sculpture sur bois, l'architecture domestique, l'orfèvrerie —, il faut loyalement l'admettre. Mais art populaire n'est pas synonyme d'image d'Épinal. C'est un art auquel le peuple participe par instinct et par goût ; un art fait à sa mesure. À son tour, le peuple lui

communique son esprit, son caractère, sa bonhomie, même son aimable jovialité.

Longtemps notre peinture a été fonctionnelle et sociale, comme nos autres arts d'ailleurs. Voilà pourquoi elle nous aide à comprendre notre passé, à déchiffrer l'âme de ces bourgeois et de ces paysans qui avaient moins que nous le sens du drame et plus que nous le sens de la vie lente et de la véritable gravité. Chez eux, point ou peu de romantisme ; mais un réalisme sain, une vaillance constante et une certaine indifférence à l'égard des catastrophes. Ainsi ont-ils duré jusqu'à nos jours en essayant de faire de leur mieux.

GÉRARD MORISSET

de la Société royale du Canada

CHAPITRE I

LES PIONNIERS

Aucun document écrit ne prouve que Jacques Cartier s'exerçait au dessin. Et pourtant, la carte harléienne et la carte de Vallard sont remplies de dessins à main levée, qui représentent Cartier et ses hommes, des Indiens, des animaux, des arbres, même un laboureur tenant sa charrue. Cartier a pu fournir verbalement des descriptions des choses qu'il a vues au cours de ses voyages ; mais en examinant avec attention les détails, on les trouve si vrais, si justes de dessin et d'allure, qu'on a l'impression que Cartier a fourni également des croquis. À l'égard de Roberval, nul doute possible, puisqu'il était ingénieur. Quant à Champlain, on sait depuis longtemps qu'il se plaisait à dessiner, même à peindre ; mais qu'étaient ces « quelques pauvres images du travail de M. de Champlain » dont parle un Jésuite ? Probablement des tableaux religieux qui ornaient Notre-Dame-de-Recouvrance. Tout a péri dans le sinistre de 1640. Il reste les gravures qui illustrent ses ouvrages, et elles paraissent être des traductions fidèles des dessins originaux ; il reste également les soixante-deux dessins aquarellés qui appartiennent à la bibliothèque Brown, à Providence ; ils dénotent une observation prolongée des hommes et des choses et une réelle facilité de main.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, on importe des tableaux de France, non seulement pour orner les chapelles et oratoires de Québec, des Trois-Rivières et de Montréal, mais aussi pour l'évangélisation des Indiens. Cependant, il doit y avoir chez les Récollets et les Jésuites quelqu'un qui tient le crayon ou le pinceau, puisqu'on publie à Paris tant de gravures sur le Canada. Certaines de ces gravures n'ont certainement pas été faites sans croquis préalables. Par exemple, la belle gravure du *Martyre des Jésuites*, que Grégoire Huret publie en 1664, repose certainement sur des dessins, tant certains détails paraissent croqués sur le vif ; le graveur aurait donc groupé sur sa planche les éléments graphiques que les Jésuites avaient pu lui procurer.



De cette gravure d'Huret, il existe, à l'Hôtel-Dieu de Québec, une copie peinte sur toile ; elle n'a pas l'élégance ni la souplesse de la gravure ; elle est néanmoins une œuvre agréable. Elle date de l'année 1665. En ce temps-là, seul l'abbé Hugues Pommier pouvait peindre cette copie.

Pommier a vu le jour dans le Vendômois vers 1637. Affilié aux Missions étrangères, il quitte Paris en 1663, passe l'hiver à Plaisance (Terre-Neuve) et débarque à Québec en juin 1664. Tout de suite, il est mêlé à la querelle qui oppose Mgr de Laval au gouverneur de Mézy ; il s'en tire comme il peut, sans gloire mais non sans mérite. Il fait du ministère à Boucherville et à Sorel, puis sur la côte de Beaupré et dans l'île d'Orléans. « Il se piquoit de peinture, écrit Bertrand de Latour, faisoit beaucoup de tableaux ; personne ne les goûtoit ; il espéra qu'en France son talent seroit mieux connu ; il n'y réussit pas et se donna aux missions de la campagne où il réussit. » Pommier est parti pour

la France vers 1680 ; il est mort vers 1686, on ignore en quel endroit.

Je signale plus loin deux autres œuvres de Pommier : le portrait de *Catherine de Saint-Augustin* et celui de *Marie de l'Incarnation* — deux portraits de mortes. Heureusement il a peint aussi des vivants. Je lui attribuerais volontiers, par analogie, le portrait du *Père Paul Ragueneau*, toile très défraîchie et peu séduisante, et un tableau de l'*Adoration des mages* que le Frère Luc a terminé en 1671 et qui a orné la chapelle des Jésuites. On n'en sait pas davantage sur Pommier.



On n'en sait pas beaucoup plus sur l'œuvre du Père Jean Pierron, évangéliste des Iroquois. On a des descriptions de ses tableaux ; mais elles sont trop imprécises pour s'en faire une idée, même rudimentaire. Marie de l'Incarnation décrit en ces termes deux de ses compositions : « Il a fait un tableau où l'*Enfer* est représenté tout rempli de démons si horribles, tant par leurs figures que pour les châtements qu'ils font souffrir aux Sauvages damnés, qu'on ne peut les voir sans frémir. Il y a peint une vieille Iroquoise qui se bouche les oreilles pour ne point écouter un Jésuite qui la veut instruire. Elle est environnée de diables qui lui jettent du feu dans les oreilles et qui la tourmentent dans les autres parties de son corps. Il représente les autres vices par d'autres figures convenables, avec les diables qui président à ces vices-là et qui tourmentent ceux qui s'y laissent aller durant leur vie. — Il a aussi fait un tableau du *Paradis*, où les anges sont représentés qui emportent dans le ciel les âmes de ceux qui meurent après avoir reçu le saint Baptême. Enfin il fait ce qu'il veut au moyen de ses peintures. »

Né en Lorraine en 1631, il entre à dix-neuf ans au novi-

ciat des Jésuites de Nancy. Déjà, il dessine et s'essaie à la peinture. Dans tous les postes qu'il occupe — Pont-à-Mousson, Reims, Verdun, Metz —, il ne manque pas de cultiver ses talents, qui semblent avoir été nombreux. Une phrase des *Catalogi triennales* résume la personnalité de Pierron : « *Talentum habet ad missiones, ad concionandum, ad multa.* »

En avril 1667, il s'embarque pour la grande aventure de la Nouvelle-France. Arrivé à Québec le 27 juin, il part trois semaines après pour le pays des Agniers. Sauf une excursion à Québec en 1668 et de brèves missions sur la côte de Beaupré, Pierron est missionnaire chez les Indiens et y reste jusqu'à sa mort. Pendant six années, il a eu à combattre l'ivrognerie de ses ouailles. Et il est permis de croire que c'est un Iroquois ivre d'eau-de-feu qui, en mars 1673, lui fracasse la tête de son tomahawk.

Pour achever de faire connaître ce peintre, citons un autre passage des *Lettres* de Marie de l'Incarnation : « Tous les Iroquois de cette mission en sont si touchés qu'ils ne parlent que de ces matières dans leurs conseils et se donnent bien de garde de se boucher les oreilles quand on les instruit. Ils écoutent le Père avec une avidité admirable et le tiennent pour un homme extraordinaire. On parle de ses peintures dans les nations voisines, et les autres missionnaires en voudraient avoir de semblables ; mais tous ne sont pas peintres comme luy... »

Enfin, l'excellente Ursuline pose ce dernier trait qui, semble-t-il, consacre l'efficacité du génie de Pierron : « Il a baptisé un grand nombre de personnes. »

★

Un beau portrait, des planches aquarellées représentant la flore de Québec et des environs, voilà le bilan d'un autre

ecclésiastique, l'abbé Jean Guyon. Il est né à Québec le 5 octobre 1659. Dans le *Recensement* de 1666, son père est dit « habitant ». Élève au Séminaire, le jeune Guyon a-t-il pris quelques leçons de peinture du Frère Luc ? A-t-il été le disciple de Pommier ? Une raison de style me fait adopter la première hypothèse. Quoi qu'il en soit, Guyon fait ses humanités, puis sa théologie ; Mgr de Laval lui confère la prêtrise le 21 novembre 1683. Il est fait chanoine l'année suivante. À titre de secrétaire, Mgr de Laval l'amène en France. Sa faible constitution ne lui permet pas de fournir une longue carrière. Il est mort à Paris le 10 janvier 1687.

Le beau portrait est celui de la *Mère Jeanne-Françoise Juchereau de Saint-Ignace* (Hôtel-Dieu de Québec). Elle est née à Québec en 1650 ; elle a été à plusieurs reprises supérieure de l'Hôtel-Dieu, dont elle a été également l'annaliste. À voir son portrait, on a l'impression d'une femme charmante, intelligente, douce de manières ; sa figure rosée, peinte d'une main souple, se détache du fond sombre de la toile et du noir enfumé du costume ; le bandeau et la guimpe accentuent le contraste. Dans les planches qu'il a exécutées probablement pour l'enseignement de la botanique, Guyon se montre bon observateur de la flore laurentienne ; les plans sont nettement accusés, le modelé est fin et le coloris est à la fois somptueux et frais. Ces précieuses aquarelles sont dans un parfait état de conservation.

★

Claude Chauchetière (Poitiers, 1645 — Québec, 1709) continue en quelque sorte l'œuvre de Jean Pierron. Lui aussi enseigne les Indiens par le truchement de la peinture, « ce qui plaît fort aux Sauvages », écrit-il, fort content de soi, dans la *Narration annuelle* de 1686 ; et il orne cette narration de quelques dessins qui ont été gravés.

Il ne reste qu'une peinture de Chauchetière, le portrait de *Catherine Tekakouita*. La vierge iroquoise est agenouillée à un prie-Dieu en bois rond et tient un crucifix dans la main droite ; à gauche, quelques arbres ; à droite, une rivière coule au pied d'une chapelle de mission. Le jésuite Chollenec raconte, non sans naïveté, la curieuse histoire de cette peinture : « ... L'année suivante (de sa mort), Catherine se montra de nouveau au Père (Chauchetière), le corps tout resplendissant, et en même temps il se sentit averti intérieurement de distribuer au peuple son image peinte. » Chauchetière n'en fit rien. Deux ans après (1683), l'Iroquoise apparut de nouveau à l'artiste récalcitrant. « Il la vit comme un soleil à son midy, entourée d'une si grande lumière qu'il pouvait à peine en soutenir l'éclat, et il fut averti de la peindre telle qu'il la voyait... »



Peut-être faut-il attribuer à la Mère Marie-Madeleine Maufils de Saint-Louis, hospitalière à l'Hôtel-Dieu de Québec, les paysages qui ornent le lambris d'appui de la chapelle de l'Hôpital général. En effet, chaque panneau porte une peinture en grisaille rehaussée d'un peu de couleur. L'ensemble est quelque peu nostalgique avec ses gris cendrés, ses roux profonds et ses jaunes éteints. Dans ces paysages peints directement sur les panneaux de bois et brossés largement, sans modelé, on ne distingue rien de typiquement canadien. On dirait que parfois l'artiste a recomposé, de mémoire, des paysages de la vallée de la Saint-Charles ; mais ce sont plutôt des allusions, des points de vue personnels, des souvenirs fortement transposés. La manière de peindre, savoureusement primitive, accentue la spontanéité imaginative de l'artiste : le feuillage est rendu avec des moyens tout personnels ; le ciel et les nuages sont indiqués avec de



SAINTE FAMILLE À LA HURONNE, 1671

Frère Luc

(Ursulines de Québec)



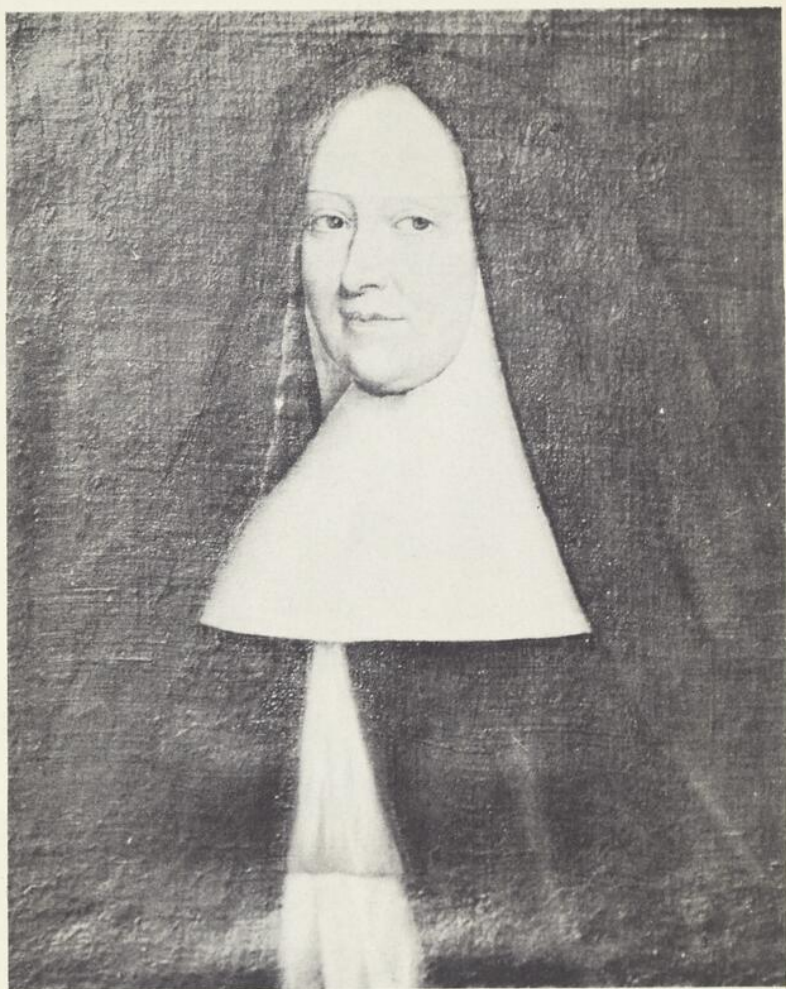
JEAN TALON, 1672
Frère Luc

(Hôtel-Dieu de Québec)



EX-VOTO DE MARIE-ANNE ROBINEAU, 1675
Cardenat

(Sainte-Anne-de-Beaupré)



MÈRE JUCHEREAU DE SAINT-IGNACE, 1684
Abbé Guyon

(Hôtel-Dieu de Québec)

larges traits de pinceau posés avec verve ; les rares personnages qui s'y trouvent sont brossés avec une souplesse étonnante.

La Mère Mauvils de Saint-Louis avait grande réputation à l'Hôtel-Dieu. « Elle avait, écrit l'annaliste, beaucoup d'esprit, d'enjouement et d'adresse, et était extraordinairement ingénieuse pour toute sorte de choses. On lui avait fait apprendre à peindre ; elle aurait surpassé ceux qui lui montraient si elle eût vécu, tant elle avait de dispositions. Il y a encore dans la maison quelques paysages qui sont de sa main ; la mort l'a empêchée d'en achever plusieurs qu'elle avait ébauchés. » Née à Québec en 1670, la Mère Mauvils succomba le 5 décembre 1702, au début de la violente épidémie de picote qui décima la population québécoise.



Vers la fin du XVII^e siècle, d'autres artistes d'occasion tiennent la plume et le pinceau. Tel Jean-Baptiste Franquelin, cartographe qui s'essaie au dessin, même à l'architecture. En 1683, il peint à vol d'oiseau le *Château Saint-Louis* sur son massif rocheux ; c'est le château que le chevalier de Montmagny a commencé en 1647 d'après ses propres plans et que François de La Jolie remplacera, sous Frontenac, par un château plus vaste et plus somptueux. En 1691, Franquelin donne le plan de la batterie Royale, au bout de la rue Sous-le-Fort. — Mauvaise tête mais intelligent, Robert de Villeneuve ne manque pas de don pour le dessin. Ses relevés du *Château Saint-Louis* sont précieux au point de vue historique et jolis à voir ; il dessine avec goût, en mettant l'accent sur les motifs d'architecture dignes d'attention. — Même remarque à l'égard de l'ingénieur militaire Levasseur de Néré et de cet autre excellent ingénieur, Boisberthelot de Beaucourt. L'un et l'autre ont laissé nombre de dessins où

l'on trouve parfois un coin de paysage, un arbre ou une silhouette humaine qui animent leurs épures. Sont-ce eux qui ont dessiné ces petites *Vues de Québec* qu'on trouve dans les ouvrages des mémorialistes ? Peut-être bien. J'ai sous les yeux une *Vue de Québec* tirée d'une carte anonyme de l'époque 1695 ; c'est une vue plongeante et, de ce fait, la silhouette de la ville est quelque peu déformée ; mais les détails des monuments et des maisons, les aspérités du Cap-aux-Diamants, les navires qui sillonnent le fleuve, les petits personnages qui se baladent dans les rues, tout accuse la main d'un homme qui connaissait bien la ville ; et qui pouvait mieux la connaître que Beaucourt qui en avait édifié les redoutes — Royale, Dauphine et Saint-Roch — et qui avait relevé le rocher de Québec pour en dessiner les fortifications permanentes ? — On s'est alors plu à dessiner Québec. Même on s'est plu à copier ces petites gravures, à les déformer quelque peu, si bien que certaines gravures sont la négation même de la réalité : le Cap-aux-Diamants est à droite, l'Hôtel-Dieu est à gauche. — Le XVII^e siècle se termine sur un jeune artiste qui, s'il eut vécu, aurait fourni une carrière remarquable. Il s'agit de Charles Bécard de Grandville. Il est né à Québec le 31 mai 1675 ; enseigne dans les troupes de la marine, il voyage sur la *Bouffonne* pendant une ou deux années. Tout le séduit : les Indiens, la flore, la faune, les navires... Un objet ne le quitte point : c'est un carnet de croquis de format in-folio ; il y dessine constamment ; il y note les particularités qui le frappent chez les Indiens, les plantes et les animaux ; il se hasarde même à dessiner un *Jacques Cartier et sa femme*, qui est bien le faux le plus ancien qu'on connaisse au Canada. S'il a beaucoup voyagé sur mer, il a dû voyager tout autant sur terre, si l'on en juge par les tribus d'Indiens qu'il a observées, les oiseaux qu'il a croqués sur le vif et les animaux qu'il représente, tout cela avec une vivacité, une verve et un

graphisme incroyables. C'est un primitif dans l'âme, jamais à court d'idée ni d'esprit, attaquant chaque croquis avec une candeur et une fantaisie désarmantes.

Ces dessins ont été publiés à Paris en 1930 sous le titre *les Raretés des Indes*, d'après les dessins originaux qui ont appartenu à Louis XIV. Il faut voir ce somptueux ouvrage et l'examiner longuement pour comprendre le génie de ce jeune marin que la nature envoûte.

Bécard de Grandville a aussi laissé des cartes des environs de Québec. Et parmi ces cartes, il existe une *Vue de Québec* qui vaut les dessins que je viens de signaler ; on peut la dater de 1699. On voit la ville de la rive gauche de la Saint-Charles. On y reconnaît parfaitement les édifices de l'époque — tout au moins ceux que d'autres documents nous ont révélés. Par exemple, la redoute du Cap-aux-Diamants, la redoute Royale, la redoute Dauphine, les anciens retranchements, la brasserie de Jean Talon, la redoute Saint-Roch. On y distingue les clochers. Au reste, des lettres renvoient à une légende explicative suffisamment claire pour qu'on se débrouille facilement dans cette accumulation d'édifices et de flèches.

Charles Bécard de Grandville est mort à Québec le 2 janvier 1703, terrassé lui aussi par la picote.

CHAPITRE II

CLAUDE FRANÇOIS, DIT FRÈRE LUC

Parmi nos peintres autodidactes du XVII^e siècle, le Frère Luc prend figure de grand maître. C'est qu'il est peintre de son métier, qu'il a fait son apprentissage à Paris et à Rome et qu'il a exercé son art jusqu'à la fin de sa vie. En somme, il a apporté à la Nouvelle-France les traditions artistiques du Grand Siècle ; par ses propres exemples, il a contribué à leur maintien jusque vers 1800. Son influence s'est donc prolongée pendant un siècle.

Claude François, fils de Mathieu François, « maître-saiteur » ou fabricant de drap, et de Perrette Prieur, a vu le jour dans la ville d'Amiens, en mai 1614. On ne connaît qu'un épisode de son adolescence ; c'est l'accident qui lui est arrivé au pont de Moucreux, à Amiens. Le 25 avril 1630, dit la chronique, « ce jeune homme, suivant le naturel et l'humeur de son âge, prenant plaisir de monter à cheval et faisant gloire d'en conduire un à l'abreuvoir du côté du pont de Moucreux, où le cheval, par faute de conduite, perdit terre et entraîna celui qui le manioit ; donc se voyant en un danger si évident et si apparent, ayant déjà par plusieurs fois plongé dans la rivière sans quitter sa monture, il se souvint de réclamer Notre-Dame de Foy, la suppliant de lui sauver la vie et le préserver du péril auquel il se

trouvoit ; et lors, laissant la bride et abandonnant le cheval, il ne sait ni quand ni comment, il a passé dessous la grille et entre les poteaux et la barrière qui bouche ledit pont, ... au delà duquel par après s'estant trouvé sur les eaux et hors de péril et le cheval qui le suivoit à la nage, il s'aperçut estre hors de la ville, du côté du fauxbourg... »

Après son entrée chez les Récollets, le Frère Luc rappellera cet épisode de son enfance dans l'un de ses plus charmants tableaux ; c'est l'*Ex-voto* qui se trouve dans l'église de Neuville-lès-Lœuilly ; il date de 1645.

En 1632, il est à Paris, élève de Simon Vouet. Deux ans après il se rend à Rome, où il copie certains tableaux de l'église de Saint-Louis-des-Français, notamment l'*Assomption* de Francesco da Ponte, dit Bassano. Revenu à Paris en 1638, il travaille à la Grande Galerie du Louvre, sous la direction de Poussin. Après la mort de sa mère (1644), il entre chez les Récollets et prend le nom de Frère Luc, sans doute en souvenir du patron des peintres.

Il ne délaisse pas la peinture. Au contraire, il peint nombre de tableaux pour les couvents de la province Saint-Denis ; il tient atelier et enseigne à un groupe d'élèves choisis ; il dessine et peint des têtes d'expression destinées à la gravure ; bref, il fait une fructueuse carrière de peintre. C'est ainsi qu'au XVII^e siècle, on trouvait de ses tableaux à Paris, à Châlons-sur-Marne, à Melun, à Rouen, à Sézanne et à Saint-Germain-en-Laye ; il s'en trouvait également dans le cabinet du roi, à Marly ; c'était un portrait de la reine Marie-Thérèse, qu'on n'a pu retrouver.

Au printemps de 1670, il quitte Paris pour la Nouvelle-France. Il fait partie d'un groupe de six Récollets qui, sous la direction du Père Germain Allard, vont relever de ses ruines leur couvent de Québec. On sait que c'est aujourd'hui l'Hôpital général. Il dresse les plans de la chapelle, car il est architecte à ses heures. Plus tard, il fera le plan du

Séminaire et le dessin du retable de la chapelle de son couvent, à Châlons-sur-Marne.

L'artiste récollet a beaucoup produit pendant les quinze mois qu'il a passés en Nouvelle-France. Il a orné la chapelle de son couvent d'un grand tableau de l'*Assomption* ; il a exécuté quelques autres toiles qui ont été placées, en 1693, dans la chapelle des Récollets de la place d'Armes ; il a peint un tableau pour la cathédrale, cinq pour l'Hôtel-Dieu, sept pour les Dames Ursulines, un pour l'église de l'Ange-Gardien, deux pour l'église de Saint-Joachim, une *Sainte Famille* pour l'église du même nom. Même après son départ de Québec, il continue cette sorte d'apostolat artistique. C'est ainsi qu'il peint l'*Ex-voto Laframboise* pour l'église des Trois-Rivières, deux toiles pour Sainte-Anne-de-Beaupré, le portrait de *Jean Talon* (à l'Hôtel-Dieu) et celui de *Mgr de Laval* (au Séminaire). Enfin, deux autres ouvrages du Frère Luc nous sont arrivés de Paris avec la collection Desjardins. À l'église de la Présentation, c'est la *Dernière communion de sainte Claire* ; à Saint-Antoine-de-Tilly, c'est le *Christ dictant à saint François les statuts de son Ordre*.

À peine rentré en France (automne 1671), il reçoit son obédience pour le couvent de Sézanne (Marne). Il y reste trois ans, le temps de peindre une dizaine de grands tableaux qui existent encore. Retourné à Paris en 1675, il s'occupe des missions canadiennes ; il s'en constitue, écrit le rédacteur du *Mortuologe*, « le procureur et l'agent ». Sa dernière composition est un *Ex-voto* qui orne l'église de la Salpêtrière, à Paris. Claude François, dit Frère Luc, est mort à Paris le 17 mai 1685.

Sur son œuvre, on a porté, tant en France qu'au Canada, des appréciations fort diverses : ou trop tendres ou défavorables, rarement motivées. J'en ai fait la critique dans *La Vie et l'œuvre du Frère Luc* (Québec, 1944) ; il serait fastidieux d'y revenir. Au lieu d'insister sur les défaillances du

peintre, il convient plutôt de faire connaître ses plus beaux ouvrages, ceux qui expriment le mieux, et la peinture d'église du XVII^e siècle, et la sensibilité particulière d'un peintre devant des sujets qu'il médite tous les jours.

Les Récollets étaient un rameau détaché des Franciscains. L'existence de François d'Assise, ses actes et sa personnalité fournissaient donc au Frère Luc la matière d'une grande partie de son œuvre. Les chapelles de Paris, de Québec, de Sézanne et de Châlons-sur-Marne étaient décorées, chacune, de neuf ou onze tableaux qui racontaient les divers épisodes de la vie du saint — *François quitte sa famille pour épouser la pauvreté*, — *François refuse le sacerdoce*, — *les Stigmates*, — *l'Invention du corps de saint François par Nicolas V*, etc. On peut ne pas aimer ces sujets ou leur préférer des épisodes plus aimables ou plus émouvants, ce qui est légitime. Il n'en reste pas moins que si on veut porter un jugement sur la composition dans l'art du Récollet, sur son dessin ou sur sa couleur, il faut examiner comment il a compris ses sujets et comment il a bâti ses compositions. Je voudrais en donner quelques exemples.

Dans la chapelle de Sézanne, une grande toile représente *l'Invention du corps de saint François par le pape Nicolas V*. On connaît la légende. Sous la crypte de la basilique d'Assise, se trouve le tombeau du saint ; celui-ci, d'après la tradition, est enseveli debout, les mains croisées sur la poitrine, parfaitement conservé. Le pape veut vérifier ces faits ; accompagné du cardinal Austergius et de quelques moines, il descend dans le sépulcre à la lueur des torches. La dalle enlevée, François apparaît les yeux levés vers le ciel comme dans une extase, les bras croisés sur la poitrine ; sur son visage émacié brille la flamme de l'amour fraternel ; des plaies de ses mains et de son côté, un sang vermeil coule mystérieusement ; et l'un des moines soulève la bure du Poverello pour que le pape voie de ses yeux le sang qui

coule des plaies de ses pieds. Il s'agit donc d'une scène de nuit, comme maints tableaux de Georges de Latour, comme le tableau de Zurbaran au Musée de Lyon, comme maintes toiles de Honthorst et de Laurent de LaHyre. La composition du Récollet se rapproche de celles de Zurbaran et de Latour ; elle est aussi émouvante qu'elles par la distribution des personnages, l'éclairage à contre-jour, le mystère des reflets et l'expression profonde des figures. La tonalité générale est à la hauteur du sujet ; peu de noir et de blanc ; mais des bruns chatoyants, des rouges sourds, des orangés magnifiques et des jaunes d'or. L'artiste s'est ici surpassé, tant dans la composition que dans le rendu.

D'autres compositions du même genre sont tout aussi émouvantes. Par exemple, *La Dernière communion de sainte Claire* à l'église de la Présentation ; elle est d'une noble somptuosité avec ses bruns roux, ses ors vieillis et ses rouges rehaussés de vert ; à la figure de sainte Claire, l'artiste a prêté les traits de la Mère Catherine de Saint-Augustin, comme il l'a fait d'ailleurs dans un autre tableau. *L'Ange gardien* à l'église de ce nom, le *Saint François* de l'église de Tilly et l'*Ex-voto Laframboise* à Saint-Philippe (Trois-Rivières) sont également des compositions fortement charpentées, peintes avec soin et discrètement expressives ; elles peuvent être comparées sans dommage aux tableaux d'église les plus réputés de Le Brun et de Mignard.

Le Frère Luc passait pour un imitateur de Raphaël. C'était peut-être vrai en 1634, alors qu'il dépassait tout juste la vingtaine. En réalité, il a commis, suivant la mode de l'époque, des têtes d'expression qui rappellent vaguement le peintre d'Urbain ; c'est la partie négligeable de son œuvre. Dans cette veine raphaélesque, la *Sainte Famille à la Huronne* (Ursulines de Québec) tient une place honorable. L'œuvre est jolie, fraîche, un peu nostalgique ; même l'enfant Jésus, qui devrait égayer cette scène, jette sur la

« fille des bois » un regard mélancolique et timide. Par la fenêtre ouverte, on aperçoit au loin le rocher de Québec — premier paysage de l'École canadienne.

Sans être un portraitiste remarquable, le Frère Luc a laissé quelques bons portraits. Celui de *Mgr de Laval* est sobre, même austère, chaud de couleur mais froid de visage, un tantinet hautain — contrairement au portrait que peindra plus tard Jacques Leblond. Celui de *Jean Talon* est d'une chaleur communicative et d'une expression spirituelle ; il n'a rien à voir avec les fades images qu'on a publiées de l'illustre intendant. Le portrait de l'avocat *Poulllet*, au couvent de Sézanne, fait croire que ce bienfaiteur des Récollets était un janséniste. On se rappelle l'*Ex-voto* de Neuville-lès-Lœuilly ; il contient le portrait même du Frère Luc tenant un petit tableau qui représente un enfant tombant du haut d'un pont ; c'est l'épisode dont on a lu le récit. Il s'en dégage l'affirmation d'une personnalité, mais laquelle ? Je n'oserais l'analyser trop en profondeur de crainte d'y trouver, sous une écorce un peu rude, un bon bonhomme de moine, simple, jovial, facétieux, bienveillant et discret : visage massif, hautement coloré, empreint d'une goguenardise paysanne ; nez long, épaté, fureteur ; lèvres fortement ourlées et gourmandes ; grands yeux sombres et vifs. Mélange de traits populaires et de raffinement provincial ; sérénité d'un esprit que n'altèrent point les préoccupations de l'existence quotidienne ; joie de vivre ; ardeur au travail prestement exécuté ; c'est avec ces qualités que le Récollet a peint, parmi des œuvres simplement honorables, des morceaux d'une émouvante éloquence et d'une tenue digne des maîtres du XVII^e siècle.

CHAPITRE III

L'ÉCOLE DE SAINT-JOACHIM LES FRÈRES CHARRON

Dès la fondation des Missions étrangères en 1663, Mgr de Laval se préoccupe de la formation culturelle et artisanale de ses futurs prêtres. À son arrivée en 1665, l'intendant Jean Talon veut établir au pays une école d'Arts et Manufactures, afin que la Nouvelle-France puisse se suffire à elle-même. Des efforts de l'évêque et de l'intendant va sortir l'école des Arts et Métiers de Saint-Joachim ; mais ce ne sont pas eux qui auront pour ainsi dire le bénéfice de sa création. C'est Mgr de Saint-Vallier et le gouverneur Denonville.

La formule qu'on adopte en 1684 est celle d'une maîtrise d'art. Dans une institution de ce genre, mi-civile, mi-religieuse, les arts et métiers — peinture, sculpture, menuiserie, charpenterie, cordonnerie, agriculture, etc. — voisinent avec la théologie et l'éloquence, le dessin et les mathématiques, le grec et le latin. Formule pleine de sens social et pratique, large et souple, qui permet l'éclosion des talents, refrène la vanité individuelle, supprime la stérile hiérarchie des arts et assure l'orientation professionnelle des élèves. Ceux-ci travaillent en commun. Suivant l'expression populaire, ils mettent la main à la pâte ; ils se salissent les doigts ; ils

sont véritablement des « mitoyens », suivant la plaisante expression des règlements de Saint-Joachim — c'est-à-dire des garçons à tout faire.

Dans une maison comme celle-là, il se passe cette chose excellente : un séminariste qui a réellement la vocation sacerdotale ne se croit pas déshonoré parce qu'il manie le rabot, qu'il façonne ses souliers ou qu'il forge la clef de sa chambre ; au contraire, il y trouve un certain profit et un moyen agréable de dépenser salutairement son besoin d'agitation physique.

En 1690, l'école de Saint-Joachim reçoit deux recrues d'importance : un sculpteur originaire d'Alençon, Denys Mallet, et un peintre-sculpteur né à Bordeaux, Jacques Leblond. Pendant près de trois ans, ces deux artistes donnent à l'école une activité appréciable. Après la mort de Mallet (1704) et le départ de Leblond, l'école périclité. En 1715, elle ferme ses portes. Cette brève existence s'explique aisément. Les fondateurs de l'école n'ont pas pris garde que le recrutement des élèves serait, un jour ou l'autre, entravé par la pratique de l'apprentissage et le besoin d'apprentis chez les maîtres-artisans de nos villes ; ils n'ont probablement pas songé que Saint-Joachim, situé à trente milles à l'est de Québec, est alors difficilement accessible par terre et isolé de la ville pendant quatre mois de l'année.

La sculpture et la menuiserie doivent beaucoup plus à cette école que la peinture ; et c'est normal puisque ses maîtres principaux étaient des sculpteurs. Leurs œuvres marquantes sont les riches retables de l'Ange-Gardien et de Sainte-Anne-de-Beaupré. Cependant, Jacques Leblond était peintre. Fils d'Antoine Leblond, peintre de la ville de Bordeaux et auteur d'une curieuse *Lettre sur l'Art*, il s'initie très jeune à la peinture, à l'architecture et à la sculpture. En arrivant à Québec en 1690 — il a vingt ans —, il se voit confier le décor de la chapelle du Séminaire, sculp-

ture et peinture. Il mène à bien cette entreprise de 1691 à 1694, avec la collaboration des élèves du Séminaire. La Potherie fait de grands éloges de cette chapelle, que nous ne connaissons d'ailleurs que par sa description ; elle a été détruite dans un incendie en 1701.

À défaut de ces peintures, voici quelques portraits qui sont de Jacques Leblond. Vers 1691, les Récollets de Québec veulent célébrer la canonisation récente de saint Pascal Baylon ; ils commandent donc un tableau représentant le *Saint dans la gloire* ; le modèle est tout trouvé : le récollet Didace Pelletier. On ne connaît ce tableau que par la gravure que Scottin en a faite en 1711. L'original a péri dans le sinistre du couvent des Récollets, en 1796. Voici deux autres portraits de Leblond : *Mgr de Laval* (à l'Archevêché) et *Mgr de Saint-Vallier* (à l'Hôpital général). Ils ont été peints vers 1699. Parlant du portrait de *Mgr de Laval*, l'abbé Gosselin écrit : « Sa tête semble fléchir sous le poids des ans, sa bouche est dégarnie de dents, sa figure est ridée. » Le portrait de *Mgr de Saint-Vallier* est plus réaliste encore, dénué d'élégance — le prélat n'en avait guère —, mais d'une singulière acuité d'expression.

D'un peintre que Mgr de Laval avait fait venir de Paris en 1675, M. de Cardenat, il reste l'*Ex-voto de Marie-Anne de Bécancour*, conservé à Sainte-Anne ; la fillette est agenouillée à droite devant sainte Anne qui tient son enfant debout sur une table. La composition est lourde ; mais le détail de la petite Marie-Anne est un morceau fort agréable et un bon document sur le costume enfantin de l'époque 1675.

Certains ex-voto de Sainte-Anne ont probablement pour auteurs des élèves de Saint-Joachim, ce qui s'expliquerait normalement par la proximité des deux villages. Mais qui oserait procéder à des attributions ? À l'égard de certains ex-voto peints entre 1700 et 1712, il est permis d'être affir-

matif puisqu'on possède des ouvrages de Michel Dessailiant, peintre qui reviendra dans mon propos. Quoi qu'il en soit, je ne résiste pas au plaisir de signaler un ex-voto anonyme, que j'appelle l'*Ex-voto du Récollet*, qui possède des qualités et des défauts, mais qui est loin d'être indifférent. Il s'agit d'une scène de naufrage. Sainte Anne est là-haut à droite, agenouillée sur des nuages d'étope ; c'est la partie faible de la composition. Le reste, c'est-à-dire la partie inférieure, est d'une grande puissance décorative. Dans le creux d'une énorme vague, on voit un navire en perdition, couché à tribord, qui s'enfonce lentement. À gauche, agenouillé sur une houle en rouleau, un jeune récollet tend les mains vers la thaumaturge. Ce qui est étonnant dans cette peinture, c'est la manière de peindre les vagues ; on dirait des flammes qui tantôt s'élancent et se retournent et tantôt s'avancent en bourrelets compacts. Et devant le graphisme de cette mer démontée, on songe à la technique de la tapisserie.



L'Institut des Frères Charron, établi à Montréal à la fin du XVII^e siècle, est un autre essai de maîtrise d'art. Son fondateur, François Charron de la Barre, veut d'abord en faire un hospice pour les vieillards, une sorte de refuge. En 1694, il fait construire un vaste édifice en pierre qui existe encore. Puis il réunit ses collaborateurs en communauté et reçoit des lettres patentes de Versailles. Parmi les Frères Charron, il y a un peintre, Pierre LeBer. Plus tard, il y aura un sculpteur, Charles Chaboillez. Il n'est donc pas étonnant que l'institut ait eu une section d'arts et métiers ; elle n'a pas eu une longue existence. Chaboillez est mort en 1706, Pierre LeBer l'année suivante. Puis c'est la décadence de l'institut, la déconfiture, enfin sa suppression pure et simple. Mme d'Youville en fera plus tard l'Hôpital général.

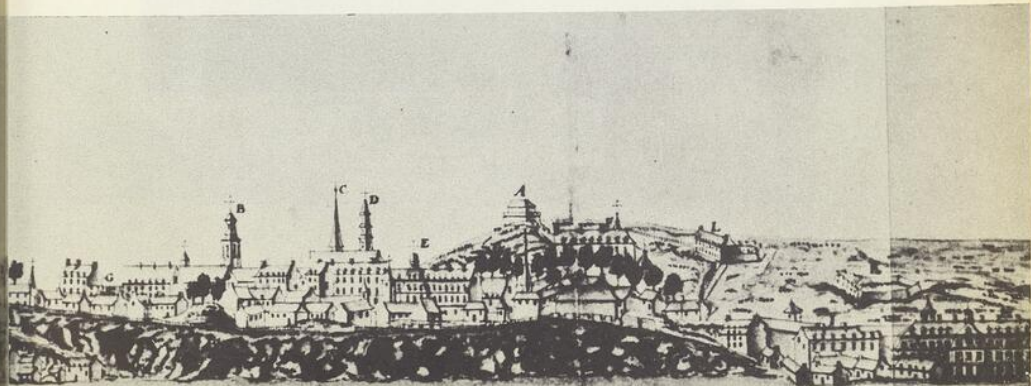
LeBer, on le sait par des documents authentiques, a eu des apprentis, comme Chaboillez d'ailleurs. On ne connaît aucun de leurs ouvrages. Il n'en est pas ainsi de LeBer. On sait qu'il a orné la chapelle Sainte-Anne, à Montréal, de quelques tableaux et qu'il a enrichi — du moins, je le suppose — des églises de la région de Montréal. En 1700, il a portraituré *Marguerite Bourgeoys* sur son lit de mort. À une date qu'on ignore, il a peint un *Enfant Jésus* dans un style d'une naïveté exquise. Il est regrettable que ses autres œuvres se soient perdues.



VU DES ÉTALONS, ETC., 1699

VUE DE QUÉBEC, 1699
 Bécard de Grandville

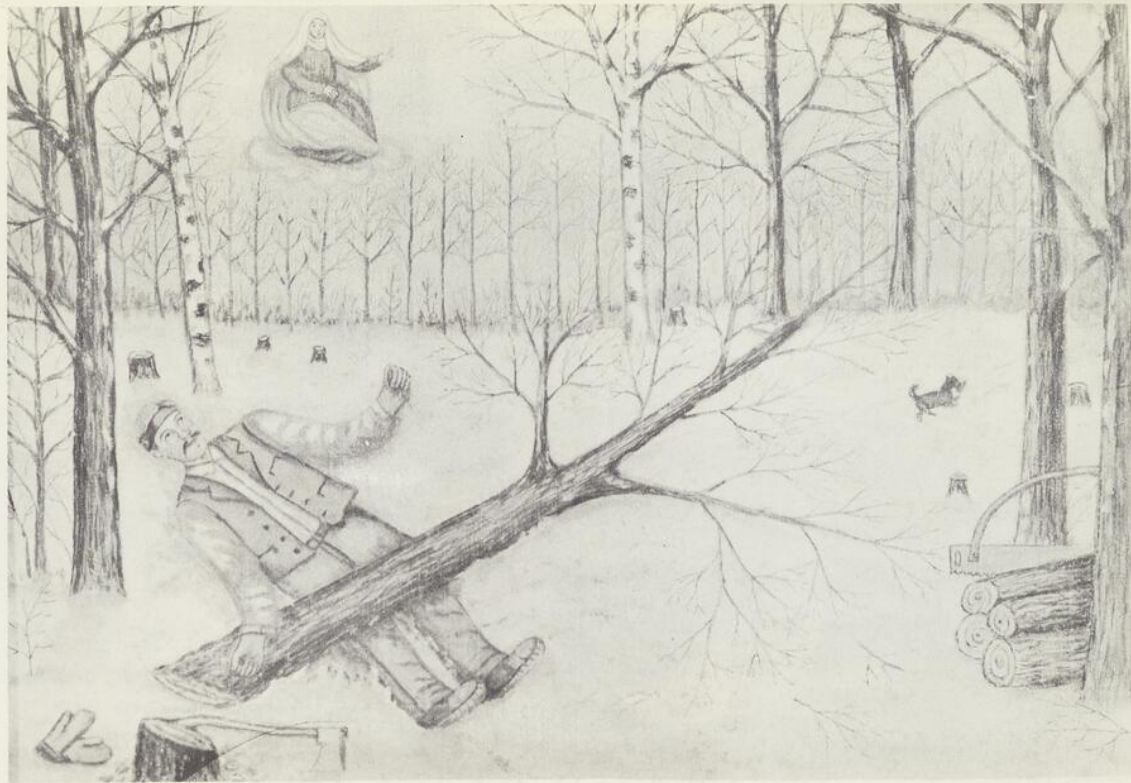
(Paris, Coll. part.)





EX-VOTO DE MME RIVERIN, 1703
Dessaillant

(Sainte-Anne-de-Beaupré)



EX-VOTO DE DORVAL, 1740

Att. à Paul Beaucourt

(Sainte-Anne-de-Beaupré)



PÈRE CRESPEL, vers 1756
Père François

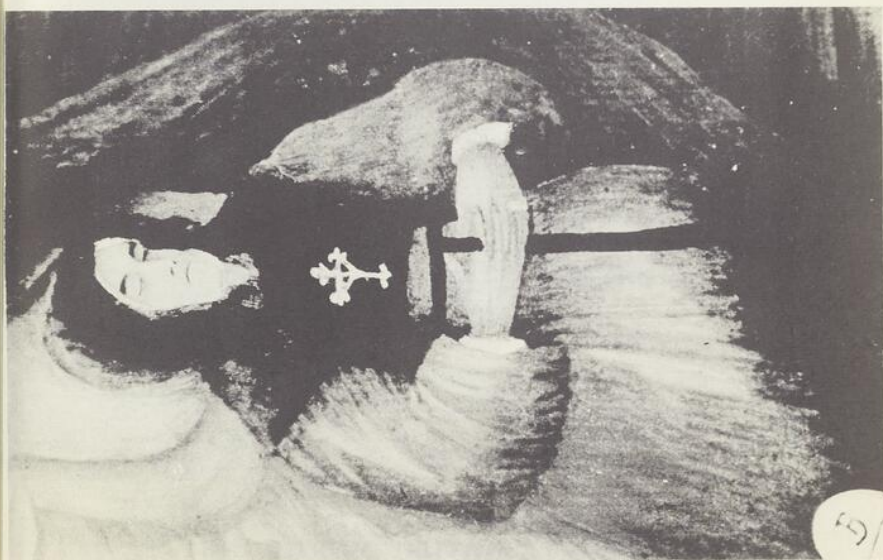
(Musée de la Province)



EX-VOTO DES TROIS NAUFRAGÉS, 1754

Paul Beaucourt

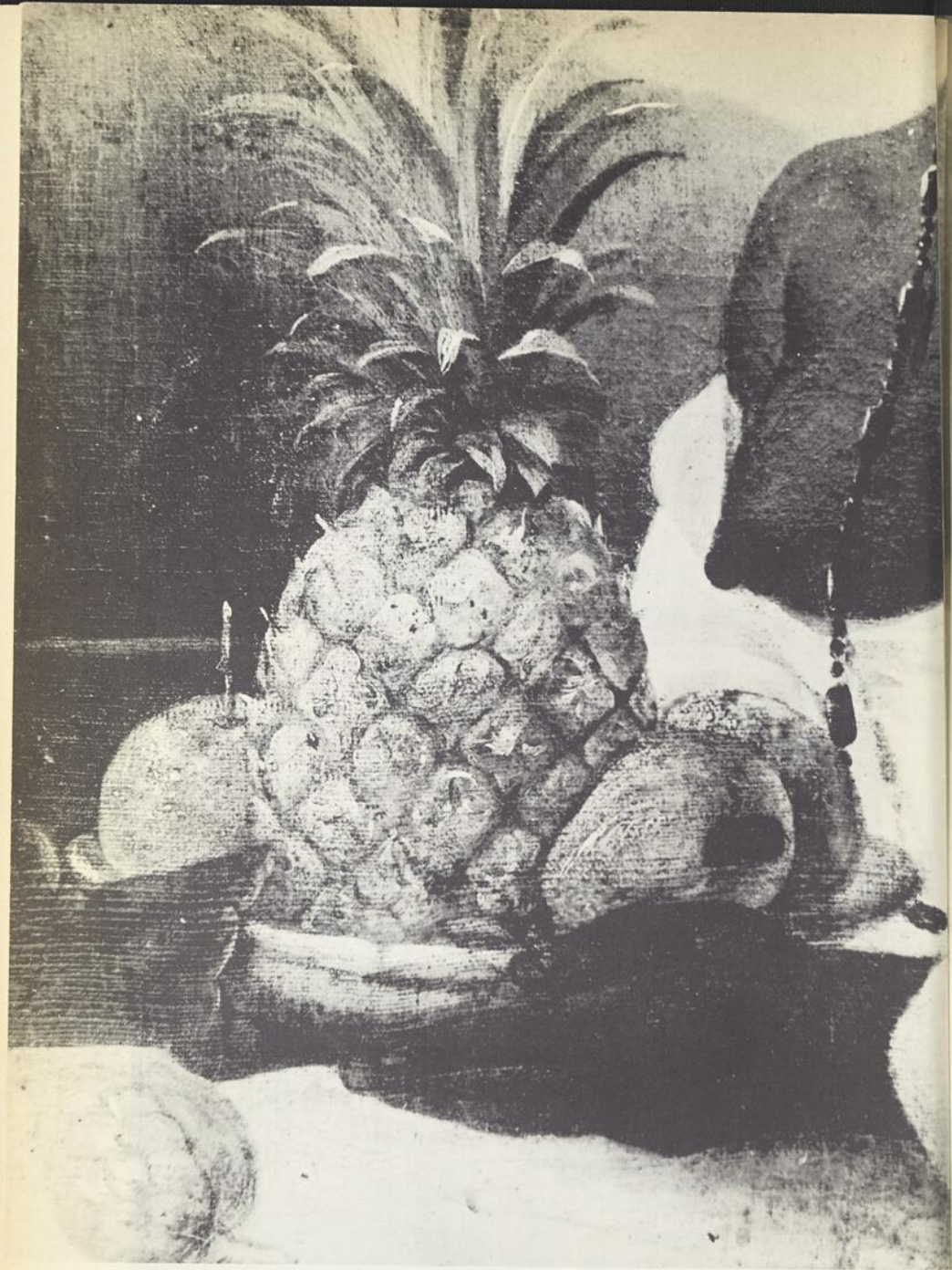
(Sainte-Anne-de-Beaupré)



MME D'YOUVILLE, 1771

Philippe Liébert

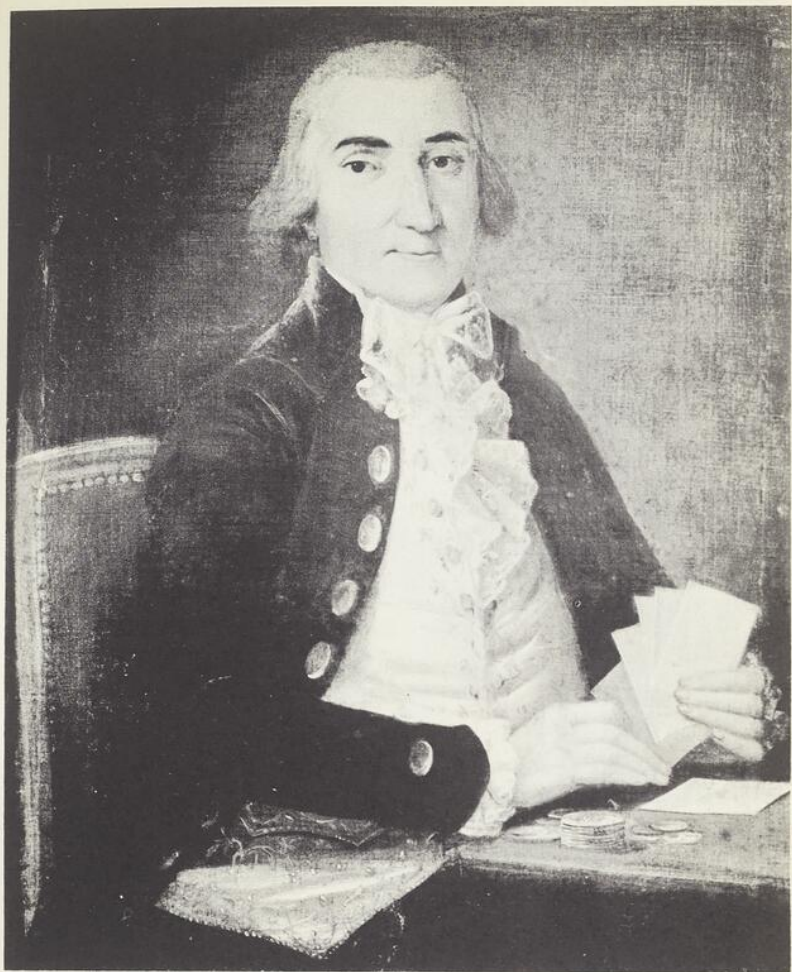
(Hôpital Général de Montréal)



ESCLAVE À LA NATURE MORTE, 1786

Fr. Beaucourt

(Galerie Nationale, Ottawa)



EUSTACHE TROTTIER, 1793

Fr. Beaucourt

(Musée de la Province)



CAPITAINE MAILHOT, 1796
Chrétien de Heer

(Musée de la Province)

CHAPITRE IV

PEINTRES OUBLIÉS

Si nous connaissons assez bien la peinture canadienne du XVII^e siècle, par contre nous connaissons mal la peinture de la première moitié du siècle suivant. Alors que les architectes nous ont livré nombre de secrets concernant les architectes, les sculpteurs et les orfèvres — sans doute à cause de la nécessité de l'apprentissage —, elles ne contiennent, à l'égard des peintres, que de maigres renseignements, de rares mentions, qu'il est d'ailleurs difficile d'interpréter.

Que les peintres canadiens aient été peu nombreux entre les années 1701 et 1763, la chose est certaine. Il en faut voir la cause dans l'importation de tableaux français. Jusqu'au traité de Paris, la peinture est un des principaux articles d'importation. Presque tous les navires du roi portent à leurs bords des tableaux de toutes dimensions, encadrés ou non ; débarqués à Québec, c'est souvent selon la richesse de leurs bordures qu'on les taxe de droits d'entrée, d'ailleurs minimes.

On devine aisément de qui est cette peinture : de Jouvynet, de Restout, de Van Loo, des Coypel, de Jacques Stella et des petits maîtres du milieu du siècle. Sauf le portrait de *Louis XV* par André Tremblain, destiné au Conseil supérieur, et quelques autres portraits d'apparat, la peinture

importée est généralement le tableau d'église et le tableau de dévotion, c'est-à-dire le petit tableau qui peut orner un oratoire ou être placé au-dessus d'un prie-Dieu.

En dépit des sinistres, les tableaux religieux de l'École française sont encore nombreux dans la Province. Oka en conserve une dizaine de Nicolas Lefebvre (vers 1730) et une *Sainte Famille* de Frontier (1749) ; Berthier-en-Haut possède une *Sainte Geneviève* ; l'Hôtel-Dieu de Québec et le couvent des Ursulines conservent près de cinquante toiles françaises de l'époque 1730-1760 ; Saint-Augustin (Portneuf) possède une *Sainte Famille* de Chautereau et une toile par de Cherche, peintre manseau ; Tadoussac montre à ses visiteurs quelques charmantes toiles au coloris ambré ; bref, en dressant l'inventaire des peintures de l'École française qui existent en ce moment, on atteindrait un nombre impressionnant. Précisons qu'à cette époque, les églises canadiennes ne sont pas grandes et ne peuvent guère abriter plus de trois tableaux.

Pour être complet, il faudrait ajouter les *dessus de portes* — ces tableaux de modestes dimensions qui représentaient d'ordinaire des *bergeries*. Les inventaires après décès en signalent quelques-uns ; il y en avait chez Chaussegros de Léry, chez Hugues Péan, chez Jean Crespin ; venaient-ils de France ? La chose est probable.

Il semble donc que l'importation de peintures françaises ait freiné la production canadienne. En réalité, on ne connaît qu'une dizaine de peintres qui ont exercé leur art avant le traité de Paris ; et sur quelques-uns d'entre eux, les détails biographiques manquent entièrement.



Jean Berger, « peintre establi à Villemarie », est né en 1682 à Saint-Didier, près Lyon. Vers l'année 1700, il passe

en Nouvelle-France comme soldat dans les troupes de la Marine. Une affaire de malfaçon de la monnaie de carte — il faut bien qu'il exerce son talent — lui vaut la prison. En 1707, il va s'établir à Montréal. C'est là qu'une ridicule affaire de voies de fait sur la personne de l'apothicaire Claude Saint-Olive lui ouvre de nouveau les portes de la prison. Il aurait été élargi faute de preuve s'il n'eut eu la bizarre idée de composer une fort mauvaise chanson sur la vénalité des officiers de justice. Condamné au carcan, puis au bannissement, il quitte la Nouvelle-France en 1710.



On a mis en doute l'existence de Michel Dessailiant. Chose certaine, il était à Québec en 1710 puisqu'il y signe une obligation devant notaire. Au reste, son nom paraît à plusieurs reprises dans des documents authentiques.

Michel Dessailiant — telle est sa signature — est un artiste nomade. On ignore où il a vu le jour et on ne sait à quelle date il est arrivé en Nouvelle-France. Le 16 décembre 1701, il signe un reçu ainsi libellé : « Je confesse avoir rescu de Monsieur Martel la somme de quarante livres monoies du pais (*monnaie du pays*) pour le portrait de Madame de Repentigny... » Quarante livres pour un portrait, c'est assez peu de chose ; mais la phrase qu'on vient de lire n'indique pas la nature du portrait — toile peinte, crayon sur papier ou pastel. En 1706, on signale sa présence à Détroit ; et c'est peut-être lui qui peint, pour Lamothe-Cadillac, « un grand tableau de la Sainte Vierge en bois doré », qui figure à l'inventaire après décès du fondateur de cette ville. Sans doute a-t-il son port d'attache à Québec puisque le procureur du roi, ne connaissant pas la valeur marchande du matériel pictural de l'hydrographe Deshayes, mort à Québec le 18 décembre 1706, prend la décision de

le « faire estimer par le Sieur Dessailiant, peintre, pour y mettre le prix ». En 1708, il fait la navette entre Montréal et Québec, peignant des portraits et des tableaux de sainteté. L'obligation dont j'ai parlé plus haut date du 25 octobre 1710 ; Dessailiant, désigné comme « peintre demeurant en cette ville », reconnaît devoir à Jean Crespin la somme de six cent cinquante livres. La phraséologie de cette minute laisse entendre que le peintre avait l'intention de retourner en France l'année suivante ; il l'a peut-être fait, mais certaines peintures postérieures à 1715 semblent attester son retour au Canada. On n'en sait pas davantage.

Je signale plus loin un portrait de la *Mère Louise Soumande de Saint-Augustin*, que Dessailiant a peint le 29 novembre 1708, le lendemain de la mort de la religieuse à l'Hôpital général. Par analogie, d'autres portraits appartenant à cette communauté accusent la même origine. Ce sont des toiles peintes d'une main à la fois méticuleuse et lourde, inélégantes mais non inexpressives ; elles ont été maintes fois retouchées, même quelque peu abîmées.

Bien d'autres portraits de l'époque 1700-1725 portent les mêmes caractères de composition et de facture. C'est ainsi que certains ex-voto de Sainte-Anne-de-Beaupré, peints au début du XVIII^e siècle, peuvent être attribués à Michel Dessailiant. L'un des plus agréables est l'*Ex-voto de Madame Riverin* (1703) ; il y a beaucoup de naïveté dans cette composition où l'on voit la charmante Mme Riverin et ses quatre enfants agenouillés devant sainte Anne assise sur des nuages ; naïveté dans les expressions, et l'on sent que cette souriante famille est heureuse de remercier la thaumaturge de ses bienfaits ; naïveté dans la pose des personnages, et c'est dans l'allure des enfants que le peintre donne sa mesure ; ajoutons que les costumes sont dessinés avec une grande précision, ce qui les rend précieux au point de vue documentaire.

Il semble bien que l'*Ex-voto de M. Édouin*, daté de 1709, soit une œuvre de Michel Dessailiant. C'est une scène de naufrage : au centre du tableau, un trois-mats en perdition ; en haut, sainte Anne et des têtes ailées ; des quatre personnages qui habitent encore le navire, l'un est un récollet qui tend les bras vers la thaumaturge ; l'autre est un prêtre séculier qui lit placidement son bréviaire. Magnifiquement patinée, cette toile est attachante avec ses verts passés et ses ocres tournant au roux. Quelques autres ex-voto de Sainte-Anne sont peut-être de la main de Dessailiant ; il est difficile d'en juger à cause de leur état de conservation.

Revenons au portrait avec deux officiers du début du XVIII^e siècle, les *La Corne de Saint-Luc* ; ces toiles sont fort abîmées. J'en dirais autant des portraits de l'*Abbé Séré de la Colombière* et de la *Mère Juchereau de Saint-Ignace*, tous deux exécutés en 1721. Par contre, le portrait de *Mme Regnard-Duplessis*, conservé à l'Hôtel-Dieu, est un morceau de peinture bien conservé et exécuté dans la manière de Mignard ; elle est représentée en sainte Hélène couronnée et tenant une croix, allusion au nom que portait sa fille, hospitalière à l'Hôtel-Dieu ; elle est vêtue d'un manteau d'hermine et d'une robe à la mode du XVI^e siècle.

L'œuvre la plus étonnante de Michel Dessailiant est un détail de l'*Ange gardien* qu'il a peint vers 1707 pour l'Hôtel-Dieu. La composition est, dans son ensemble, imitée d'une gravure française. L'ange, éphèbe tout en jambes et fortement musclé, protège une fillette debout vers la gauche. Le détail dont je parlais tantôt est précisément la tête de cette fillette — Marie-Andrée, fille cadette de Mme Regnard-Duplessis. C'est une figure inoubliable. L'ovale du visage, la noblesse du front, le regard à la fois profond et souriant, les lèvres minces et fines, même le bonnet fantaisiste qui la coiffe, tout dans ce portrait est spirituel et gentil ; on pense à part soi à certaines toiles de Marie Laurencin.



On constatera plus loin que des sculpteurs comme Philippe Liébert et François Baillairgé ont parfois exercé la peinture. C'est le cas de Jean Jacques dit Leblond, né à Bruxelles en 1688. On ignore la date de son arrivée à Québec — probablement vers 1712. Trois ans après, il est aux Trois-Rivières. En 1716, il prend femme à Montréal. Il semble que sa courte existence — il a dû mourir vers 1735 — se soit écoulée aux Trois-Rivières.

Qu'il ait fait une honorable carrière de sculpteur, nous le savons de façon précise par des contrats et par des ouvrages qui existent encore — deux bas-reliefs provenant de la première église d'Yamachiche, une *Madone* au Musée de la Province et des fragments de tabernacle à Saint-François-du-Lac. Deux peintures conservées au Cap-de-la-Madeleine sont, à n'en pas douter, de Jean Leblond. L'une représente *Marie-Madeleine repentante* ; elle est signée et datée de 1720. L'autre est une *Madone tenant son enfant* ; celle-ci n'est pas signée, mais elle est de la même main que la précédente. Ce n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, de la peinture de sculpteur. C'est plutôt l'art, d'ailleurs agréable, d'un Flamand italianisant. La touche est lisse ; les vêtements sont un peu compliqués ; la couleur a beaucoup de charme.



Dans la première moitié du XVIII^e siècle, des religieux récollets ont, à l'instar du Frère Luc, cultivé l'architecture et la peinture. Mais en l'absence des archives des Récollets, qui ont brûlé en 1796, il n'est pas facile de les départager. Par exemple, les livres de comptes des fabriques contiennent des mentions relatives au Père François, récollet. Dans les

comptes de Berthier-en-Bas, je lis cette mention à la date de 1735 : « À M. Lajus pour le Père François, récollet, qui nous fait un tableau, 88 #. » À la même date, les comptes de Varennes contiennent cette entrée : « Au Père François, récollet, pour le grand tableau de Ste-Anne, 25 #. » Qui était ce Père François ? En ce temps-là, trois récollets répondaient à ce nom : François Rey, François de Lahaye et François Brekenmacher. Peut-être y en avait-il un quatrième dont la carrière s'est poursuivie jusque vers 1760. Car nous sommes en présence d'un certain nombre de tableaux d'église et de portraits qui ont des caractères communs et qui ressemblent à la seule œuvre authentique que nous connaissons de l'énigmatique Père François, la *Sainte Anne* de Varennes. À Saint-Bernard (Dorchester), c'est une *Madone* d'une composition originale ; à l'Hôtel-Dieu, c'est une réplique de la *Sainte Anne* de Varennes ; dans l'église de Saint-Pierre (Montmagny), c'est un *Saint Charles Borromée* qui rappelle un tableau analogue de la sacristie de Longueuil ; dans l'église de Lotbinière, ce sont trois tableaux de l'époque 1730, dont l'un est le portrait, en *Saint Louis*, de Louis-Eustache Chartier de Lotbinière, patron de l'église. En cherchant bien, on trouve d'autres ouvrages du même pinceau. Par exemple, le portrait du *Père Emmanuel Crespel*, récollet qui a publié la relation de son naufrage à l'île d'Anticosti ; c'est une œuvre habile et vivante. Le 20 octobre 1732, le même Père François écrit au ministre de la Marine : « Comme elle (femme esquimau de Beauport) n'a plus son habillement de sauvage dans lequel j'aurais souhaité la tirer, je luy ay fait faire un sauvage et une sauvagesse Esquimaux avec leur habillement ordinaire. La pauvre femme n'est pas bien au fait du dessin ni de la sculpture, mais on y voit au naturel leur manière de se vêtir. J'ay l'honneur de vous les envoyer par M. des Méloises. »

D'autres Récollets exercent éventuellement la peinture.

Antoine Martin de Lino fait des relevés de paysages pour le compte du Conseil supérieur. Le Père Augustin Quintal, connu comme architecte, passe les dernières années de sa vie à laver des aquarelles pieuses pour des chapelles de missions.



Aux Récollets, il faut ajouter deux Jésuites, les Pères Rasles et Laure. Sébastien Rasles, né à Pontarlier en 1657, est à la fois architecte, peintre et sculpteur. Missionnaire chez les Abénaquis, à Narantsouak, il construit et orne de ses mains la chapelle de sa mission. Les Anglais la brûlent en 1705. Rasles se remet à la besogne et édifie une chapelle plus somptueuse que la précédente. « J'ai cru, écrit-il, ne devoir rien épargner ni pour la décoration, ni pour la beauté des ornements. » Rasles est mort assassiné et scalpé le 23 août 1724.

Pierre Laure, originaire d'Orléans (1688), prend en 1720 la direction des missions du Saguenay. Il y construit une chapelle qu'il orne de peintures ; elle existait encore en 1860. Il se livre aussi à la cartographie. Et il reste, de sa main, des cartes du Saguenay qui sont d'une exactitude étonnante.



Terminons ce chapitre par l'œuvre d'un primitif, Paul Beaucourt. Né à Paris vers 1700, il s'engage dans les troupes de la Marine comme soldat et s'embarque vers 1720 en direction de Québec ; peu après, il parvient au grade de sergent. Il est mort à Québec en 1756.

Deux petites toiles, conservées naguère au Cap-Santé, portent sa signature et la date de 1746. Par analogie, on

peut lui attribuer des ex-voto de premier ordre. L'un, l'*Aimable Marthe* (Québec, Notre-Dame-des-Victoires), est d'une tonalité verte qui donne à l'ensemble une fine cohésion. L'*Ex-voto des trois naufragés* (Sainte-Anne-de-Beaupré, 1754) est beaucoup plus coloré ; on y trouve le même vert de l'eau, rehaussé par le vermillon de la tunique du personnage de gauche et les roux de la côte de Beauport et du bout de l'île d'Orléans. L'*Ex-voto de Dorval* (Sainte-Anne-de-Beaupré) est une scène d'hiver qui se passe en forêt ; le peintre raconte l'histoire d'un bûcheron écrasé par un arbre et sauvé par son petit chien.

L'œuvre la plus considérable et la plus expressive de Beaucourt est l'*Ex-voto de Notre-Dame de Liesse* (Rivière-Ouelle, vers 1745). C'est encore une scène d'hiver qui se déroule en forêt. Les hommes transis de froid et couchés dans la neige, leurs sauveteurs qui surgissent d'un bouquet d'arbres, la forêt dénudée et inhumaine, le coucher de soleil triste et désespérant, tout dans cette composition est d'un dramatisme puissant.

CHÂPITRE V

LE PORTRAIT POSTHUME

Dans la peinture canadienne, le portrait posthume se présente sous deux formes : le portrait peint et le moulage en cire. Le portrait peint se trouvait autrefois en grand nombre, et pour une raison facile à deviner : le mort ne bouge ni ne rouspète. Il remonte d'ailleurs beaucoup plus loin dans le temps qu'on ne le croit. D'où un certain nombre de tableaux plus ou moins macabres, mais vifs de facture ; souvent peu harmonieux, mais expressifs. Ce ne sont pas les plus mauvais tableaux de nos primitifs.

Le premier de ces portraits est celui d'une ursuline, la Mère de Saint-Joseph ; elle est morte à Québec en 1652. Quel en est l'auteur ? J'ose écrire le nom même de Marie de l'Incarnation. « Elle estoit industrielle et n'ignoroit rien de ce qu'on peut souhaitter en une personne de son sexe pour l'aiguille ou pour le pinceau et pour toute sorte d'ouvrage ; elle n'estoit pas mesme ignorante en matière d'architecture », écrit le Père Dablon dans la *Relation* de 1673. Celle qui, d'une plume alerte, écrivait à son fils des lettres d'un esprit si pénétrant, pouvait bien à ses heures de loisir manier le crayon ou le pinceau, même s'exercer au portrait. La Mère de Saint-Joseph a été portraiturée après sa mort — ce qui ne l'a pas

empêchée d'apparaître de temps à autre aux vivants, notamment à une jeune fille, Anne Baillargeon, qui, faite prisonnière par les Iroquois, se plaisait tant chez les « enfants des bois » qu'elle ne voulait plus retourner chez les Français. Dans ce portrait, nulle virtuosité dans le dessin, nulle maîtrise dans la touche ; en revanche, une application méticuleuse dans le modelé.

Le 8 mai 1668, meurt à Québec une hospitalière qui a grande réputation de sainteté, la Mère Catherine de Saint-Augustin. Ses compagnes désirent posséder son portrait ; monseigneur de Laval aussi, car il rêve de faire composer l'*Apothéose* de la Mère Catherine — ce que fera le Frère Luc quatre ans plus tard. Les peintres ne sont pas alors nombreux en Nouvelle-France. Précisément, il y en a un au Séminaire, l'abbé Hugues Pommier. Il se rend à l'Hôtel-Dieu et tire le portrait de la Mère Catherine. Assurément, c'est un tableau étrange ; le modelé manque de souplesse et le dessin, de correction. C'est une œuvre d'une sincérité brutale ; elle étonne par le coloris du visage, d'une justesse effrayante, par la fixité douloureuse du regard. Ajoutons que cette peinture a été maintes fois retouchée.

Quatre ans après, le 30 avril 1672, la Mère Marie de l'Incarnation termine sa longue vie ; on l'inhume en grande pompe. Le lendemain, on s'avise — délicate attention posthume — qu'on n'a pas son portrait. On retire donc son corps du caveau et un artiste, exprès mandé par le gouverneur, « réussit à prendre une ressemblance parfaite de cette douce figure marquée du sceau de la béatitude ». Ce peintre, dont l'annaliste n'a pas transcrit le nom, c'est peut-être l'abbé Pommier, car le portrait de la vénérable ursuline ressemble, dans son dessin et sa facture, à celui de la Mère Catherine.

À la mort de Jeanne Mance en 1673, on n'a pas de peintre sous la main ; et la fondatrice de l'Hôtel-Dieu de Montréal va dormir son dernier sommeil sans qu'on s'inquiète de la con-

servation de ses traits. Au reste, il faut bien laisser quelque chose à faire aux fabricants de faux portraits historiques...

Lorsque Marguerite Bourgeoys trépassa dans son couvent le 12 janvier 1700, Pierre LeBer s'amène avec sa boîte de couleurs, ses pinceaux et une toile sur châssis. À peine a-t-il pris place devant son chevalet, un violent mal de tête l'assaille et l'empêche de peindre. Qu'à cela ne tienne. Subitement, une religieuse de la Congrégation est inspirée d'en-haut ; elle va quérir « un peu de cheveux de notre chère mère défunte » et place sous la perruque du peintre le produit de son pieux larcin. Aussitôt LeBer est guéri ; il reprend ses pinceaux et se met à l'œuvre. Ce portrait, qui n'a rien à voir avec les fades images qu'on connaît, existe encore, mais en quel état ! Le personnage, solide Champenoise aux traits volontaires et empreints de bonhomie, avait les yeux fermés, comme il convient à une morte ; on les lui a ouverts. La toile, mal conservée à cause de l'indigence de technique du peintre, tombait en ruine ; on l'a amputée de tous côtés. Tout de même, ce portrait existe ; il devrait suffire à contenter l'impérieux besoin de portraits historiques qui se fait sentir chez nous.

Revenons à Québec avec le portrait de la Mère Louise Soumande de Saint-Augustin, première supérieure de l'Hôpital-général, décédée le 28 novembre 1708 ; il est l'œuvre de Michel Dessailliant. En arrière de la toile, une inscription se lit ainsi : « Tirée après sa mort par M^r Dessailliant l'an 1708. » Les ouvrages de Dessailliant ont en général une certaine lourdeur de facture et un coloris atténué — mais peut-être s'agit-il des méfaits du temps.

Notre peinture compte quelques autres portraits posthumes, surtout au XVIII^e siècle. Il serait fastidieux de les signaler tous et d'en écrire des commentaires. Au reste, quelques-uns sont en mauvais état de conservation. Tel le portrait posthume du *sulpicien François Normand*, que Philippe Liébert a brossé en 1759.

Le plus étrange de ces portraits est celui de *Mme d'Youville*. Elle est morte à l'Hôpital-général le 23 décembre 1771. De son vivant, elle avait toujours refusé, et fermement, de faire tirer son portrait. À sa mort, l'occasion paraît excellente de parer à cet excès d'humilité. On fait donc venir un peintre, Philippe Liébert, qui loge à deux pas de l'hôpital ; il se met aussitôt à la besogne ; mais, admirable entêtement posthume, voici que les traits de la défunte s'altèrent si rapidement que le peintre doit abandonner ses pinceaux. C'est cette esquisse, ainsi que les souvenirs plus ou moins précis des compagnes de *Mme d'Youville*, qui ont permis à François Beaucourt, en l'année 1792, de reprendre l'œuvre de Liébert et de parachever tant bien que mal le portrait de la vénérable récalcitrante. L'art et l'exactitude historique y ont assurément perdu.

C'est également Philippe Liébert qui, à la fin d'août 1791, peignit sur son lit de mort l'abbé Étienne Montgolfier. Celui-ci était de son vivant un homme solide, à la figure massive et colorée, au front vaste, aux yeux petits et spirituels. Si dans le portrait peint par Liébert, Montgolfier tient dans sa main gauche un parchemin à demi déroulé sur lequel est dessiné un fût de colonne, c'est qu'il a été architecte à ses heures, et par goût et par nécessité. Et par le détail du fût de colonne, peut-être le sculpteur Liébert a-t-il voulu laisser entendre qu'il a profité des conseils de Montgolfier dans le dessin de ses riches tabernacles et dans l'ordonnance classique de ses retables.

Signalons enfin le portrait de la *Mère Despins*, qui a cessé de vivre le 6 juin 1792. L'exemple de la *Mère d'Youville* ne lui a profité en rien : pendant sa vie, on respecte son refus de se *faire tirer* ; mais après sa mort, l'une de ses compagnes appelle François Beaucourt qui peignit la défunte avec ses pinceaux les plus soyeux.

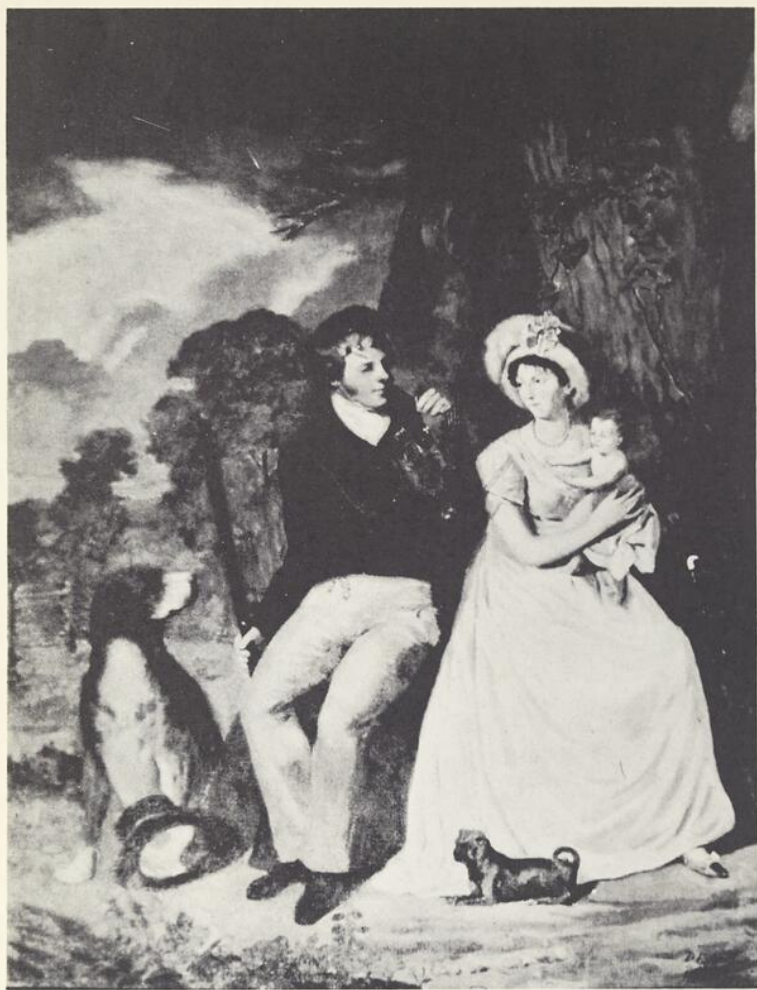
Et l'histoire continue. Parmi ces hommes et ces femmes qui sont pour ainsi dire retranchés du monde et qui regardent

le portrait comme une frivolité dangereuse, il en existe au XIX^e siècle qui se font jouer par leur entourage et qui *posent*, inertes et froids, devant le peintre ou le daguerréotypiste. Comme quoi les vivants ont plus de droits que les morts, même dans le domaine de la peinture.



PORTRAIT DE FEMME, vers 1795
François Baillaigé

(Musée de la Province)



McGILLIVRAY, vers 1802

Louis Dulongpré

(Musée Mc Cord, Montréal)



LOUIS GONNERAY, 1803
Wilhelm Berczy
(Québec, Musée de l'Université Laval)



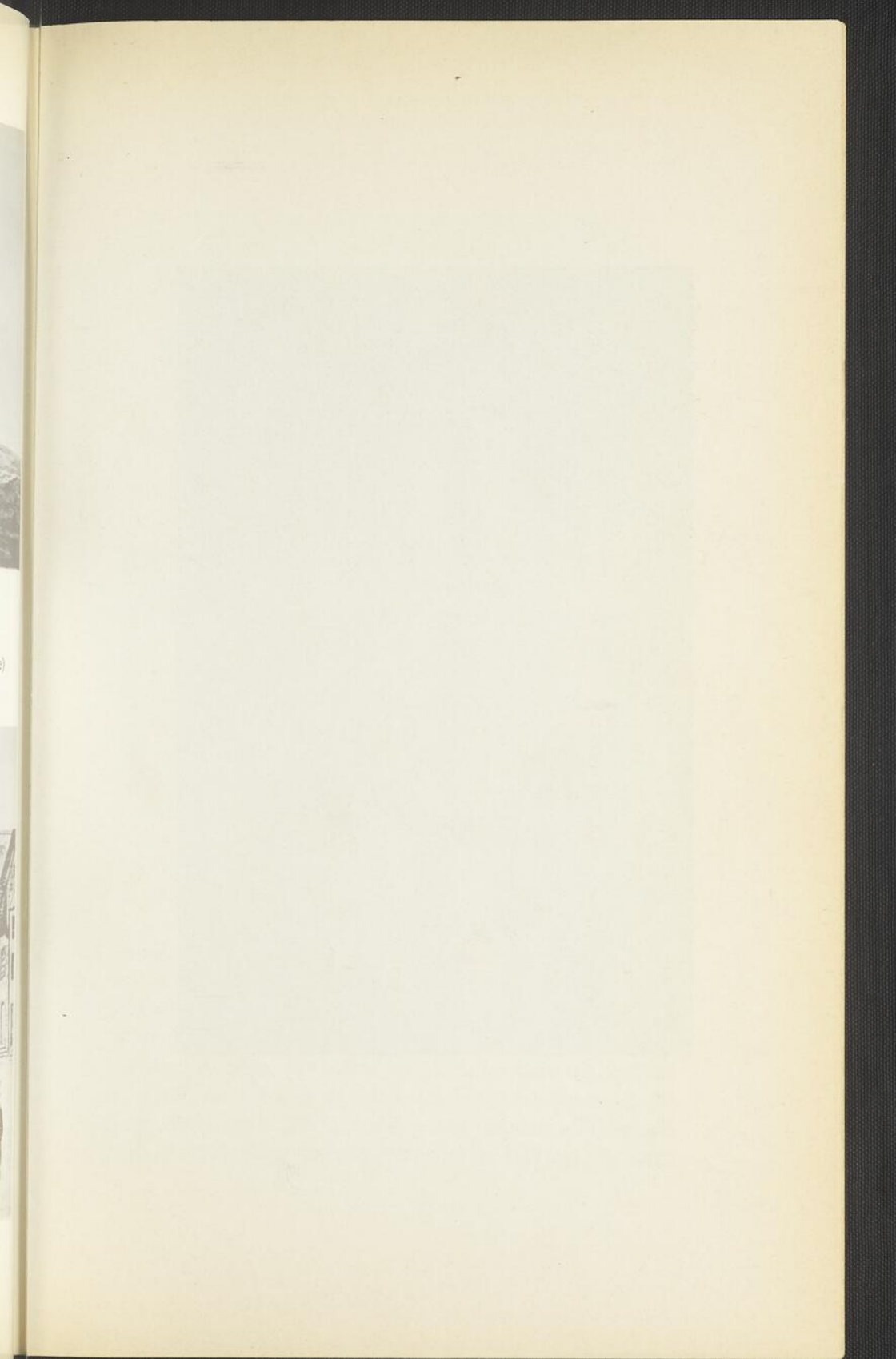
MONTREAL. PORTE SAINT-MARTIN, vers 1803
George Hériot

(Coll. Coverdale)



NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, 1830
J.-P. Cockburn

(Archives du Séminaire de Québec)





MONTREAL EN 1812

Davies

(Cliché fourni par la Galerie nationale, Ottawa)

CHAPITRE VI

APRÈS LA TOURMENTE

Que l'histoire de la Nouvelle-France se soit arrêtée en 1763, au traité de Paris, c'est là une étrange vue des choses que démentent péremptoirement de nombreux petits faits irréfutables. À cet événement apparemment spectaculaire qu'est le changement d'allégeance s'opposent des milliers de preuves modestes, toutes tirées de l'existence intime de la jeune nation qu'est alors la Nouvelle-France. Elle est éprouvée, oui ; mais elle n'est point désespérée. Elle a beaucoup perdu par la monnaie de carte ; mais elle récupère vite le numéraire par le commerce, devenu libre, avec les Indiens et les îles lointaines. Elle était quasi affamée en 1759 ; et voici qu'elle connaît des années d'abondance et qu'elle peut vendre à l'armée du vainqueur, et au prix fort, les produits de sa terre. En ce temps-là, point de chômage ; tout le monde tire à la roue. De sorte qu'en cinq ans, c'est la prospérité revenue — comme en témoignent les finitos des livres de comptes des Fabriques, les livres de raison, les inventaires et les contrats de construction.

Sans doute, la petite nation connaîtra d'autres malheurs : la guerre et le siège de Québec en 1775, les famines de 1788 et de 1789, de 1814 et de 1815, les luttes politiques, la répression militaire de 1837... C'est le sort commun des nations. Elle en souffre ; elle n'en est pas démontée. Elle sait que toute

épreuve se guérit par le travail, s'évanouit dans le labeur quotidien et disparaît comme elle est venue, c'est-à-dire fortuitement. Rien de romantique dans son comportement. Au fond d'elle-même, elle sent que la vie continue — et l'histoire elle aussi.

Le secret de la survivance française réside en ceci : en 1760, la jeune nation est équipée socialement pour résister aux pièges les plus habilement dressés. La hiérarchie sociale est solide, aussi peu compliquée que possible, souple et humaine. Au point de vue qui m'intéresse — les Arts, et plus spécialement la Peinture —, tout repose sur l'apprentissage et le compagnonnage, c'est-à-dire la corporation ; non la corporation fermée, que Turgot abolira en France en 1775, mais la corporation ouverte, ou plutôt ce que j'appellerais l'esprit de la corporation. L'apprentissage est alors de règle dans tous les corps de métiers. Maçons, charpentiers, menuisiers, orfèvres, serruriers, céramistes, taillandiers, sculpteurs, doreurs, potiers, étameurs et peintres sont astreints à l'apprentissage ; et si le compagnonnage n'a pas tenu chez nous le rôle qu'il a joué en France au Moyen-âge, à la Renaissance et jusqu'au XIX^e siècle avec Agricola Perdiguer, c'est que la nation avait un besoin urgent de main-d'œuvre et que la formation culturelle des apprentis équivalait à celle des anciens compagnons. Au reste, il serait intéressant d'étudier les périples des peintres et des sculpteurs, des charpentiers et des maçons, pendant une grande partie du XIX^e siècle. En somme, Quévillon et ses apprentis, Louis-Thomas Berlinguet, Roy-Audy, André Paquet et bien d'autres artisans ont mené l'existence des compagnons du *Tour de France* ; mais ils l'ont fait avec moins de pittoresque et de discipline.

Les minutiers notariaux nous renseignent abondamment sur l'apprentissage d'autrefois. C'est par centaines que s'y trouvent les brevets. Ils sont libellés conformément au *Formulaire* ; ils contiennent donc les mêmes clauses. De celles-ci, les plus im-

portantes concernent les obligations du maître ; et parmi ces obligations, il en est une qui assure la continuité de l'esprit de la corporation : le maître s'engage à enseigner à son apprenti tous ses secrets de métier « sans lui en rien céler ». Il existe chez nous de véritables dynasties d'artisans. On connaît celles des Levasseur, des Jourdain dit Labrosse, des Baillairgé ; de père en fils, et en petit-fils, on se transmet des secrets de fabrication, des gabarits et des formes. Parfois la dynastie comprend des hommes qui appartiennent à des familles différentes ; par exemple, l'orfèvre Laurent Amyot forme une dynastie qui s'éteint en 1905 à la mort de Lafrance, en passant par François Sasseville et son neveu Pierre Lespérance.

En peinture, l'apprentissage n'a pas joué un rôle aussi décisif que dans les autres arts. D'abord, parce que la peinture est un art plus personnel que les autres ; ensuite, parce qu'il est tentant, lorsqu'on possède des couleurs, des pinceaux et une surface plane, d'essayer de peindre un objet quelconque, un arbre, une scène ou un visage. Tout de même, l'apprentissage a existé en peinture, et cela depuis le début du XVIII^e siècle. L'école des Arts et Métiers de Saint-Joachim était une école d'apprentissage, ainsi que l'institut des Frères Charron, à Montréal. Beaucourt a été l'élève de Camagne, à Bordeaux ; François Baillairgé a été l'apprenti de Lagrenée le Jeune, à Paris ; Joseph Morand a été l'élève de Louis Dulongpré ; Antoine Plamondon, de Joseph Légaré ; Théophile Hamel, d'Antoine Plamondon ; Napoléon Bourassa, de Théophile Hamel... Et on pourrait poursuivre ce petit jeu jusqu'au début du XX^e siècle, même à l'égard des peintres anglo-canadiens ; car à partir des environs de 1850, presque tous les peintres canadiens vont se former — ou se déformer — à Paris ou à Londres.

Il existe donc une certaine continuité dans notre École de peinture. Continuité dans les sujets, toiles de sainteté et portraits — donc une peinture parfaitement adaptée aux besoins

immédiats de la clientèle et aussi à son goût. Continuité dans l'aspect général des tableaux — et l'on verra plus loin que le matériel des artistes, pris sur place et souvent préparé sans expérience, a exercé une sorte de tyrannie sur la production canadienne du XVIII^e siècle et d'une partie du siècle suivant. Enfin, continuité dans l'expression et la sensibilité. Ici il faut reconnaître que le Canada français a produit une peinture aisément reconnaissable en ce sens qu'elle traduit la personnalité — étrange pour un Américain ou un Français, mais juste pour qui connaît notre histoire — de la nation minuscule qui vit renfermée sur les deux rives du Saint-Laurent, isolée par la langue et la foi mais personnelle dans ses coutumes, fortement individualisée, imperméable à certains courants d'idées, capable d'assimiler les voisins qui lui sont sympathiques et d'éloigner ceux qu'elle dédaigne, religieuse, même volontiers superstitieuse, parfois fanatique, mais hospitalière et généralement de bonne humeur, aimant la chanson et la danse, la toilette et la conversation, fière d'elle-même et de son passé, grave et pourtant insouciant. Elle s'est peinte telle qu'elle était, avec ses qualités et ses défauts, avec une sorte de franchise parfois agressive, mais toujours empreinte d'urbanité.



Telle est la peinture d'un ecclésiastique, l'abbé Aide-Créquy. Descendant d'une dynastie de maîtres-maçons, il est né à Québec le 6 avril 1746. Ordonné prêtre en 1773, il est nommé, quelques semaines après, curé de la Baie-Saint-Paul et desservant de l'Isle-aux-Coudres. « C'était, écrit l'abbé Charles Trudelle, 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. »

L'atmosphère humide de la vallée du Gouffre ne va guère à la constitution délicate du jeune curé. En juin 1780, il abandonne son ministère et se retire à l'Hôtel-Dieu de Québec. Il y meurt le 6 décembre suivant. Ses restes reposent à la cathédrale, dans le sous-sol de la chapelle de la Sainte-Famille qu'il avait ornée d'un de ses tableaux.

De quel artiste tient-il la connaissance de son art ? On ne sait. Peut-être a-t-il pris des leçons du Père François, récollet, ou de François Beaucourt, son aîné de six ans ? On en est réduit aux conjectures. Notons toutefois que sur la route de la Baie-Saint-Paul, on rencontre trois églises — celles de l'Ange-Gardien, du Château-Richer et de Sainte-Anne-de-Beaupré — qui possédaient des ouvrages du Frère Luc. Notons encore que l'abbé Aide-Créquy pouvait examiner d'autres ouvrages du même peintre dans la chapelle des Récollets, à la cathédrale, chez les Dames Ursulines et à l'Hôtel-Dieu. Sans être une doublure du Frère Luc, l'abbé Aide-Créquy lui doit certainement une part de sa technique et de sa culture.

Son plus bel ouvrage est l'*Annonciation* de l'église de l'Islet. 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 manquent d'élégance, les expressions sont un peu figées ; mais la tunique de l'ange est un beau morceau de peinture, d'une légèreté et d'une finesse fort agréables ; le coloris est chaud ; les bleus sont chatoyants, rehaussés de jaune de Naples ; enfin la touche est grasse, souple et relevée d'empâtements. L'ensemble est somptueux, plus plaisant qu'original ; il convient parfaitement aux statues en bois et à la sculpture décorative des Baillairgé, qui ornent le sanctuaire de l'Islet.

On retrouve ces qualités dans quelques autres de ses œuvres, mais pas au même degré. Dans la *Vision d'Angèle Mérici* (Ursulines de Québec), qui est l'interprétation large d'une

gravure italienne, certains passages sont enlevés d'une main alerte, alors que d'autres sont un peu pénibles. Il est possible que l'artiste ait préalablement 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 ; çà et là sur la toile, d'autres vestiges semblent confirmer cette hypothèse.

Le *Saint Joachim* de l'église du même nom est une interprétation personnelle de la peinture que le Frère Luc a exécutée vers 1676 pour l'église de Sainte-Anne-de-Beaupré ; le personnage principal a exactement la même pose, sinon le même visage. L'ensemble de la composition est tout à fait différent ; alors qu'à Sainte-Anne, la scène se passe vraisemblablement dans les nuages, à Saint-Joachim, elle a lieu dans une grande salle voûtée en plein cintre.

Quelques autres de ses tableaux, comme *Saint Louis tenant la couronne d'épines* et *Saint Pierre et saint Paul*, sont enfumés et en fort mauvais état. Au reste, c'est le sort commun des peintures de cette époque. Par exemple, deux toiles d'un peintre nommé Wolff sont aussi fatiguées que celles de l'abbé Aide-Créquy ; il s'agit de l'*Annonciation* de Notre-Dame-des-Victoires et de l'*Ex-voto de l'abbé Eudo*, à l'église de la Sainte-Famille (île d'Orléans). Au reste, nous ne connaissons rien de la biographie de cet artiste ; on sait qu'il habitait Québec en 1765.

CHAPITRE VII

DEUX « RETOURS D'EUROPE »

Longtemps on a pensé, et on a écrit, qu'après le traité de 1763, les relations entre Français et Canadiens ont cessé complètement jusqu'à l'arrivée de la *Capricieuse* en 1854. La réalité est différente. Les relations culturelles entre les deux pays se sont maintenues à un niveau variable selon les circonstances historiques, comme on s'en rendra compte dans le cours de cette histoire. Pour le moment, étudions le cas de deux « retour d'Europe ».

Fils du soldat-peintre Paul Beaucourt, François est né à Laprairie en 1740. Doué pour le dessin, il prend ses premières leçons à l'atelier de son père. Il vit à Québec pendant la guerre de Sept-Ans et, à une date qu'il est impossible de préciser, il s'embarque pour l'Europe. Il passe quelques mois à Paris, après quoi il s'établit à Bordeaux où il épouse la fille de son maître, le peintre Camagne. Sans pouvoir apporter des précisions chronologiques, on sait qu'il a fait un long séjour en Allemagne et qu'il a voyagé en Russie où il a peint des portraits — notamment le sien, conservé naguère au Musée McCord. Il retourne à Paris et fréquente des artistes de l'entourage de Fragonard. Il rentre au Canada après une absence d'une quinzaine d'années et s'établit à Montréal. Il y est mort le 22 juin 1794.

L'œuvre de Beaucourt, telle que nous la connaissons en ce moment, est inégale. À côté de tableaux d'une facture soignée, il s'en trouve d'autres d'une tenue médiocre. Parfois, il peint des morceaux de bravoure qui sont séduisants. Tels sont les fragments qu'on a pu conserver d'une grande toile qui ornait l'église de Saint-Martin (île Jésus) et qui a échappé à l'incendie de 1942; il s'agit de têtes ailées qui faisaient cortège à *Marie, secours des chrétiens*, têtes de fillettes langoureuses peintes en pleine pâte, avec des tons ambrés et des gris chauds — visages nostalgiques qui rappellent les personnages de Greuze et sont déjà tout proches du romantisme.

On trouve des détails de la même veine dans les vastes tableaux d'église qu'il a peints à la fin de sa vie. La composition de ces tableaux est souvent discutable. Mais après avoir fait des réserves sur la répartition des éléments, on se rend compte que le peintre sait soigner les détails — la frimousse spirituelle d'une fillette boudeuse, l'arrangement désinvolte d'une chevelure, le drapé d'une pièce de vêtement. Ces morceaux de virtuosité chantent dans la grisaille de l'ensemble.

On ne peut dire de ces grandes toiles qu'elles soient originales. Elles apparaissent comme des interprétations libres de tableaux de peintres français du XVIII^e siècle, par exemple Pierre d'Ulin et Michel-Ange Chasles ; et il faut bien connaître les originaux pour savoir exactement où l'artiste a puisé son inspiration. Dans l'église de Varennes, il existe une *Vision de saint Jérôme* que Beaucourt a peinte d'après une gravure d'une composition de Pierre d'Ulin, qui se trouve au Musée de l'Université Laval ; dans l'ensemble, la composition de d'Ulin est respectée ; mais les détails sont strictement personnels à Beaucourt, et ils sont traités avec une telle verve qu'on a pu écrire cette phrase : « Beaucourt... embellit les églises canadiennes de peintures dans le genre Watteau. » Il s'agit plutôt du genre Fragonard, mais passons. Un autre chroniqueur, ancien curé d'Yamachiche, affirme que « Beaucourt avait un

peu la touche des grands maîtres » ; en écrivant ces lignes, l'abbé Caron faisait allusion aux *Miracles de sainte Anne*, grande toile de Beaucourt qui ornait son église et qui a péri dans le sinistre de 1957 ; elle était somptueuse et pleine de détails intéressants.

Bien d'autres ouvrages de Beaucourt ont disparu dans des incendies. Ceux qui subsistent et les photographies des pièces perdues nous donnent une bonne idée de la manière du peintre. Sa composition la plus populaire est *l'Esclave à la nature morte* (Ottawa, Galerie nationale). Sa tonalité est d'une chaleur et d'une finesse ravissantes — sauf évidemment les repeints ; et dans ce morceau de peinture, c'est la nature morte qui retient l'attention par la virtuosité du coup de pinceau et la distinction des rapports de couleurs ; et dans cette œuvre, Beaucourt s'est souvenu des toiles de Fragonard et de Camagne qu'il a vues à Paris et à Bordeaux et qu'il a aimées.

À l'époque 1780, il n'y a pas que la manière de Fragonard que les rapins assimilent de leur mieux. Il y a le réalisme renaissant, celui que Jacques-Louis David rapporte de son premier séjour à Rome. François Beaucourt l'adopte volontiers, surtout dans ses portraits. Mais chez lui, le réalisme n'a rien de systématique ni d'outrancier ; il s'allie à une certaine retenue qui fait de ce peintre maladif et souffreteux un homme qui recule devant l'audace. On s'en rend compte en examinant le portrait de *l'Abbé Morand*, ancien curé de Varennes (Musée de la Province, vers 1778) et celui de *l'Abbé Féré-Duburon* (Presbytère de Varennes, vers 1792). En 1793, Beaucourt signe ses deux plus belles œuvres, les portraits d'*Eustache Trottier, dit Desrivières* et de sa femme ; ils sont d'un réalisme saisissant. Le mari est un solide bourgeois élégamment vêtu, à la mine épanouie ; il a ses cartes à jouer bien en main et, tout à côté, des piles de piastres d'Espagne et de louis d'or ; son jabot est rendu en quelques touches prestement posées. Madame Desrivières livre ses goûts avec les accessoires de son

portrait : elle tient une jolie tabatière en or ; près d'elle, sur un guéridon, un samovar en porcelaine bleue, une aiguière, une tasse et sa sous-tasse et une cuiller d'argent montrent qu'elle s'apprête à prendre le thé. Témoignages précieux de la vie bourgeoise et du costume canadien de la fin du XVIII^e siècle, ces ouvrages accusent l'influence française dans la conception même du portrait et dans l'élégance des vêtements.

Terminons ce bref aperçu de la carrière de Beaucourt par l'examen de son portrait. Il date vraisemblablement de l'année 1775. L'artiste porte un bonnet russe et un vêtement sombre, fait d'un tissu lourd. L'œuvre manquerait de séduction s'il n'y avait le regard. On y sent une fierté, une noblesse qui forment contraste avec la sévérité du coloris. Ce gars né à Laprairie a su faire son chemin ; il en est conscient et il l'exprime sans forfanterie, avec cette lucidité des hommes qui sentent venir la mort de loin.



Contrairement à Beaucourt, François Baillairgé doit fort peu de chose à Fragonard, ni dans les sujets qu'il traite, ni dans la manière de peindre. Sculpteur avant d'être peintre, il scrute de préférence les œuvres de Jean Goujon et de Germain Pilon et, des vivants de l'époque, les ouvrages de l'aimable Clodion et de ses émules. Cependant, il se sent attiré par l'architecture et la peinture ; et il est probable que Claude-Nicolas Ledoux et Jean-Jacques Lagrenée lui en aient donné le goût.

Il est né à Québec au début de 1759. Fils d'un menuisier originaire du Poitou, il s'initie aux arts du bois dans la boutique paternelle. Ce sévère apprentissage lui paraît insuffisant, même s'il a l'avantage d'étudier le dessin sous la direction de l'ingénieur suisse Nicol, et les mathématiques avec l'abbé Bédard et le Père Latuile. Il rêve autre chose. Le 26 juillet 1778, en pleine guerre entre l'Angleterre et la France, il s'em-

barque pour Londres et, de là, gagne Paris où il arrive le 19 septembre ; c'est son père, Jean Baillaigé, qui paie les frais du voyage. Il s'inscrit à l'Académie royale, élève de Jean-Baptiste Stouf pour la sculpture et de Jean-Jacques Lagrenée pour la peinture ; mais il ne néglige pas l'anatomie ni la perspective, comme en témoignent des dessins scolaires et des esquisses datés de Paris ; enfin, il étudie les ordres d'architecture, et il est certain qu'il rapporte de son séjour en France les éléments du style Louis XVI — comme le fera, en 1787, l'orfèvre Laurent Amyot.

Revenu à Québec en août 1781, il ouvre un atelier rue Saint-Louis et commence une fructueuse carrière d'architecte, de sculpteur et de peintre. François Baillaigé est un homme universel. Il s'intéresse à tout, au théâtre, à la musique, aux sciences, à l'histoire de l'art, à l'artisanat, aux arts décoratifs, même aux jouets. Il faut lire son *Journal* (1784-1801) pour se rendre compte des besognes diverses qu'il a su mener de front. Habile et consciencieux, bon vivant, facétieux, humble mais conscient de sa valeur, il a travaillé toute sa vie avec une bonne humeur et un entrain qui percent à chaque page de son *Journal*. Il est mort à Québec le 14 octobre 1830, porté en terre par les principaux artisans de la ville.

Comme peintre, il a laissé des tableaux d'église, des portraits, des décors de théâtre et des murales. Nous ne connaissons les décors et les murales que par les descriptions du *Journal* et les dires des mémorialistes. Dans ses toiles religieuses et ses portraits, il y a du bon et du moins bon, et voici pourquoi. Tout le temps que l'Europe peut nous fournir couleurs et pinceaux, les ouvrages de nos artistes peuvent défier le temps. Mais surviennent la guerre de Sept-Ans, la guerre de l'Indépendance américaine et les longues guerres de la Révolution et de l'Empire, l'importation du matériel pictural marche au ralenti. Nos peintres sont donc contraints de tirer du sol la matière première de leurs couleurs et de procéder à de

laborieuses expériences sur l'utilisation de nos terres en peinture — en quoi ils ont souvent commis des erreurs fatales.

François Baillaigé raconte quelque part — au dos d'une esquisse — l'histoire d'une grande composition de la *Résurrection* qu'il a peinte en 1804 pour l'église de la Sainte-Famille (île d'Orléans) ; à l'énumération des matériaux dont il s'est servi dans l'exécution de cette toile, on comprend que ses couleurs se soient éteintes avec les années et que ses harmonies de tons aient perdu depuis longtemps leurs rapports primitifs. C'est le cas de la plupart de ses tableaux d'église, sauf deux ou trois. Dans l'église de Saint-Roch-des-Aulnaies, il y a une *Présentation au temple* qui est aujourd'hui bien fanée mais qui devait être forte en couleur quand elle est sortie des mains de l'artiste ; elle est médiocrement meublée ; mais l'arrangement des groupes, l'étrange complication des vêtements, le caractère des figures et la technique du coup de pinceau font de cette toile, tant par son graphisme que par la matité de l'ensemble, une sorte de fresque primitive — fresque maladroite et en mauvais état, qui se rachète par l'audacieuse répartition des plans colorés.

Tout autre est le *Saint François de Sales* (1798) à l'église de Saint-François (île d'Orléans) ; ici, la composition est dense, le dessin est large, la pâte est généreuse. C'est une scène d'intérieur qui comporte les accessoires d'usage ; l'évêque est assis à une table, vêtu de ses ornements épiscopaux ; par une large fenêtre ouverte, on voit le Palais épiscopal de Genève. Ce tableau s'apparente d'assez près à un bas-relief que François Baillaigé a sculpté en 1800 sur le tombeau du maître-autel de Neuville.

Ses portraits sont en meilleur état de conservation. Les uns sont peints à l'huile ; les autres sont exécutés au pastel, à la sanguine ou au crayon. Quelques-uns, comme le portrait du *Connétable de Lesdiguière* (Château de Ramezay), sont de grande taille et paraissent avoir été peints d'après des gravu-

res ; d'autres, comme le *Frère Louis*, le *Docteur Dénéchaud* et le sculpteur *Pierre-Florent Baillairgé*, sont de format moyen ; la plupart, comme les portraits de *René Boileau*, de *Thomas Baillairgé* et d'*Amable Berthelot*, sont des miniatures fraîches et habiles, d'une grande diversité de coloris. Quelques-uns de ces portraits ont probablement été peints à l'aide du physionotrace, mécanique que le graveur Gilles-Louis Chrétien a inventée à la fin du XVIII^e siècle.

Comme les portraits de Beaucourt, ceux de François Baillairgé sont d'honnêtes et beaux documents ; ils sont sympathiques dans la simplicité de leur dessin et la sobriété de leur coloris. Les personnages sourient volontiers ; ils sont détendus, pourrais-je dire ; ils posent familièrement dans leur costume du dimanche, qui n'est pas nécessairement luxueux. Ainsi nous renseignent-ils sur le vêtement, les coiffes, les bijoux et les accessoires de l'existence domestique, entre les années 1780 et 1825 ; car si les portraits eux-mêmes ne portent pas de millésime, on sait par le *Journal* la date de leur exécution.

L'un des plus fins au point de vue psychologique est celui du grand orfèvre *François Ranvozyé* (1739-1819) ; Baillairgé nous le montre affable, accueillant, de bonne humeur ; même au repos, ses traits sont souriants ; son expression est celle d'un homme qui goûte et manie finement la plaisanterie ; le fond de son caractère, c'est le goût du fignoloage, la fantaisie, le réalisme sain de l'homme qui touche terre. Ce sont exactement les qualités des œuvres de cet artisan spirituel qui a laissé tant d'admirables pièces d'orfèvrerie.

On connaîtrait mal François Baillairgé si l'on négligeait son œuvre d'architecte et de sculpteur. Il a été l'un et l'autre avec plénitude et magnificence. À ses yeux, l'architecture est l'art souverain ; ce n'est pas lui toutefois qui a été le grand maître-d'œuvre de la dynastie ; c'est son fils Thomas, l'auteur de l'église de Lauzon — celle d'avant le malheureux agran-

dissement de 1950 —, de l'église de Deschambault et de celle des Becquets. Vient ensuite la sculpture, l'art divin qui anime les murailles, défie les saints personnages qu'il présente en statues ou en bas-reliefs et donne pour ainsi dire le ton à l'espace clos qu'est un sanctuaire ou une nef. Enfin vient le complément de la peinture, ce chant qui s'articule sur les deux autres arts.

A-t-il hiérarchisé les arts à ce point ? Peut-être, car il y a des écritures du *Journal* qui le laissent entendre. Mais cet artiste universel, qui a apporté tant d'intelligence, de sensibilité et de goût dans son architecture et dans ses ensembles sculptés, en a apporté autant à sculpter une figure de proue, à concevoir un décor de théâtre, à dessiner un jouet ou à peindre une miniature.

On n'en finirait pas de louer cet artiste, tant il a œuvré dans l'allégresse la plus fructueuse et la plus humble.

CHAPITRE VIII

DEUX NATURALISÉS

Louis-Chrétien de Heer, né à Guebwiller vers 1750, a peut-être fait le coup de feu avec les marins français qui se sont battus pour l'indépendance américaine ; mais on n'en a pas la preuve matérielle. Chose certaine, il est à Montréal à la fin de l'année 1783 ; il s'y lie avec des orfèvres originaires de Suisse et d'Allemagne, Christian Grothe et David Bohle ; il y épouse, le 25 juillet 1784, Marie-Angélique Badel, qui lui donne plusieurs enfants. Son contrat de mariage le désigne comme maître-peintre ; mais les ouvrages qu'il a produits à cette époque n'ont pas encore été retrouvés. Peut-être manque-t-il de clients à Montréal car, en août 1787, il est à Québec, côte du Palais ; il annonce dans la *Gazette de Québec* qu'il se propose de se livrer au portrait et de peindre les figures avec toute la ressemblance possible. C'est le refrain habituel des peintres de l'époque.

Les premiers ouvrages qu'on connaît de lui sont des portraits d'ecclésiastiques. Dans une lettre à Mgr Hubert, datée du 11 février 1788, l'abbé Gravé écrit : « La coutume est venue à Québec de se faire peindre. Le portrait du curé (l'abbé Augustin-David Hubert) est très vrai. J'ai fait consentir Mgr l'Ancien (Mgr Briand) à se faire tirer ; il n'est pas si bien. » Ces deux portraits existent encore, l'un

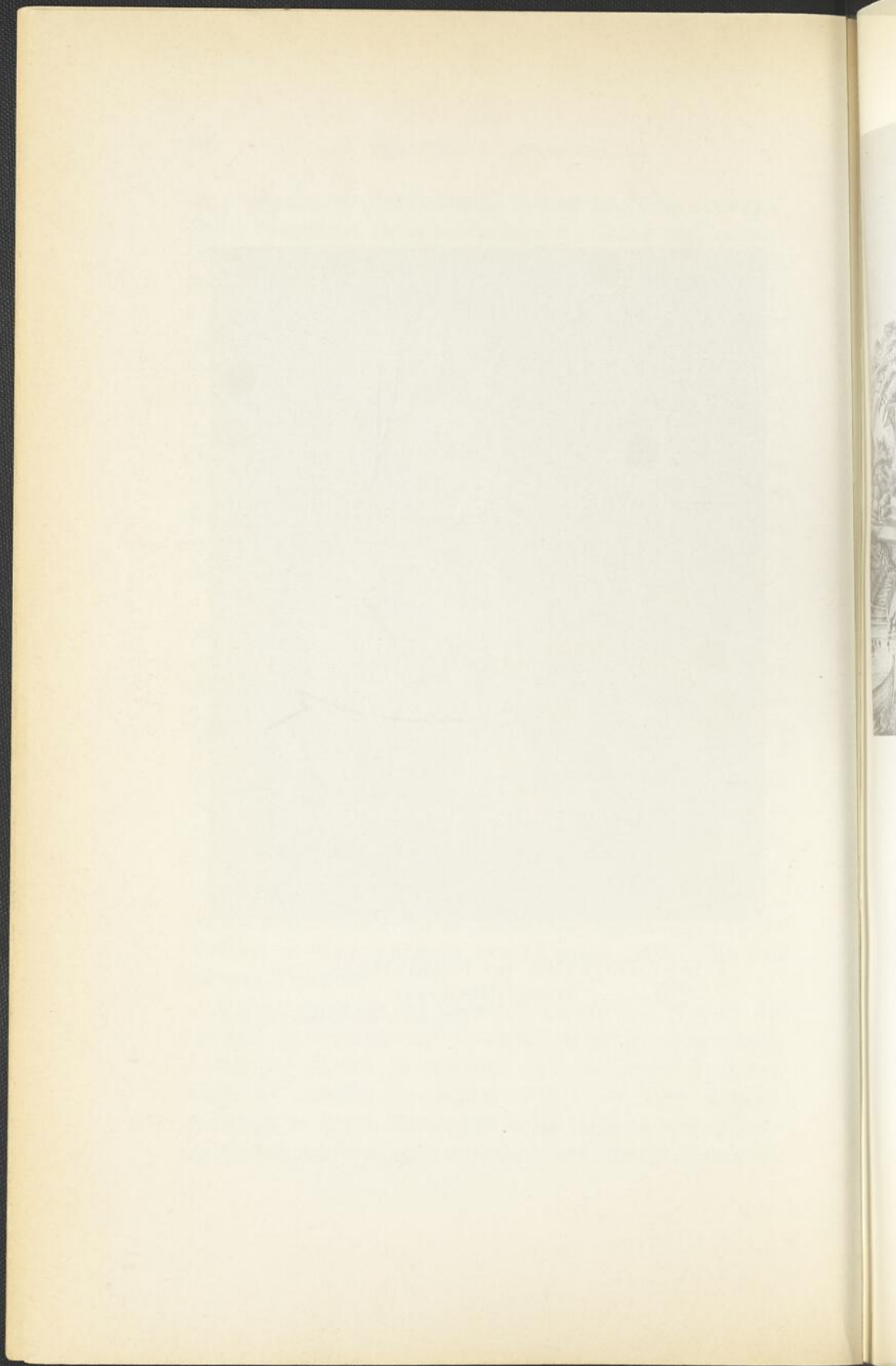
au presbytère de Notre-Dame, l'autre au Palais épiscopal. En les examinant, on opine du bonnet ; Gravé avait raison : le portrait de l'abbé Hubert est bien supérieur à l'autre. Bien d'autres ecclésiastiques posent alors devant de Heer : l'évêque régnant, Mgr Philippe Mariauchau d'Esgly, et son secrétaire, l'abbé Antoine Hamel, Mgr Jean-François Hubert, Mgr Bailly de Messein... L'abbé Dosque, lui, ne pose pas devant le peintre, et pour une excellente raison : il est mort en 1774 ; mais de Heer le portraiture quand même à l'huile, probablement d'après un dessin de l'abbé Aide-Créquy. Du même temps (1787-1789), datent le *Repentir de saint Pierre* (Saint-Pierre, île d'Orléans) et le décor peint de Saint-Charles (Bellechasse), qui n'existe plus et dont on ne possède qu'une description tirée d'un devis.

En septembre 1789, il est de nouveau à Montréal, rue Saint-Paul, où il peint quelques portraits. L'année suivante, il est à Québec. Il semble que de Heer se soit plu à faire la navette entre les deux villes. Il a sans doute des amis dans l'une et l'autre, et il y trouve son profit. C'est au cours d'une brève visite à Québec, le 8 septembre 1792, qu'il abjure le protestantisme en présence de l'abbé Plessis. Désormais, il vit à Montréal et s'y fait une clientèle de choix — Hippolyte Lecompte-Dupré, Ézéchiél Hart, James Woolrich, le capitaine Mailhot, l'abbé Deguire, curé de Vaudreuil, l'abbé Antoine Sattin, la marquise de Lotbinière... Un document conservé à Montréal nous apprend que Louis-Chrétien de Heer est mort avant l'année 1808, mais sans indiquer l'endroit.

Il faut entonner ici le même refrain : la plupart des ouvrages de ce peintre sont en médiocre état de conservation. Faut-il en accuser le matériel qu'il utilisait ? Peut-être, puisqu'on constate les mêmes défaillances chez François Baillaigé et Louis Dulongpré. Quoi qu'il en soit, il reste de lui des peintures assez agréables de dessin et de couleur.



MME TROTTIER, DIT DESRIVIÈRES, 1793
François Beaucourt
(Musée de la Province, Québec)





COMBAT DE LA GRANGE, vers 1820

Amélie Panet-Berczy

(Montréal, Bibliothèque municipale)



VILLAGE DE PIERREFONDS

James Duncan

(Montréal, Bibliothèque municipale)



PAYSAGE AU MONUMENT WOLFE

Joseph Légaré

(Musée de la Province)



RAPIDES DE LORETTE, 1840
Joseph Légaré

(Musée de la Province)

Le portrait de l'*Abbé Augustin-David Hubert* est une œuvre à la fois solide et décorative. Il est vu de face ; sa figure ronde, grasse, encadrée de boucles brunes, est sereine, j'allais écrire olympienne ; les traits sont réguliers ; la pose est souple, légère en dépit d'un commencement d'embonpoint. Sans être photographiques, les détails sont d'une vérité frappante — surtout l'étole et le surplis, dont le tracé est mis en valeur par des tons veloutés.

Une grande toile, *Saint Louis*, se trouve dans la chapelle des Lotbinière, à l'église de Vaudreuil. C'est un don du marquis de Lotbinière. Le roi de France est agenouillé de profil à gauche, la tête levée ; il porte une armure et un long manteau fleurdelisé ; devant lui, la couronne d'épines posée sur un autel de marbre ; à ses pieds, sa couronne, son sceptre et deux énormes glands d'or. Ce tableau porte la date de 1792. Il n'a rien de séduisant à première vue. Mais en l'examinant avec attention, on goûte la simplicité de la technique, la naïveté des détails, l'humble attitude du saint roi dont la figure déborde d'une fervente reconnaissance.

Ce qui est remarquable dans l'œuvre de cet artiste, c'est que ses personnages ne *posent* pas ; leur maintien est non seulement naturel, mais plein d'affabilité et de douceur ; même Mgr Briand, le plus hargneux des hommes, paraît affable sur la toile que de Heer a peinte — et c'est peut-être pour cela qu'« il n'est pas si bien », suivant l'expression de Gravé.

Dans le portrait du *capitaine Mailhot*, de Heer s'est surpassé. Il a donné à ce militaire une figure placide, entourée d'épais favoris blancs, des yeux candides sous des sourcils en arc de cercle, un menton volontaire et une expression qui fait contraste avec l'uniforme rouge d'officier du régiment *Royal Canadien* dans lequel il s'est enrôlé en 1796 ; le personnage est coiffé d'un casque à plume et il porte, sur la poitrine, l'insigne de son régiment ; bien avant Bona-

parte, il passe sa main droite dans le pli de sa tunique. Ici, composition et coloris font de cette toile un peu délavée une peinture naïve d'un charme infini ; les maladresses ne sont pas choquantes, le dessin est souple et les détails de l'uniforme sont rendus avec une certaine vivacité.



Comme Louis-Chrétien de Heer, Louis Dulongpré est Français de naissance. Il a vu le jour à Saint-Denis en 1754. En 1778, il s'engage dans la marine qui apporte de l'aide aux Américains dans leur lutte contre l'Angleterre. La paix signée, il se rend en visite à Montréal, histoire de voir du pays. 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 clavecin et du solfège, si intéressant soit-il, ne peut lui fournir sa subsistance. Ses amis, de Bonne, Quesnel, Perrault et le notaire Papineau, qui ont vu de ses dessins, lui conseillent de cultiver la peinture. Et voici l'ex-soldat réinventant la peinture, apprenant à peindre en peignant et acquérant à la longue une certaine virtuosité manuelle qui lui permet d'aborder tous les genres. Du coup, la fortune lui apparaît, d'abord sous les traits charmants d'une jolie fille, 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, puis les hobereaux de Montréal et des environs, des directeurs de maisons d'enseignement et des ecclésiastiques, tous gens qui désirent se faire peindre avec le plus de ressemblance possible. Il y a aussi les paroisses anciennes et nouvelles qui sont dépourvues de tableaux et désirent en avoir.

À partir de 1789, la vie de Dulongpré est un continuel

labeur. Dans son vaste atelier de la rue Campeau, il ne fait pas que peindre des toiles de sainteté et des portraits. Une convention sous seing privé, datée du 11 novembre 1789, porte qu'«il fournira au Théâtre de Société, qui sera érigé dans sa maison, trois décorations complètes, peintes sur toile (représentant) une chambre, un bois et une rue, avec le grand rideau..., (il) fera élever le théâtre et fournira le bois nécessaire pour sa construction ainsi que pour l'orchestre..., (il) paiera la musique, le perruquier, les billets, frais de gazettiers, etc.» Bref, le peintre se fait entrepreneur en spectacles.

Dulongpré a obtenu pendant nombre d'années beaucoup de succès. Il l'a dû, semble-t-il, à son physique aimable, à ses manières engageantes, à sa conversation et aussi à son air d'Ancien Régime. Ses contemporains nous le décrivent « grand, bien fait, d'une belle figure et d'excellentes manières ». À l'instar des petits maîtres dont Aubert de Gaspé parle dans ses *Mémoires*, il avait conservé l'usage de la poudre et « portait ses cheveux en arrière en nattes..., un gilet long de couleur pâle, culotte noire et bas de soie noire, avec souliers très découverts et boucles en brillants ».

Tel nous le fait voir son portrait peint vers 1805 par Wilhelm Berczy. Il est de profil à droite ; ses longs cheveux poudrés sont renvoyés en arrière et retenus par un ruban ; le front est fuyant, le nez presque droit, la bouche ferme, le menton volontaire, le cou énorme. Mélange de traits presque banals et de souriante bonhomie.

Dans sa notice nécrologique parue dans la *Minerve* en 1843, un chroniqueur affirme que Dulongpré a peint plus de trois mille cinq cents portraits. Il ne parle pas de ses tableaux d'église ni de ses scènes de genre, dont le nombre dépasse deux cents. Ainsi donc, grâce à son esprit d'initiative, à son acharnement au travail et à l'aide de son apprenti Joseph Morand, il amasse quelques milliers de livres que

la banque dite *Maison canadienne* est appelée à faire fructifier. C'est le contraire qui se produit. Cette société financière, ébranlée par les troubles politiques qui précèdent les événements de 1837, fait cession de ses biens — si l'on peut dire, car il ne lui en restait guère. Le peintre est ruiné. Recueilli par Mme Dessaulles, le vieillard passe ses dernières années au manoir de Saint-Hyacinthe. C'est là qu'il s'éteint le 26 avril 1843.

Bien qu'il ait été d'abord portraitiste, Louis Dulongpré s'est essayé dans la peinture d'église, la nature morte, le paysage, la caricature, même le tapis peint à l'huile ; cette tentative de manufacture, montée en 1812, n'a pas réussi.

Dans ses portraits, il emploie deux procédés : la peinture à l'huile sur toile et le pastel. S'il est plus à son aise dans l'utilisation du pastel, à cause de la rapidité du travail, il préfère cependant le procédé de la peinture qui lui permet plus de variété dans la technique et plus de finesse dans le rendu.

Ses premiers portraits sont contemporains des toiles de fond et du rideau du Théâtre de Société ; ils représentent ses amis et co-associés, Joseph-Fr. Perrault, Pierre-Amable de Bonne, Joseph Papineau et sa femme Rosalie Cherrier, Herse et Quesnel ; ce sont peut-être ses ouvrages les plus spontanés et les plus spirituels. De l'époque 1800-1830 datent quelques pastels conservés au château de Ramezay ; les uns sont subtils, tels ceux de *Mme Jean-Philippe Leprohon* et de *Mme François Corbin* ; d'autres sont majestueux, tels ceux du *Colonel Grisé* et de *Bourdages* ; on en voit de solennels comme ceux de *François Corbin* et de *George Selby* ; on en voit d'amusants, telle *Mme Grisé* avec sa coiffe invraisemblable, telle *Mme Robert dit Lafontaine*, dont les traits rappellent ceux des premiers êtres humains.

Au Musée de la Province, un pastel d'une extrême

vigueur représente *Antoine Lefebvre de Bellefeuille* et une peinture à l'huile reproduit les traits sans subtilité de *Jean-Philippe Leprohon*, père du sculpteur.

Ces portraits sont en général des improvisations. L'artiste les brosse ou les dessine au pastel en une seule séance de pose, à peine quelques heures ; souvent il indique, au revers, la date précise de l'exécution de l'œuvre. Une telle célérité dans le travail a ses avantages et ses inconvénients : l'exécution est spontanée, parfois nerveuse ; par contre, les vices de composition sont fréquents et les chances de durée, moins fortes. Cependant, il y a des œuvres de Dulongpré dans lesquelles la composition est à la hauteur d'une exécution primesautière. Tel est le portrait de la *Mère Coullée*, troisième supérieure des Sœurs Grises de Montréal, peinture d'un dessin spirituel ; tel est le portrait-groupe de la famille *McGillivray* (1805), dans lequel le paysage prend une importance singulière ; tel est encore le portrait de *Mgr Denaut*, dont l'artiste a tiré des répliques parfaites.

Le plus bel ensemble décoratif de Dulongpré a disparu. C'était le décor de la voûte de l'ancienne église de Montréal. L'artiste avait obtenu cette commande considérable à la suite d'un concours auquel il avait pris part avec l'abbé Molin. On ne connaît ce groupe de peintures murales que par la courte description qu'en a laissée Edward Allen Talbot : « La voûte est divisée en deux sections coniques par des moulures richement dorées ; et dans l'espace qui les sépare, on voit d'innombrables figures, toutes d'imagination et très bien dorées. »

À défaut de ces peintures murales qui n'ont pu être conservées en 1830, il reste suffisamment de compositions religieuses dues au pinceau de l'artiste pour nous faire une idée exacte de son talent. Le *Saint Roch* de Notre-Dame de Montréal est une sorte de portrait-groupe dont la vedette est le saint personnage qui donne le titre du tableau ; on

reconnaît, parmi les personnes du premier plan, les traits de Mme Dulongpré. Portraitiste dans l'âme, le peintre ne voit dans le tableau d'église qu'un portrait-groupe dont il s'agit d'équilibrer les figures et les corps. Quand il traite des sujets connus, comme l'*Adoration des bergers*, les *Mages*, il se conforme à une certaine tradition française qui a probablement été apportée ici par des gravures ; ainsi fait-il à la Rivière-Ouelle, à Berthier-en-Haut et à Saint-Jean-Port-Joli. Mais quand il traite un sujet neuf, comme l'*Élection de saint Mathias à la succession de Judas* à l'église de Saint-Mathias, il aligne des personnages qui posent tour à tour devant son chevalet, sans se soucier des péripéties de l'élection. Si ses peintures d'églises sont généralement dépourvues d'action, en revanche les figures sont traitées avec beaucoup d'application, dans la plus pure tradition française du XVII^e siècle.

Bien qu'on ne lui connaisse pas d'autre apprenti que Joseph Morand, il est certain que Dulongpré a eu une influence assez forte sur les artistes de son temps et sur les grands bourgeois. Dans la région de Montréal, il a mis la peinture à la mode. À Québec, où il fait de fréquents séjours, il parle constamment peinture et contribue au succès de Baillairgé et de Berczy. Au reste, il s'entend bien avec ses confrères, et si Baillairgé, dans son *Journal*, parle de Dulongpré comme d'un « concurrent », c'est pour le taquiner.

CHAPITRE IX

AQUARELLISTES ET DESSINATEURS

Bien avant les photographes, les dessinateurs et aquarellistes britanniques, passionnés de dessin, se sont intéressés à la nature canadienne, à nos villes et à nos villages, même à l'existence et aux coutumes des Canadiens. Plusieurs d'entre eux étaient officiers d'artillerie ; et comme la pratique du dessin et de l'aquarelle était obligatoire à Woolwich, ils sortaient de l'Académie royale militaire avec une certaine habileté et le goût du dessin ; d'autres étaient des artistes liés par contrat à une maison d'édition — tel William-Henry Bartlett ; quelques-uns étaient de simples touristes qui, par bonheur, savaient dessiner ou utilisaient, comme par jeu, la *camera lucida*, c'est-à-dire la *chambre claire*. Les uns et les autres ont laissé des œuvres de valeur inégale : tantôt elles sont précieuses au point de vue documentaire et historique — architecture, costume, rassemblements populaires, etc. ; tantôt elles se présentent comme des produits de qualité, magnifiques de dessin et de couleur.

Dès 1759, deux officiers anglais représentent Québec et ses environs. Hervey Smith, aide de camp de Wolfe, tente de reconstituer la *Bataille de Montmorency* en un dessin à vol d'oiseau qui ne manque pas de hardiesse ; il utilise le même

procédé perspectif pour représenter la *Bataille des Plaines d'Abraham* : en une vue plongeante, il montre les troupes anglaises escaladant la corniche de l'Anse-au-Foulon et la bataille déjà engagée avec les troupes françaises. Quant à Richard Short, commissaire à bord du *Prince Orange*, il représente, en une série de douze dessins qui ont été gravés, la ville après le siège de trois mois qu'elle vient de subir.

L'une des premières vues de Montréal, prise de l'île Sainte-Hélène, date de 1762 ; elle est l'œuvre de Thomas Patton. Une autre vue de Montréal, prise cette fois de la montagne, est une pièce documentaire d'un extrême intérêt ; Thomas Wright l'a dessinée à la plume en 1770. Un autre artiste anglais a laissé quelques belles vues de Montréal ; c'est Richard Dillon ; le Château de Ramezay en possède quelques-unes.



Le plus doué et le moins connu des aquarellistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle est le lieutenant-général Thomas Davies. Je le comparerais volontiers au douanier Rousseau tant il fait preuve d'acuité dans la vision, de candeur dans l'expression, de richesse et d'harmonie dans la couleur. Né vers 1737 dans un village voisin de Woolwich, cadet à l'École royale d'Artillerie en 1755, il est à Halifax en 1757 et à Louisbourg l'année suivante. Il participe à la guerre de Sept-Ans, devient capitaine en 1771, se bat contre les Américains, voyage en Angleterre et à Gibraltar et revient au Canada en 1786. C'est la période la plus féconde de son activité artistique. Il est mort à Blackheath le 16 mars 1813.

Seules nous intéressent pour le moment les aquarelles qu'il a peintes dans la province de Québec. La plus ancienne est une vue de Québec prise des environs de l'Hôpital général (1787) ; on peut la comparer avantageusement à une vue analogue que Cockburn a peinte en 1830. Les *Chutes de la*

Chaudière (1787) donnent une excellente idée de la manière dont il rend, du bout d'un pinceau fin, les arbres et l'eau ; au premier plan à droite, on voit un artiste assis sur un rocher, en train de peindre — c'est peut-être Davies lui-même. Deux précieuses aquarelles, datées l'une de 1787 et l'autre de 1788, représentent le *Château-Richer* ; sur l'une, on voit l'ancienne église avec ses deux clochers et son abside arrondie ; sur l'autre, la vue s'étend vers Sainte-Anne et le cap Tourmente, et l'on voit la longue théorie de filets à anguilles qui se dessinent à marée basse. L'une des plus amusantes nous montre la *Place d'Armes à Québec* (1789) ; on y voit au centre la cathédrale rebâtie, à droite le bastion nord du fort Saint-Louis et, à gauche, le couvent des Récollets. D'autres aquarelles ont été exécutées au Sault-à-la-Puce, à la rivière Sainte-Anne, à la rivière Jacques-Cartier, à la Pointe-Lévy et au Sault Montmorency. Le *Campement indien à la Pointe-Lévy* est l'ouvrage le plus significatif du groupe ; les personnages sont saisissants de vie et d'attitude, et le feuillage est rendu avec un graphisme extrêmement personnel.



Entre les années 1780 et 1820, nombreux sont les officiers et les voyageurs qui circulent dans la province ; ils partent rarement en excursion sans emporter leurs carnets de croquis. Cette bonne habitude nous a valu une multitude d'aquarelles et de dessins, parmi lesquels il y a des œuvres pleines d'intérêt. C'est le cas des *Vues* de Québec et de Montréal, de la Rivière-du-Loup et de Maskinongé de James-William Peachy, attaché au bureau de l'arpenteur Holland. C'est le cas également de la magnifique *Vue de Montréal* de Walch et de la *Vue du Cap-aux-Diamants* de G.-B. Fisher. On pourrait citer ici bien d'autres noms, comme Isaac Weld, John Lambert, Roebuck.



En juin 1792, sur un navire qui remonte le Saint-Laurent, un jeune homme s'amuse à dessiner la rive nord du fleuve. C'est à Tadoussac qu'il commence son croquis ; à droite de son carnet, puisque le navire se dirige vers l'ouest ; parvenu à l'extrême gauche de sa feuille, il va « à la ligne » à droite et continue son dessin à la mode de l'écriture chinoise, et cela jusqu'à l'extrémité ouest de l'île d'Orléans. Cet homme est George Hériot, et son long croquis se trouvait naguère au Musée McCord. Peu de temps après son arrivée à Québec, il est nommé paie-maître du bureau de l'Artillerie ; il a vingt-six ans. En 1800, il devient sous-maître général des postes pour tout le Canada. Il abandonne cette fonction en 1816, voyage en France et en Italie et meurt en Angleterre en 1844.

Les aquarelles de George Hériot sont innombrables, à croire qu'il a dessiné toute sa vie avec un zèle soutenu. Plusieurs de ses carnets se trouvent aux Archives publiques d'Ottawa ; il y en a à Toronto, au Musée McCord, au British Museum ; et en 1946, une maison de Londres offrait en vente une quarantaine d'aquarelles de notre artiste, dont une *Vue de Clermont-Ferrand* de six pieds de longueur sur neuf pouces de hauteur.

Hériot est un peintre extrêmement habile ; bon observateur, amateur de tons clairs et de belles harmonies. La plupart de ses aquarelles ont conservé leur fraîcheur, leur transparence, leur beauté primitive ; de plus, elles sont d'une justesse de dessin qui en fait des documents historiques de premier ordre. C'est à Hériot qu'il faut recourir pour retrouver l'aspect de Montréal vers 1805 ; quatre aquarelles, prises de points de vue différents, nous font voir la porte Saint-Martin et l'ancienne *Citadelle*, les fortifications du côté nord, Notre-Dame et les Récollets. Il a peint davantage Québec, puisqu'il y a

habité pendant plus de vingt ans ; et ses vues panoramiques de la vieille ville sont parmi les plus charmantes qu'il a faites. Ses voyages et ses excursions l'ont amené un peu partout dans le pays, d'où un nombre considérable de paysages, de chutes d'eau, de rivières, de villages, d'îles... Bref, il peint tout ce qui lui paraît utilisable sur une feuille de carnet et lui-même s'intéresse à tout. N'a-t-il pas écrit et publié une *Histoire du Canada* et *Travels through the Canada*, ce dernier ouvrage illustré de lithographies faites d'après ses dessins.

Dans cette immense production, il n'y a pratiquement pas de déchet. Le moindre croquis est enlevé d'une main preste, en une gamme simple et fraîche, avec juste ce qu'il faut de détails pour rehausser la composition.

On connaît en ce moment deux portraits de la main de Hériot : sa propre silhouette à l'encre de Chine, exécutée en 1810 probablement au physionotrace et le portrait à l'huile de son cousin George-Frédéric Hériot, fondateur de Drummondville.



Hériot quitte Québec en 1816. D'autres dessinateurs lui succèdent vaille que vaille. Par exemple, Edward Allen Talbot, Roos, Stretton qui dessine une admirable *Vue de Québec* en 1818. Le véritable successeur de Hériot est un lieutenant-colonel d'artillerie, James-Pattison Cockburn.

Né vers 1779 à Woolwich, il est cadet à l'École royale d'Artillerie de sa ville natale et étudie l'aquarelle avec Paul Sandby. On prétend qu'il est arrivé à Québec en 1823 ; en réalité, on ne connaît de lui aucun ouvrage qu'il aurait fait ici avant 1827. Chose certaine, il a beaucoup voyagé en Europe. En 1810, il publie *Voyage to Cadix and Gibraltar* ; en 1811, *Malta and Sicily* ; en 1820, *Swiss scenery* ; en 1822, *Views of*

the mount Cenis, etc. Il a également beaucoup voyagé au Canada, de Québec jusqu'à Détroit — ses aquarelles en témoignent. Il a quitté Québec le 2 août 1832 et il est décédé à Woolwich le 10 mars 1847.

On peut dire de l'œuvre de Cockburn qu'elle complète celle de Hériot, en ce sens qu'elle nous apporte une foule de détails sur les monuments, les costumes, les fêtes populaires de l'époque 1827-1831. Voilà pourquoi les ouvrages de Cockburn, sans surpasser ceux de son prédécesseur au point de vue technique et expression, ont une importance documentaire comparable à celle de nos premières photographies (1858-1865). C'est le cas de la plupart des aquarelles que conserve le Royal Ontario Museum et de celles de la collection Coverdale ; il faut en dire autant des aquarelles et sépias du Séminaire de Québec et du Musée de la Province, qui nous restituent, avec une verve et un humour plaisants, le visage de la Province et les mœurs de ses habitants.

Comme Cockburn avait son port d'attache à Québec, il est normal qu'il ait peint et dessiné sa ville d'adoption, ville qu'il a aimée particulièrement. On connaît en ce moment plus de deux cents aquarelles et sépias qu'il a brossées à Québec et dans les environs. Les plus spectaculaires sont le *Pont de glace devant Québec* et le *Déjeuner sur l'herbe au Sault Montmorency*, deux grandes aquarelles qui ont été chromolithographiées à Londres. La première nous montre le carnaval de 1831 ; on dirait que tout Québec est descendu sur le pont pour les trois semaines rituelles de réjouissances populaires ; chacun s'est construit une cabane, soit pour y pêcher, soit pour y vendre sa camelote, soit pour servir à boire aux assoiffés. La seconde est une scène qu'a décrite Lady Aylmer dans ses *Recollections* : quelques-uns de ses amis, dont Cockburn, sont installés sur la pelouse et déjeunent face au paysage envoûtant qui se présente sur le côté est de la chute ; Cockburn est au milieu du groupe, en train de dessiner. Bien d'autres aqua-

relles seraient à signaler. Par exemple, celles qui représentent les monuments, les rues, les maisons et les places de la ville ; elles nous aident à comprendre la maquette Duberger. Enfin Cockburn a publié à Londres en 1831, une plaquette intitulée *Quebec and its Environs* ; ses dessins valent évidemment mieux que sa prose et ses légendes absurdes.

★

En 1828, Jacques Viger confie à John Drake le soin de dessiner le vieux Montréal de l'époque ; ses trente sépias sont conservées au Séminaire de Québec.

Le capitaine Beauclerck s'en tient aux faits militaires de 1837, et il lave six aquarelles qui ont été lithographiées et qui paraissent assez justes dans l'ensemble.

Roebuck nous montre, en deux aquarelles qui se suivent, la citadelle de Québec en construction (1824) ; c'est un document extrêmement précieux sur la topographie québécoise et sur les fortifications.

Que d'autres artistes à signaler pour l'époque 1830-1860 ! Ils sont légion. À cause de l'importance de son œuvre, James Duncan sera plus loin l'objet d'un croquis biographique, ainsi que Cornélius Krieghoff. Mais comment passer sous silence James Archibald Hope, dont les croquis sont si amusants ? En 1839, Pouchbelt et Ramrod dessinent, à un nombre restreint d'exemplaires, les *Volontaires de Québec* ; ces onze dessins à la mine de plomb, rehaussés de couleur, sont d'une maladresse réjouissante mais d'un intérêt remarquable. Whitefield est plus habile ; sa grande *Vue de Québec*, prise de la rive gauche de la Saint-Charles, sa *Maison Jacquet* et sa *Vue de Montréal* sont des ouvrages quasi photographiques. Vers 1832, Robert-A. Sproule signe quelques dessins de Québec qui ont été lithographiés par Hullmandel et, plus tard, par Bourne.



En 1838, deux artistes britanniques traversent la partie orientale du Canada et s'attardent à dessiner les endroits les plus pittoresques du Québec. L'un, Coke Smyth, est le protégé de Durham ; l'autre, William-Henry Bartlett, voyage pour le compte de l'éditeur londonien Payne. L'un et l'autre jouissent d'une grande facilité manuelle. Car il ne faut pas juger Bartlett sur les nombreuses et médiocres gravures qui illustrent — si on peut dire — le *Canada pittoresque* ; comme la chose se produit souvent, le graveur a trahi le dessinateur et le peintre. Chez Bartlett, le peintre est loin de valoir le dessinateur ; ses paysages sont d'un romantisme désagréable, alors que ses dessins et ses lavis sont aimables et alertes ; c'est dans les scènes de rues, dans le croquis rapide, que Bartlett exprime son talent. Coke Smyth marque la tendance contraire ; il dessine trop bien, en ce sens qu'il soigne tellement tous les détails qu'il tombe dans une ennuyeuse minutie. Il dessine en manchettes.



Dans cette brève revue des dessinateurs, il convient de signaler quelques artistes canadiens dont les œuvres sont loin d'être négligeables. D'abord les Bouchette, car ils ont été d'excellents serviteurs de la nation. Joseph, le père, est né à Montréal en 1774 ; fils d'un marin qui a joué un rôle discret mais décisif en 1775, il passe sa jeunesse dans le Haut-Canada, ce qui explique sa parfaite connaissance de l'anglais. À seize ans, il entre dans le bureau de son oncle, l'arpenteur Samuel Holland ; peu après, il apprend le dessin sous la direction de François Baillaigé. En 1804, il est nommé arpenteur-général du Canada. Grand voyageur, il amasse les matériaux des deux ouvrages qu'il publie à Londres : *Description topographique du Bas-Canada* (1815) et *British Dominions in North*

America (1832). Ce dernier ouvrage est illustré de lithographies, les unes d'après les dessins de Joseph Bouchette lui-même, les autres d'après des aquarelles de ses fils, Joseph-Francis et Robert-Shore-Milne. Les originaux sont entrés récemment au Musée de la Province; les lithographies, elles, sont aussi plaisantes que justes. On doit à Joseph Bouchette une *Vue de Montréal* (1831) d'une grande élégance de dessin.

Grâce à Jean-Joseph Girouard (1795-1855), nous connaissons par l'image quelques-unes des victimes du soulèvement de 1837-1838. Ce notaire influent est en même temps chroniqueur, musicien et dessinateur. Comme Bouchette fils, il prend part aux événements militaires et, après l'écrasement des *Patriotes*, il va se constituer prisonnier à Montréal. C'est dans sa prison des Bermudes qu'il dessine les portraits de ses compagnons de captivité et les lieux où ils sont détenus. Spirituels et bien enlevés, tels ils apparaissent dans les gravures qu'en a publiées l'*Opinion publique* vers 1873. Les originaux sont conservés dans une collection particulière, à Montréal.

Il serait fastidieux de nommer tous les dessinateurs qui, de passage dans la Province, esquissent des images plus ou moins fidèles des belles choses qu'ils y admirent; il serait également fastidieux de citer les Canadiens qui, à l'occasion, ont manié le pinceau ou le pastel. Terre touristique par excellence, l'ancienne Nouvelle-France a été, et est encore, le pays où l'on retrouve, dans son architecture, des reflets de la civilisation française; dans sa sculpture également, mais en général les aquarellistes y ont été peu sensibles.

The first of these is the fact that the United States is a young nation, and that its history is a history of growth and expansion. The second is the fact that the United States is a nation of immigrants, and that its history is a history of the struggle for a better life for all.

The third is the fact that the United States is a nation of free men, and that its history is a history of the struggle for freedom and justice for all.

The fourth is the fact that the United States is a nation of peace-loving people, and that its history is a history of the struggle for peace and harmony for all.

The fifth is the fact that the United States is a nation of progress, and that its history is a history of the struggle for progress and improvement for all.

The sixth is the fact that the United States is a nation of hope, and that its history is a history of the struggle for hope and optimism for all.

The seventh is the fact that the United States is a nation of faith, and that its history is a history of the struggle for faith and belief for all.

The eighth is the fact that the United States is a nation of love, and that its history is a history of the struggle for love and compassion for all.

The ninth is the fact that the United States is a nation of unity, and that its history is a history of the struggle for unity and solidarity for all.

The tenth is the fact that the United States is a nation of strength, and that its history is a history of the struggle for strength and power for all.

The eleventh is the fact that the United States is a nation of wisdom, and that its history is a history of the struggle for wisdom and knowledge for all.

The twelfth is the fact that the United States is a nation of courage, and that its history is a history of the struggle for courage and bravery for all.

The thirteenth is the fact that the United States is a nation of honor, and that its history is a history of the struggle for honor and respect for all.

The fourteenth is the fact that the United States is a nation of integrity, and that its history is a history of the struggle for integrity and honesty for all.

The fifteenth is the fact that the United States is a nation of justice, and that its history is a history of the struggle for justice and fairness for all.

The sixteenth is the fact that the United States is a nation of mercy, and that its history is a history of the struggle for mercy and kindness for all.

The seventeenth is the fact that the United States is a nation of compassion, and that its history is a history of the struggle for compassion and understanding for all.

The eighteenth is the fact that the United States is a nation of empathy, and that its history is a history of the struggle for empathy and sympathy for all.

The nineteenth is the fact that the United States is a nation of respect, and that its history is a history of the struggle for respect and dignity for all.

The twentieth is the fact that the United States is a nation of tolerance, and that its history is a history of the struggle for tolerance and acceptance for all.

The twenty-first is the fact that the United States is a nation of acceptance, and that its history is a history of the struggle for acceptance and inclusion for all.

The twenty-second is the fact that the United States is a nation of inclusion, and that its history is a history of the struggle for inclusion and belonging for all.

The twenty-third is the fact that the United States is a nation of belonging, and that its history is a history of the struggle for belonging and community for all.

The twenty-fourth is the fact that the United States is a nation of community, and that its history is a history of the struggle for community and cooperation for all.

The twenty-fifth is the fact that the United States is a nation of cooperation, and that its history is a history of the struggle for cooperation and teamwork for all.

The twenty-sixth is the fact that the United States is a nation of teamwork, and that its history is a history of the struggle for teamwork and collaboration for all.

The twenty-seventh is the fact that the United States is a nation of collaboration, and that its history is a history of the struggle for collaboration and partnership for all.

The twenty-eighth is the fact that the United States is a nation of partnership, and that its history is a history of the struggle for partnership and alliance for all.

The twenty-ninth is the fact that the United States is a nation of alliance, and that its history is a history of the struggle for alliance and coalition for all.

The thirtieth is the fact that the United States is a nation of coalition, and that its history is a history of the struggle for coalition and unity for all.

The thirty-first is the fact that the United States is a nation of unity, and that its history is a history of the struggle for unity and harmony for all.

The thirty-second is the fact that the United States is a nation of harmony, and that its history is a history of the struggle for harmony and peace for all.

The thirty-third is the fact that the United States is a nation of peace, and that its history is a history of the struggle for peace and stability for all.

The thirty-fourth is the fact that the United States is a nation of stability, and that its history is a history of the struggle for stability and security for all.

The thirty-fifth is the fact that the United States is a nation of security, and that its history is a history of the struggle for security and safety for all.

The thirty-sixth is the fact that the United States is a nation of safety, and that its history is a history of the struggle for safety and protection for all.

The thirty-seventh is the fact that the United States is a nation of protection, and that its history is a history of the struggle for protection and defense for all.

The thirty-eighth is the fact that the United States is a nation of defense, and that its history is a history of the struggle for defense and security for all.

The thirty-ninth is the fact that the United States is a nation of security, and that its history is a history of the struggle for security and stability for all.

The fortieth is the fact that the United States is a nation of stability, and that its history is a history of the struggle for stability and harmony for all.

The forty-first is the fact that the United States is a nation of harmony, and that its history is a history of the struggle for harmony and peace for all.

The forty-second is the fact that the United States is a nation of peace, and that its history is a history of the struggle for peace and stability for all.

The forty-third is the fact that the United States is a nation of stability, and that its history is a history of the struggle for stability and security for all.

The forty-fourth is the fact that the United States is a nation of security, and that its history is a history of the struggle for security and safety for all.

The forty-fifth is the fact that the United States is a nation of safety, and that its history is a history of the struggle for safety and protection for all.

The forty-sixth is the fact that the United States is a nation of protection, and that its history is a history of the struggle for protection and defense for all.

The forty-seventh is the fact that the United States is a nation of defense, and that its history is a history of the struggle for defense and security for all.

The forty-eighth is the fact that the United States is a nation of security, and that its history is a history of the struggle for security and stability for all.

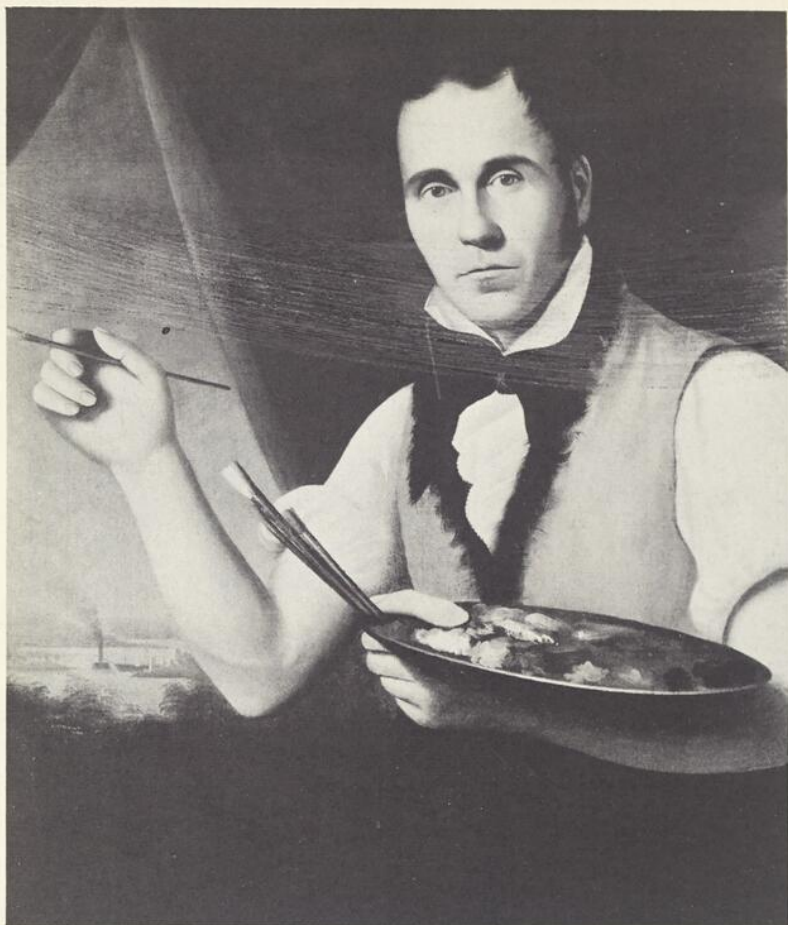
The forty-ninth is the fact that the United States is a nation of stability, and that its history is a history of the struggle for stability and harmony for all.

The fiftieth is the fact that the United States is a nation of harmony, and that its history is a history of the struggle for harmony and peace for all.



MAISON À SAINTE-ANNE
Cornelius Krieghoff

(Musée de la Province)



FRANCIS MATTE, 1838
Fr. Matte

(Detroit Institute of Arts)



ROBERT SYMES, 1838
Henry-D. Thielcke

(Musée de la Province)



QUÉBEC. PARLEMENT ET VILLE BASSE, 1838
Coke Smyth

(Musée de la Province)



PORTRAIT DE GARÇON, vers 1835

Antoine Plamondon

(Cliché fourni par la Galerie nationale, Ottawa)

CHAPITRE X

LA COLLECTION DESJARDINS — AUTRES COLLECTIONS

À la fin du XVIII^e siècle, il se produit un mouvement démographique fort restreint à la vérité, mais plus important qu'on ne le croit. En 1793, débarquent à Québec des prêtres français chassés de leur pays par la révolution. Ils ne sont d'abord que deux ; l'année suivante et jusqu'en 1802, d'autres ecclésiastiques français quittent Londres pour le Canada ; ils sont bientôt au nombre d'environ cinquante. Qu'ils soient chargés d'une cure, d'une aumônerie ou d'une chaire d'enseignement secondaire, ils s'acquittent généralement de leur tâche avec compétence et ils soignent tout particulièrement le faste des cérémonies religieuses. Plusieurs d'entre eux sont amateurs de belle architecture, de peinture et de sculpture ; dans leurs presbytères ou dans leurs appartements d'aumôniers, ils accumulent les épaves qu'ils ont pu sauver du bouleversement révolutionnaire.

De là une impulsion profonde à la culture des arts, surtout la peinture ; impulsion qui, de cette poignée d'ecclésiastiques, gagne 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, orfèvres —, surchargés de commandes et assez 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 déclenchent le renouveau de la peinture fournissent aussi les modèles ou la source d'inspiration. En 1816, l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins expédie de Paris à Québec une collection de cent vingt tableaux, que son frère cadet, l'abbé Louis-Joseph Desjardins, met en vente publique dans la chapelle de l'Hôtel-Dieu, en mars 1817. En 1821, nouvelle vente de tableaux, cette fois beaucoup moins considérable. Précisons que ces tableaux provenaient pour la plupart des églises parisiennes désaffectées en 1791 ; Alexandre Lenoir, après en avoir dressé un inventaire méthodique, les avait recueillis dans son Musée des Monuments français. Pendant la campagne d'Italie (1796-1798), les prises de guerre de Bonaparte accumulèrent au Louvre un dépôt important de toiles italiennes. Pour les loger, il fallut vendre des tableaux français. C'est ainsi qu'en 1803, l'abbé Desjardins aîné fit l'acquisition de la collection entière d'un banquier parisien en déconfiture. Emprisonné en 1810 à cause de ses accointances avec le duc de Kent, Desjardins fut élargi à la chute de Napoléon et put expédier sa collection deux ans plus tard.

De ce « monceau de tableaux », suivant l'expression de Desjardins, plus de quarante ont péri dans les sinistres de Saint-Michel (1872), de la chapelle du Séminaire de Québec (1888) et de la cathédrale de Québec (1922) ; d'autres ont disparu — par exemple, les tableaux de Sorel et de Verchères ; plus de quatre-vingts ont été restaurés avec tant de sans-gêne qu'ils ne sont plus que des toiles maquillées ; quelques-uns seulement sont en bon état de conservation.

Il y avait un peu de tout dans cette collection. Des portraits (*Pie VI* et *Pie VII*, au Palais épiscopal de Québec) ; plusieurs belles peintures du Grand Siècle (un Jean Bou-

cher de Bourges, un Jacques Blanchard à Saint-Roch et un autre à la cathédrale, un Philippe de Champaigne chez les Ursulines, un admirable Simon Vouet à Saint-Henri (Lévis) et un Aubin Vouet à Tilly, deux Lebrun au Séminaire, six Claude Vignon, un Antoine Coypel à Saint-Denis-sur-Richelieu, deux Frère Luc...) ; quelques bonnes toiles du XVIII^e siècle (trois Michel-Ange Chasles, six Antoine Renou, un Oudry, un Subleyras, un Pierre d'Ulin). Signalons enfin quelques toiles flamandes, qui provenaient peut-être du « butin » de Danton.

Plusieurs de nos peintres du XIX^e ont appris leur métier en restaurant, en copiant ou en interprétant les toiles de la collection Desjardins. C'est le cas de Joseph Légaré, d'Antoine Plamondon, de Francis Matte et de quelques autres. De sorte qu'on peut dire que l'art du Grand Siècle s'est prolongé en Nouvelle-France jusqu'au milieu du XIX^e siècle, même un peu plus tard. Ainsi notre peinture d'église a-t-elle dégénéré en une fade imitation de tableaux qui, pourtant, auraient dû être un stimulant.

Après la Révolution française et les guerres de l'Empire, nombre d'œuvres d'art quittent l'Europe pour l'Amérique. Québec et Montréal comptent des importateurs de peintures; les plus connus sont Fabre, Balzaretti et Raffenstein. Ils importent des portraits de famille et des tableaux d'histoire de l'École française, des natures mortes espagnoles et hollandaises, des aquarelles anglaises, des peintures religieuses de l'École italienne, surtout des têtes d'expression de toutes les écoles.

Le premier collectionneur est le peintre Joseph Légaré. De l'abbé Desjardins, il achète des tableaux religieux ; de Balzaretti et de Raffenstein, il se procure des paysages hollandais et flamands et des natures mortes. En 1838, il fonde avec Thomas Amyot, rue de Buade, une galerie publique qui comprend plus de soixante tableaux ; c'est le

premier musée de peinture du Canada. En 1852, le fonds de ce musée se compose de près de deux cents toiles, décrites dans un catalogue imprimé. Fermé en 1855, il a été acquis en 1874 par l'Université Laval.

Le juge Bacquet se contente de natures mortes ; il en rassemble plus de quarante, ouvrages espagnols pour la plupart. Young et Stewart s'intéressent surtout à la peinture italienne ; comme elle coûte cher, ils se rabattent sur les copies plus ou moins fidèles que des artistes italiens et canadiens peignent inlassablement. Les autres collections de l'époque 1815-1845 — nous les connaissons bien imparfaitement — ressemblent à celles-là.

Il faut faire une exception pour Jacques Viger. Sa collection comprend de fort beaux portraits — le marquis de Montcalm, Lacorne de Saint-Luc, le peintre François Beaucourt. Elle comprend aussi un *Album* de dessins et d'aquarelles qui ont été faits spécialement pour Viger, par les artistes de son temps. Artistes de profession et artistes amateurs voisinent ainsi en une promiscuité qui n'a rien de déplaisant. Les vedettes de l'*Album* sont James Duncan, Joseph Légaré, James-Pattison Cockburn, A.-O. Richer, Pierre-Louis Morin, Wilhelm Berczy et son fils aîné... Jacques Viger, qui taquinait l'histoire, a constitué deux autres *Albums*. L'un nous montre Montréal en 1828 ; John Drake a dessiné les trente sépias de ce groupe. L'autre est l'œuvre de James-Pattison Cockburn et contient une trentaine d'aquarelles et sépias, qui sont parmi ses plus beaux ouvrages.

CHAPITRE XI

JEAN-BAPTISTE ROY-AUDY

Fils unique d'un menuisier, descendant d'une lignée d'artisans du bois, Roy-Audy est un simple menuisier qui se fait charron, puis constructeur de barques, peintre d'enseignes et, vers la quarantaine, « peintre de portrait et d'histoire ». Voilà l'étrange aventure de cet humble Québécois.

Il est né dans une maison de la rue Hébert le 15 novembre 1778. Après la mort de sa mère le 15 juillet 1779, il est « élevé, nourri et entretenu par son père jusqu'au 1^{er} mai 1802 », est-il écrit dans le *Compte de tutelle* que le père rend à son fils devant Maître Planté. Bien élevé, semble-t-il ; même éduqué avec beaucoup de soin, si l'on s'en rapporte aux documents qui le concernent. Pendant quelques mois de l'année 1794, il prend des leçons de dessin de François Baillairgé ; en même temps, il est écolier au Séminaire. Audy père veut bien que son fils orne son esprit de connaissances diverses et cultive ses dons manuels, soit ; mais ce qu'il exige, c'est que le gamin ait un métier, qu'il soit menuisier comme toute la dynastie. L'enfant devient donc l'apprenti de son père.

Adolescent, il se révèle tel qu'il sera à sa maturité : intelligent, éveillé, curieux de tout, entreprenant, s'essayant à tout, courant d'un chantier à l'autre pour se rendre compte des problèmes du bâtiment, capable d'assimiler les techniques les

plus différentes, grand travailleur et aussi grand liseur. Tel nous le montre sa haute signature volontairement dessinée et fantaisiste à la fois ; le J est imbriqué dans le B, dont le trait supérieur déborde à gauche comme un bonnet protecteur ; le patronyme s'aligne d'une façon martiale ; et parfois le jambage de l'y se transforme en un savant paraphe, où s'équilibrent aisément les vides et les pleins.

L'année 1802, marque un tournant dans son existence jusque-là paisible. Le 2 juin, il reçoit sa part d'héritage dans la succession de sa mère — en tout quelques centaines de francs. Le 20 juillet, il entre dans une vieille famille d'artisans en prenant pour femme Julie Vézina, fille d'un maître-forgeron. À l'automne de la même année, il ouvre boutique au faubourg Saint-Jean.

Ce n'est pas un simple atelier de menuiserie. Quand on parcourt les mémoires de frais qu'il a libellés avec application, on acquiert la certitude que l'établissement Roy-Audy est un atelier d'ébéniste et de peintre, auquel est annexée une boutique de charron. La maison connaît vite une certaine renommée, puisqu'en 1805 la Fabrique Notre-Dame de Montréal lui commande un buffet d'orgue et le charge de l'aménagement d'un jeu de *montre* à la façade de l'instrument ; la dépense atteint la somme de trente-huit louis.

1805. C'est l'ère des longs voyages en berline sur la route, récemment réparée, de Québec à Montréal ; et notre menuisier devenu charron construit des voitures et peint des armoiries au revers des dossiers. C'est aussi l'ère des bateaux de plaisance, des fins voiliers qu'on construit à l'Anse-au-Foulon ; et Roy-Audy y peint non seulement des blasons à l'émail recouvert de vernis martin, mais encore des vues de villes, comme c'est alors la mode. Vers 1815, la transformation est complète : le menuisier Roy-Audy est devenu un artisan du pinceau, un « peintre d'histoire et de portrait ».

1815. C'est la crise économique, à la suite de la famine.

Après les longues guerres de la Révolution et de l'Empire, la vie est dure en Europe ; elle l'est aussi à Québec. La clientèle n'a guère de louis disponibles ; elle se fait tirer l'oreille. Qu'à cela ne tienne : le peintre ira au-devant d'elle. En somme, c'est une sorte de « tour du Bas-Canada » que Roy-Audy entreprend en 1817 avec son jeune apprenti Yves Tessier. On les trouve à l'Ancienne-Lorette, à Saint-Augustin, où ils passent trois ans ; ensuite à Deschambault, aux Grondines, aux Trois-Rivières, à la Rivière-du-Loup-en-Haut (Louiseville), à l'Assomption et à Montréal. Ils traversent assez souvent sur la rive sud, puisqu'on trouve quelques-uns de leurs tableaux à Lotbinière, à Nicolet et à Verchères, à Varennes, à Boucherville et à Longueuil.

Vers 1825, Roy-Audy abandonne son apprenti Tessier, qui s'en va peindre quatre tableaux à l'église de Lacadie, et rentre à Québec. Il y reste à peine quelques mois — car il a désormais le goût de la bougeotte. Il repart en tournée en 1826, cette fois seul ; il fait de longs séjours à Montréal et dans les environs et il recueille, semble-t-il, de nombreuses commandes. Ecclésiastiques, moyens et petits bourgeois posent devant son chevalet, tandis que les Fabriques lui paient, assez grassement d'ailleurs, des toiles de sainteté qu'il brosse d'une main méticuleuse. Il devient une vedette de la peinture le jour où il s'avise de peindre le portrait d'un criminel, Adolphe Dewey, qui a assassiné sa femme à coups de hache ; on s'extasie devant ce portrait, on le monte aux nues, on le met en loterie ; et un barnum avisé s'empare de l'arme dont le criminel s'est servi et l'expose avec cette inscription : « C'est ici la hache que Dewey a tué sa femme avec... »

Peintre ambulante, il semble que Roy-Audy l'ait été jusqu'à la fin de sa vie. Il est à l'Assomption en 1838, à Montréal en 1843, à Québec en 1846. Un billet de sa veuve, daté des Trois-Rivières, nous apprend qu'il est mort dans cette ville au cours de l'année 1848.

Comme tous les artistes de sa génération et de la suivante, Roy-Audy a peint de nombreux tableaux d'église. Comme eux aussi, il a copié des toiles de la collection Desjardins ; il a interprété des peintures de l'École française qu'il a vues au cours de ses pérégrinations ; il a démarqué des gravures, même des dessins. Parmi les gravures, citons le *Baptême du Christ* que Gérard Audran a gravé d'après une composition de Pierre Mignard ; Roy-Audy a souvent traité ce sujet — par exemple à Deschambault et à Lotbinière —, mais presque toujours avec une liberté consciente : il respecte la composition dans son ensemble, mais il fait subir aux figures et aux détails des modifications importantes.

Parmi les toiles de la collection Desjardins, il en est une qu'il a imitée avec un visible contentement ; c'est le *Christ en croix* de Charles Monnet. Une autre composition lui a plu particulièrement : c'est *Saint Charles Borromée visitant les pestiférés de Milan* ; la copie de l'église des Grondines est une réussite parfaite. Sans insister sur ces pastiches, précisons que les toiles de sainteté de Roy-Audy se présentent de nos jours dans un mauvais état de conservation ; elles *font taches* sur les murs de quelques-unes de nos églises. Cependant, ce ne sont pas des taches médiocres ; elles sont presque harmonieuses avec leurs tons fondus, leurs jaunes dorés et leurs rouges éclatants ; elles offrent parfois des parties que le temps a respectées et qui ont assez bien vieilli.

Dans son œuvre, les portraits l'emportent, et de beaucoup, sur les tableaux d'église. Ils l'emportent d'abord par leur intérêt documentaire ; bien que Roy-Audy ait parfois recherché la clientèle des hommes haut placés, il a peint une galerie de personnalités moyennes, qui complète l'ensemble des portraits de l'époque 1820-1845. Ils l'emportent encore par la naïveté de leur composition et le réalisme savoureux des détails vestimentaires. Ils l'emportent enfin par la netteté des plans, l'extrême précision du coup de pinceau et la richesse des tons.

Faire vrai, c'est toute son ambition ; c'est la fin ultime de son art ; c'est une affaire d'honnêteté professionnelle et de respect du client. Si ce dernier veut se payer un portrait de trente louis, il faut qu'il en ait pour son argent ; s'il consent à y mettre cinquante louis, il importe de le contenter : faire encore plus vrai, si c'est possible, et soigner davantage les accessoires, vêtements et fonds. Dans ses portraits, Roy-Audy dispose de moyens tout à fait personnels, et ici on retrouve le peintre d'enseignes et d'armoiries : le dessin est indiqué par des lignes simples et parfaitement lisibles, habituellement des traits courbes d'une certaine rigidité — un dessin en fil de fer ; les plans sont peints presque sans modelé, avec la même pâte mince, lisse et brillante — une pâte qui, sous certains éclairages, prend un aspect quasi métallique.

On peut le constater en examinant les trois portraits que conserve le Musée des Beaux-Arts de Montréal ; ils représentent *Mme Étienne Ranvoyzé, M. et Mme Lemaître-Auger*, gendre et fille de Mme Ranvoyzé. Le premier est un excellent exemple de l'art de Roy-Audy : le visage, austère et froid, forme un plan cerné de toutes parts et ponctué par les yeux implacables ; le costume est rendu avec une précision toute photographique ; quant à la coiffe, s'il faut émettre des doutes sur la légitimité de son architecture, il faut admettre du moins qu'elle est peinte avec tant de minutie et de véracité qu'elle s'impose au spectateur comme un chef-d'œuvre d'exécution.

Le portrait de *Mme Lemaître-Auger* est beaucoup plus simple. La jeune femme ne porte pas de coiffe ; elle est vêtue d'une robe sans ornement ; mais elle aussi a la figure cernée par les plans voisins et peinte par minces méplats. Tels sont les caractères de deux portraits de femme qui sont conservés au Musée de la Province, *Mme Lefebvre de Bellefeuille* (vers 1825) et *Mme Leblanc* (née Lemaître-Auger).

Dans sa clientèle figurent des ecclésiastiques importants. Par exemple, l'archevêque de Québec, Mgr Plessis ; l'évêque

de Kingston, Mgr Rémy Gaulin ; l'abbé Jérôme Raizenne ; le sulpicien Jean-Guillaume Roque. Ces portraits sont de tenue différente. Dans le plus intéressant, celui de *Mgr Gaulin*, les détails vestimentaires sont peints d'après nature et ils ont la saveur de choses vues par un maître-ouvrier : les dentelles sont admirablement peintes, la mosette est constellée de savantes moirures et les livres de la bibliothèque sont rendus avec l'adresse d'un maître-relieur.

Par contre, son propre portrait, daté de 1826, est d'une composition et d'une facture extrêmement dépouillées (Musée de la Province). Sur un fond d'un vert bouteille sombre, la figure se détache en un ton fortement rosé que mettent en valeur le col blanc et le jabot ; toute la vie de la toile est concentrée dans cette sorte de triangle irrégulier que forment le visage bien en chair du personnage et le jabot négligemment noué. Ce qui frappe dans cette œuvre, c'est l'assurance du regard, c'est la bonhomie de l'expression, c'est l'extraordinaire relief de la figure. Alors que dans la plupart de ses portraits, il néglige volontairement la troisième dimension, ici il l'accentue comme le ferait un peintre-sculpteur. A-t-il manié le ciseau et la gouge ? On n'en possède point la preuve certaine ; mais il se pourrait bien qu'il ait sculpté les figures de proues des embarcations qu'il a construites vers 1812-1815. Ainsi s'expliquerait le caractère des deux portraits qu'il me reste à décrire.

Un portrait d'enfant, exécuté en 1843, nous montre Roy-Audy bâtissant un visage par plans coupés, ce qui donne à l'ensemble une vivacité sans pareille : le jeune *Thomas Laing*, large fraise blanche autour du col, tient une pomme dans la main droite ; à gauche, une tenture verte. L'ensemble est chaud de couleur et peint avec une grande virtuosité.

Mais il y a mieux que le portrait du jeune Laing ; c'est celui de sa grand-mère, *Mme François Poulin de Courval*. Tout ici est de la même veine : le dessin en fil de fer, oui ;

mais fort agréable, parce qu'il limite des plans de belles proportions ; les méplats qui accusent la douceur et la bienveillance de ce visage un peu fané, et la suave fixité du regard ; l'harmonie des tons qui chantent et modulent avec une extrême distinction ; même la coiffe, les dentelles et le châle élégamment drapé sont comme une sorte d'hommage à cette figure attachante. L'artiste ne perd pas un pli, ni une maille, ni un fil ; et de la pointe de son plus fin pinceau, il indique les détails les plus ténus, dans une gamme de lumière d'or.

Voilà d'excellente virtuosité, celle d'un sympathique primitif.

The first of these is the fact that the United States is a young nation, and that its history is still in the making. The second is the fact that the United States is a large nation, and that its history is still in the making. The third is the fact that the United States is a free nation, and that its history is still in the making.

The fourth is the fact that the United States is a democratic nation, and that its history is still in the making. The fifth is the fact that the United States is a nation of immigrants, and that its history is still in the making. The sixth is the fact that the United States is a nation of pioneers, and that its history is still in the making.

The seventh is the fact that the United States is a nation of heroes, and that its history is still in the making. The eighth is the fact that the United States is a nation of visionaries, and that its history is still in the making. The ninth is the fact that the United States is a nation of dreamers, and that its history is still in the making.

The tenth is the fact that the United States is a nation of doers, and that its history is still in the making. The eleventh is the fact that the United States is a nation of builders, and that its history is still in the making. The twelfth is the fact that the United States is a nation of creators, and that its history is still in the making.

The thirteenth is the fact that the United States is a nation of leaders, and that its history is still in the making. The fourteenth is the fact that the United States is a nation of followers, and that its history is still in the making. The fifteenth is the fact that the United States is a nation of citizens, and that its history is still in the making.

CHAPITRE XII

TRIAUD ET LÉGARÉ

Deux autodidactes, comme il y en a tant dans la peinture canadienne. Deux peintres du même âge, qui ont entretenu des relations cordiales, qui ont collaboré au décor du Nouveau théâtre royal à Québec et qui ont laissé des ouvrages qui se ressemblent.

Louis-Hubert Triaud est né à Londres en 1794, de parents français. C'est tout ce qu'on sait de lui avant son arrivée à Québec en 1820. Presque aussitôt, il enseigne le dessin et la peinture au couvent des Ursulines. Il restaure quelques peintures de la collection Desjardins et accepte des commandes. D'une santé débile, il meurt à Québec en 1836.

On ne connaît actuellement de cet artiste que trois tableaux de sainteté : le *Martyre de saint André* à Andréville ; un *Saint Antoine de Padoue*, à la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Québec, daté de 1830 ; une *Madone*, à Sainte-Marie-de-la-Beauce. Dire de ces ouvrages qu'ils sont de bonne tenue ne leur rendrait pas justice. Comme Roy-Audy, Triaud est une sorte de primitif ; il en a le tour d'esprit, tant dans la composition que dans la technique ; il n'ignore pas le modelé, mais il préfère distribuer ses éléments en plans simples et fortement contrastés. On le constate en

examinant une composition que Triaud a peinte en 1821, la *Procession de la Fête-Dieu à Québec* ; le peintre s'est placé au sommet de la rue de la Sainte-Famille ; le cortège s'avance donc de gauche à droite ; on voit d'abord l'ancienne façade de la cathédrale, puis le dais porté par les quatre marguilliers du banc, ensuite le cortège et, à droite, le marché et le collège des Jésuites ; au fond, les maisons de la rue de Buade, dont presque toutes les fenêtres sont occupées par des curieux ; au premier plan, la foule bariolée des fidèles : d'un côté, les hommes en grande tenue ; de l'autre, les femmes endimanchées, portant des coiffes invraisemblables ; vers la droite, des badauds isolés, immobiles. — Dans la peinture canadienne, une autre composition rappelle celle de Triaud ; Cockburn l'a peinte en 1830 ; le point de vue est différent, mais l'atmosphère est la même. Chez Cockburn, le débraillé populaire domine ; chez Triaud, c'est une sorte de dignité provisoire qui fige les spectateurs en des attitudes de statues ; dans l'œuvre de Cockburn, les harmonies sont cendrées ; dans celle de Triaud, les rouges et les ors chantent avec une joyeuse éloquence.

On connaît quelques-uns des portraits que Triaud a laissés ; ces effigies un peu terreuses sont loin de valoir la composition que je viens de décrire.



À la vente de la collection Desjardins en mars 1817, Joseph Légaré vient d'avoir vingt-deux ans. Il est au premier rang des curieux, non comme un spectateur qui promène un regard distrait sur des objets qui ne l'intéressent point, mais comme un être qui se découvre, qui sent en lui l'étoffe d'un peintre, même d'un collectionneur. Car il achète des tableaux à la vente Desjardins : le *Martyre de sainte Catherine*, de François Chauveau ; un *Moïse* attribué à Lanfranco ;

deux toiles de Claude Vignon (*Saint Michel* et *Saint Jérôme*) ; un *Saint Michel*, d'Aubin Vouet ; des natures mortes hollandaises et flamandes.

Ces toiles, il les analyse le pinceau à la main, il en fait de nombreuses copies, il en peint les détails qui lui plaisent davantage. En assimilant ainsi des recettes, il apprend à voir un tableau et aussi à peindre. Bientôt, il se lance dans la composition, d'abord en groupant des personnages qu'il a déjà copiés sur les originaux de sa collection, ensuite en fournissant de son cru des éléments susceptibles d'être assemblés et de former un tout. Avec les années, il se forge une manière bien à lui, un style à la fois naïf et savoureux où le coup de pinceau est fantaisiste et décoratif et où la couleur chante dans des harmonies chaudes et magnifiques. Ainsi ce peintre sans maître, qui n'est jamais sorti de la région de Québec, fait-il la conquête de son métier avec une constance, une opiniâtreté et une intelligence supérieures. En 1845, cet homme de cinquante ans domine son art, mais pas dans tous les sujets. On a l'impression que son style à lui ne peut convenir qu'aux compositions fantaisistes qu'il imagine dans un esprit tout à fait romanesque. Quand il s'agit de peindre des tableaux d'église, c'est la « touche des Maîtres » qu'il emploie, c'est-à-dire une technique lourde, désagréable et fruste. Au fond, il n'est pas loin de penser que pour vivre de sa peinture, il faut faire de la toile de sainteté en grand nombre, ne pas s'appesantir sur les détails et économiser les matériaux ; au reste, le tableau d'église, toujours haut perché, enfumé en peu de temps, ne remplit-il pas son rôle d'édification et de décoration par le simple fait de meubler un trumeau ! Il en est sûr. Mais quand il s'agit du tableau d'histoire et du portrait, donc d'ouvrages accessibles et mieux éclairés, il faut soigner la facture, trouver des éléments originaux et savoir les mettre en valeur. Légaré a-t-il eu tort de sacrifier ainsi le

tableau à sujet religieux ? Oui, assurément, mais pour une raison qu'il ne pouvait deviner. Au cours de sa carrière, il a eu l'occasion de copier quelques très belles peintures de l'École française : par exemple, la *Délivrance de saint Pierre* par Charles de la Fosse, le *Christ en croix* par Charles Monnet, l'*Enfant Jésus au temple* par Claude Vignon, le *Christ servi par les anges* de Jean Restout. Or ces peintures ont péri dans des sinistres ; pour nous en faire une idée, nous ne disposons que des copies de Légaré ; c'est vraiment peu de chose.

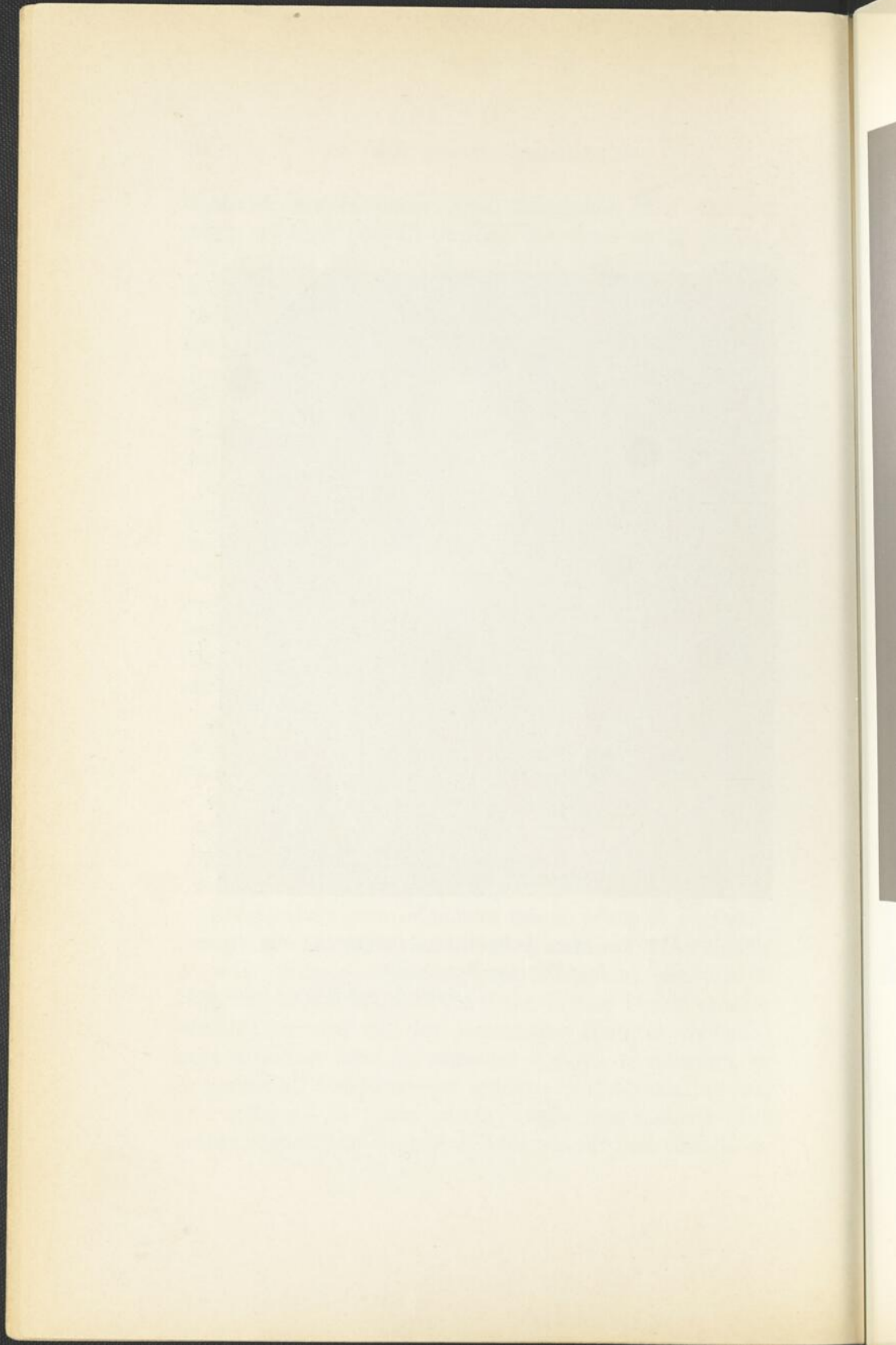
Les tableaux d'église de Légaré étaient autrefois assez nombreux — une centaine. Il en reste un peu plus de quarante, dispersés dans la Province. Dans la chapelle de l'Hôpital-général, il y en a huit ; dans l'église de Bécancour, on en compte trois ; à Saint-Roch-des-Aulnaies, cinq grandes copies ornent le sanctuaire ; l'Ancienne-Lorette en possède une dizaine ; les autres sont de tailles moyennes et manquent souvent d'intérêt.

Je voudrais cependant en tirer une observation. En étudiant les copies de Légaré, je constate que certains sujets reviennent souvent ; et les artistes français auxquels il les a empruntés étaient des peintres hautement appréciés en leur temps. Citons Claude Vignon, Simon Vouet, Jean Jouvenet, Jacques Blanchard, Michel-Ange Chasles, Carle Van Loo, etc. C'étaient les peintres préférés de notre artiste.

Ses portraits sont infiniment mieux peints et plus intéressants que ses toiles de sainteté. Il convient de les diviser en deux groupes chronologiques. Avant les environs de 1835, il produit des portraits d'une facture lourde et assez pénible ; on sent que les personnages sont ressemblants ; mais il obtient cette ressemblance à coups de repentirs, de retouches et d'empâtements indiscrets ; il ne maîtrise pas sa matière ; il la triture plutôt, avec une maladresse trop visible. Cependant, à force de réfléchir sur l'art difficile du



PORTRAIT DE MME POULIN DE COURVAL, 1843
Jean-Baptiste Roy-Audy
(Musée de la Province, Québec)





MME ÉTIENNE RANVOYZÉ, vers 1838

Roy-Audy

(Musée des Beaux Arts, Montréal)



MME AMABLE DIONNE, 1834
Ant. Plamondon

(Musée de la Province)



PORTRAIT DE JEUNE FILLE, vers 1838
Ant. Plamondon

(Québec, Coll. part.)



LA CHASSE AUX TOURTRES, 1853
Ant. Plamondon

(Toronto, Art Gallery)

portrait, il en arrive à une certaine aisance dans la composition et à une réelle habileté dans la technique.

Au premier groupe appartiennent des portraits d'ecclésiastiques (*Mgr Plessis*, 1824, et *Mgr Panet*, 1832), de villageois (*Joseph Pageot*, vers 1830), de bourgeois et d'artisans. L'un d'eux représente le *Frère Louis Bonami, récollet*, déambulant dans une campagne fleurie qui paraît être la vallée de la Saint-Charles. Légaré a peint le même récollet vers 1830.

Le second groupe s'ouvre par un portrait ravissant, celui de *Lady Aylmer* (Ursulines de Québec) ; la pose du personnage est naturelle et le geste des mains est réussi. On retrouve les mêmes caractères dans deux portraits conservés à l'Université Laval, *Louis Lemieux, relieur*, et *Mme Lemieux* ; ce dernier est d'une souplesse remarquable ; peut-être le modèle, une jeune femme aux grands yeux noirs et aux boucles brunes, a-t-il inspiré le peintre ; la composition est parfaite et le coup de pinceau est d'une largeur rare chez Légaré. Il a aussi peint, avec la même souplesse de touche, le portrait de *Charles-Maxime Defoy*, notaire à Québec, et de *Mme Defoy*, sa sœur (Musée de la Province) ; moins séduisant que le portrait de *Mme Lemieux*, celui de *Mme Defoy* est peint avec une maîtrise qui n'a rien d'académique ; la coiffure, le ruban de gaze qui enveloppe le cou, la robe d'un vert d'eau transparent, tout dans cette œuvre est rendu d'une main sûre et légère. À la fin de sa vie, Légaré a peint d'autres portraits dans la même veine : l'*Abbé Michel Lemieux* (Hôtel-Dieu de Québec), les juges *Chabot* et *Becquet* ; il a également tiré des copies des portraits officiels de *Georges IV* et de la *Reine Victoria*.

« Peintre d'histoire et de paysage », écrit un chroniqueur de la *Minerve* après une visite à l'atelier de l'artiste ; il aurait pu ajouter : premier peintre canadien d'histoire. De quel tient-il son goût de l'histoire ? Probablement de ses amis,

l'historien Garneau, le lettré Chauveau, François Baillairgé, le juge Pierre Bédard et quelques autres de la génération de 1815. Plusieurs d'entre eux sont dans la vingtaine quand se déroulent les événements de 1837. D'où une certaine effervescence qui se traduit par une bouffée de romantisme, une chaleur patriotique soutenue, une sorte de culte du passé. L'atmosphère qui en résulte s'épanouira après la mort de Légaré, autour de l'année 1860. Mais l'artiste l'aura pressentie dès 1838, c'est-à-dire à la publication du poème de Garneau, le *Dernier Huron*, et à la traduction de ce poème en peinture, œuvre de Plamondon.

Mais ce n'est pas l'exemple de Plamondon qui pousse Légaré au tableau d'histoire — au reste, l'expression est trop forte ; il s'agit plutôt d'épisodes tirés de ces petits poèmes un peu pleurnichards et bien rangés, que publiaient alors les journaux et qui exaltaient les qualités des nations malheureuses — tels les Hurons. Légaré entre dans le mouvement avec le *Désespoir d'une Indienne* et le *Martyre d'une jeune Huronne*. Il y a bien des excentricités dans ces compositions : violence du coloris, expression quasi caricaturale des visages. On ne s'arrête pas à ces détails ; car, après tout, le martyr s'accommode de crudité dans la couleur et de grimaces dans les traits. On va droit au graphisme, à cette manière dont je parlais tantôt et qui appartient en propre au peintre ; on est séduit par cette façon nouvelle d'indiquer le feuillage, les branches et les troncs d'arbres, le sous-bois et sa végétation, les personnages en silhouettes au premier plan — car je range dans ce groupe des compositions comme le *Massacre des Hurons par les Iroquois* et le portrait de *Josette Ourné*, fille d'un chef abénaquis. Dans cette manière de peindre, il y a une audace, une fougue, une sûreté de main, une gamme de contrastes qu'on ne reverra dans notre peinture qu'en ces toutes dernières années. La *Procession de la Fête-Dieu à Nicolet*, peinture fort abî-

mée, est de la même coulée, ainsi que les *Anciens Canadiens* et la *Bataille de Sainte-Foy* ; j'y ajouterais une peinture de l'époque 1835, *Québec vu de Lévis*, et un essai de reconstitution du *Fort des Hurons à l'île d'Orléans* (Musée de la Province).

Dans une composition énigmatique, dont le sujet a probablement été emprunté à un poème de l'époque 1845, le peintre a appliqué sa manière d'une façon aussi rigoureuse que possible et sur une grande surface (Musée de la Province). C'est une scène de forêt, plus exactement de sous-bois. Au centre, une statue du général Wolfe sur un socle circulaire ; au premier plan, un Indien dans les broussailles et un canot d'écorce halé sur la rive d'un étang ; rien d'autre que ce bronze isolé dans la forêt et cet Indien désœuvré tendant un arc à la statue. Le sujet est insignifiant, en ce sens qu'on en ignore la trame. Tout l'intérêt est donc concentré dans ce paysage de rêve, où les troncs d'arbres tordus et enchevêtrés, le lourd feuillage, les pics du lointain et le ciel d'automne constituent le thème même de la composition. Il faut que l'artiste se soit baladé maintes fois dans la forêt canadienne — la forêt d'il y a cent vingt-cinq ans, où le merisier dominait les autres essences d'arbres — pour la rendre avec tant de vérité et d'adresse, et aussi tant de sensibilité et de plénitude.

Scène d'élection au Château-Richer (Musée de l'Université Laval) représente dans un vaste paysage, une bagarre entre adversaires politiques ; la toile est fatiguée, et il est difficile de se faire une idée de ce qu'elle était autrefois. En revanche, l'admirable paysage des *Chutes de Saint-Ferréol* est un témoignage précieux de stylisation ; les têtes d'arbres, les masses d'eau qui tombent des rochers, les rochers eux-mêmes, tout est stylisé avec franchise et candeur ; même le premier plan, qui est un morceau de peinture prestement enlevé : les trois Indiens qui conversent entre eux s'amal-

gament pour ainsi dire aux troncs d'arbres et aux frondaisons qui animent la partie inférieure du tableau.

Dans l'*Album* de Jacques Viger, une toute petite peinture, exécutée à l'huile sur papier, représente le *Sault à la Puce* ; c'est une des plus charmantes compositions de Légaré ; la distribution des éléments est parfaite, le graphisme est nerveux et la couleur se fond dans une tonalité kaki que mettent en valeur des vieux roses éteints. C'est le sommet de l'art de Légaré. Dans ses autres paysages, il retrouve parfois les mêmes accents, mais non la même pétulance. *Les Rapides de la rivière Etchemin*, la *Chute de Lorette* et la *Rivière Montmorency* sont des toiles agréables de couleur et sages de facture.

Vers 1845, Légaré tombe dans un piège dont maints artistes de l'époque ont été victimes : l'emploi des noirs au bitume. Il les a utilisés dans l'exécution des grands tableaux qu'il a faits des incendies du faubourg Saint-Roch le 28 mai 1845, et du faubourg Saint-Jean, le 28 juin de la même année ; ces tableaux, ainsi que l'*Éboulis de 1844*, ne sont plus que des loques.

Esprit replié sur soi-même, homme au cœur généreux, épris de nobles formes et de beaux sentiments, à la fois candide, fin et obstiné, tel apparaît Légaré sur un daguer-réotype à demi effacé ; dans sa physionomie, il y a du rêve concentré, beaucoup d'énergie, une jeunesse de cœur imperturbable et un enthousiasme débordant. Il n'est pas étonnant qu'il se soit jeté dans la politique à un moment critique de notre existence. Ami de Papineau, patriote, combattant les « bureaucrates » avec la fougue de son caractère, il est à Québec l'un des principaux chefs du mouvement insurrectionnel de 1837. Bien qu'il refuse de suivre Papineau jusqu'à la rébellion, il est incarcéré pendant quelques jours. Quelques années plus tard, en 1849, il donne dans les idées annexionnistes de Papineau et brigue les suffrages des élec-

teurs de son quartier. Après un échec retentissant où les horions ne lui sont pas ménagés, il renonce à la politique. En janvier 1855, son ami et admirateur Chauveau le nomme membre du Conseil législatif. Le peintre survit peu à cet honneur : il meurt subitement à Québec le 23 juin de la même année.

The first of these was the... the second was... the third was... the fourth was... the fifth was... the sixth was... the seventh was... the eighth was... the ninth was... the tenth was... the eleventh was... the twelfth was... the thirteenth was... the fourteenth was... the fifteenth was... the sixteenth was... the seventeenth was... the eighteenth was... the nineteenth was... the twentieth was... the twenty-first was... the twenty-second was... the twenty-third was... the twenty-fourth was... the twenty-fifth was... the twenty-sixth was... the twenty-seventh was... the twenty-eighth was... the twenty-ninth was... the thirtieth was... the thirty-first was... the thirty-second was... the thirty-third was... the thirty-fourth was... the thirty-fifth was... the thirty-sixth was... the thirty-seventh was... the thirty-eighth was... the thirty-ninth was... the fortieth was... the forty-first was... the forty-second was... the forty-third was... the forty-fourth was... the forty-fifth was... the forty-sixth was... the forty-seventh was... the forty-eighth was... the forty-ninth was... the fiftieth was... the fifty-first was... the fifty-second was... the fifty-third was... the fifty-fourth was... the fifty-fifth was... the fifty-sixth was... the fifty-seventh was... the fifty-eighth was... the fifty-ninth was... the sixtieth was... the sixty-first was... the sixty-second was... the sixty-third was... the sixty-fourth was... the sixty-fifth was... the sixty-sixth was... the sixty-seventh was... the sixty-eighth was... the sixty-ninth was... the seventieth was... the seventy-first was... the seventy-second was... the seventy-third was... the seventy-fourth was... the seventy-fifth was... the seventy-sixth was... the seventy-seventh was... the seventy-eighth was... the seventy-ninth was... the eightieth was... the eighty-first was... the eighty-second was... the eighty-third was... the eighty-fourth was... the eighty-fifth was... the eighty-sixth was... the eighty-seventh was... the eighty-eighth was... the eighty-ninth was... the ninetieth was... the ninety-first was... the ninety-second was... the ninety-third was... the ninety-fourth was... the ninety-fifth was... the ninety-sixth was... the ninety-seventh was... the ninety-eighth was... the ninety-ninth was... the hundredth was...

CHAPITRE XIII

ANTOINE PLAMONDON

Antoine Plamondon, élève de Joseph Légaré, c'est ce qu'on apprend à la lecture d'un brevet d'apprentissage que Maître Parent, notaire à Québec, a dressé le 1^{er} mars 1819. On se demande sérieusement ce que ce rapin autodidacte a pu enseigner de valable à ce gosse de quinze ans. Le maître a appris son métier en restaurant les toiles de la collection Desjardins et, sans doute, en a-t-il abîmé quelques-unes ; mais il ne pouvait communiquer à son apprenti peintre autre chose que les rudiments du dessin et les connaissances élémentaires qu'il possédait sur l'utilisation des couleurs minérales et végétales — et l'on sait que Plamondon fera nombre d'expériences sur des terres de la région de Chicoutimi et de la Beauce. Quoi qu'il en soit, il semble bien qu'entre le maître et l'apprenti, il n'y ait eu aucune sympathie réelle.

En 1825 (il a 21 ans, puisqu'il est né à l'Ancienne-Lorette le 29 février 1804), Plamondon quitte l'atelier de son maître et s'établit à Québec, dans une maison de la Côte du Palais. Il a tout juste le temps de peindre quelques portraits (*Mgr Plessis*) et des tableaux d'église, comme les *Ex-voto de Sainte Anne* à Notre-Dame de Québec et à l'église du Cap-Santé. Projetant d'aller se perfectionner en Europe, il rencontre un mé-

cène, le grand-vicaire Descheneaux, qui lui permet de quitter Québec dès le mois de juillet 1826.

De son séjour en France, on ne connaît que des anecdotes banales, négligeables. Chose certaine, il puise auprès de son maître, Paulin Guérin, le goût du portrait honnête et, aussi, l'habitude des harmonies terreuses et l'abus de ce qu'on appelle alors le ton local ; il a l'occasion d'examiner les œuvres des jeunes peintres romantiques, Géricault, Bonington, Delacroix ; il participe en quelque sorte à l'effervescence des milieux artistiques de Paris ; enfin, il voyage en France et en Italie.

De retour à Québec à l'automne 1830, il ouvre un atelier rue de la Sainte-Famille et l'annonce à sa future clientèle. Quelques mois après, il s'installe dans une maison appartenant à l'Hôtel-Dieu. Au reste, il change souvent d'atelier, car il ne se plaît nulle part. Cet homme fantasque, tout d'une pièce, ce frais émoulu de Paris qui se proclame « élève de l'École française » ne supporte aucune contradiction, même nulle concurrence. Dès 1833, il se prend de querelle avec le peintre américain Bowman et le rosse d'importance, pour des raisons futiles d'ailleurs ; cinq ans plus tard, il attaque violemment l'artiste Thielcke qui ose se dire supérieur à lui, Plamondon, comme peintre d'église ; en 1849, il déblatère contre son ancien maître qui a le tort d'être *annexionniste* ; en 1850, c'est Thomas Fournier qui trinque pour avoir vanté exagérément les qualités décoratives de la sculpture sur bois dans les sanctuaires et les salles à manger. On n'en finirait pas d'énumérer les polémiques hargneuses que Plamondon suscite pour un oui, pour un non, et qu'il nourrit, à sa manière, de vocables mal sonnants, d'épithètes cinglantes et de points d'exclamation. Qu'il se croie le grand artiste de son temps, le seul artiste, il le dit, il l'écrit ou le fait écrire, il l'affirme péremptoirement — ce qui dresse contre lui tous ses confrères, sauf Théophile Hamel. Cet homme qui piaffe sans cesse, qui pourfend ses ennemis avec une vigueur rageuse, un vocabulaire de

cocher et un style des plus plâtreux, on voudrait le voir aussi vigoureux dans sa peinture, aussi matamore devant ses toiles. Il l'est parfois, mais c'est l'exception.

En dépit de ses continuelles jérémiades, Plamondon possède, dès 1832 et jusqu'aux environs de 1850, une clientèle considérable. On peut affirmer que pendant sa longue existence, il a vécu de sa peinture. Il a brossé, et Dieu sait avec quelle insouciance et parfois avec quel goût médiocre, des centaines de tableaux de sainteté, compositions originales et copies ; il en reste environ la moitié ; sauf quelques rares œuvres, les autres ne valent pas cher. Pendant le même temps, il a peint, et cette fois avec quelle patience, quel sain réalisme et quelle fougue, plusieurs centaines de portraits parmi lesquels il existe d'authentiques chefs-d'œuvre. S'il n'a pas édifié une fortune, du moins a-t-il vécu à l'aise, en célibataire endurci, réfugié à Neuville dans un paysage enchanteur, cultivant sa vigne entre l'exécution minutieuse d'un portrait et le bousillage d'une grande copie d'après Jouvenet. Il s'est permis de faire des largesses à des personnes de son entourage, tel le don de mille dollars qu'il fait à l'église de Neuville pour l'acquisition d'un orgue. Et à sa mort, il a laissé des biens suffisants pour créer autour de son souvenir un peu de bonheur et de reconnaissance.

Comme artiste, il est inculte. Sans doute connaît-il nombre d'œuvres d'art qu'il a admirées sur commande dans les musées européens ; sans doute peut-il citer, sans risque d'erreur, des quantités de noms d'artistes et épingler sur chacun d'eux des œuvres et des anecdotes ; sans doute est-il prêt à accepter, sans examen, les conclusions des rares ouvrages qu'il possède sur l'histoire de la peinture. En réalité son savoir est mince ; sa formation est strictement technique ; sa sensibilité, pourtant assez vive, est souvent vulgaire. A l'instar d'un certain nombre de Canadiens qui sont allés se perfectionner à Paris dans leur art respectif, et cela sans s'être préalablement nantis d'une

base culturelle solide, Plamondon est revenu de sa grande aventure parisienne — et c'en était une à l'époque 1830 — avec une multitude de connaissances et d'impressions chaotiques, avec des idées presque neuves mais mal assimilées ; en somme, avec un mince vernis de culture générale.

Tel nous le révèle sa prose. Il a beaucoup écrit. Même trop. On ferait plusieurs gros livres avec les chroniques et les protestations qu'il a publiées dans les journaux de Montréal et de Québec ; et peut-être ferait-on des bouquins aussi copieux en réunissant les lettres qu'il a éparpillées aux quatre vents de la Province. Et quelle prose ! Style réaliste mais hargneux ; phrases vengeresses mais souvent boiteuses ; épithètes sarcastiques mais inopérantes à cause de leur inutile violence. Le personnage s'y campe lui-même avec inconscience : vaniteux, vindicatif, irascible, avide de gloriole et d'argent, intransigeant, antipathique ; et malgré tout, digne d'intérêt par sa verve et sa sincérité. Il a toujours raison, c'est entendu ; mais c'est aussi fort vexant. Parfois il est bon enfant : et l'on sent alors, à certains détours de phrase, qu'un compliment bien troussé lui tournerait la tête — ce qui lui est arrivé à plusieurs reprises.

Si l'on pénètre au fond de son caractère, n'y trouve-t-on pas un froussard qui hurle aux arbres de la forêt pour se donner du courage dans l'inquiétude du silence ; un pauvre homme qui crie son génie et sa compétence pour n'avoir pas à en établir la preuve. Ainsi le voit-on prendre les devants à chaque querelle qu'il provoque, attaquer à fond pour n'avoir pas à se défendre, faire flèche de tout bois et se dégonfler après avoir lancé son dernier trait.

Son attitude serait la même devant ses modèles, s'il n'y avait, au bout des séances de pose, la critique du portrait et le versement du prix convenu. Car devant les personnages qu'il peint, il semble perdre son aplomb. Il les craint. Même une nonne de vingt ans lui en impose. D'où son extrême application au travail, ses réussites éclatantes, ses défaillances inex-

plicables. Dans le portrait, il ne s'agit plus des recettes magiques de Guérin, ni des bénéfiques du ton local, ni des exemples des maîtres. Ce n'est pas le moment de fignoler des détails oiseux, ni d'escamoter les ruses de la lumière et de la matière — comme il le fait dans ses grandes machines d'église. Le peintre doit donc se pencher sur ses modèles, les observer avec insistance et, si c'est possible, rendre leur âme quasi visible.

C'est l'honneur de Plamondon d'avoir assumé toutes les obligations matérielles et morales du portraitiste, de les avoir comprises avec intelligence et acceptées avec courage. Encore faut-il restreindre cette conscience du peintre à une courte période de sa carrière, 1830-1850 ; passé la cinquantaine, l'artiste relâche souvent son attention et se contente de peindre de chic. N'importe. Avant sa retraite à Neuville, il édifie un véritable monument de portraits magnifiques et vivants ; ils sont dispersés dans des collections publiques et particulières.

Les plus attachants appartiennent à l'époque 1832-1842. Celle-ci s'ouvre par l'effigie d'un enfant, le futur généalogiste Cyprien Tanguay, l'auteur du *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes-françaises* ; élève au Séminaire de Québec, il a alors treize ans ; dans son costume bleu à passepoil blanc et avec sa fraise flasquée autour du cou, avec son jabot et ses dentelles, il pose depuis quelques heures devant le peintre, et son maintien s'en ressent un peu. Mais quelle souplesse dans l'exécution de cette toile aimable et quelle harmonie dans les tons ! D'autres enfants, garçons et filles, poseront devant l'artiste ; il ne fera pas mieux.

Dans ce portrait, il se dégage de l'emprise de son maître Guérin. Deux ans plus tard, il oublie tout à fait les recettes de son professeur et il donne enfin sa mesure. En 1834, trois personnes bien différentes posent devant lui, Amable Dionne, sa femme et la sœur de celle-ci : ces portraits s'imposent par la solidité de leur composition, l'éclat de leur coloris et la

largeur de la touche. Qu'on observe comment l'artiste rend les lourdes boucles de l'abondante chevelure de Mme Dionne ; sur un fond sombre mais chaud, il applique d'un pinceau plat, des touches irrégulièrement espacées qui marquent à merveille les reflets de la lumière sur cette somptueuse coiffure. Le métier est franc ; le coup de brosse tombe sur la toile avec une précision et une fougue étonnantes pour l'époque ; l'ensemble est vivant, enlevé en une seule séance. Le peintre a conquis sa manière.

Les portraits de Plamondon ont souvent été reproduits. Il serait fastidieux d'en énumérer les plus beaux. Disons cependant que s'ils sont précieux au double point de vue esthétique et historique, ils le sont également au point de vue du costume — de la mode. Nos ancêtres étaient peut-être en retard à l'égard des idées, des courants littéraires et de la musique ; ils ne l'étaient pas à l'égard de la mode. Qu'on examine, au Musée de la Province, le portrait de *Mme Paradis* (1842) ; il a son pendant au Musée Carnavalet, portant la même date ; et les spécialistes de la mode trouveraient dans l'un et l'autre des détails vestimentaires illustrés dans le *Magasin pittoresque* de l'année précédente.

En dépit de son titre et de sa composition, la *Chasse aux tourtres* est un portrait-groupe. J'ai analysé naguère cette peinture qui date de 1853 (l'esquisse, apparemment disparue, a été faite en 1850). Elle est inégale, comme presque toutes les œuvres que l'artiste a produites après sa retraite à Neuville. Les personnages et les accessoires sont indiqués avec verve ; la composition est établie avec adresse et elle est animée autant qu'il se peut ; l'arbre qui sert de repoussoir est peint avec un certain sens décoratif ; mais c'est le paysage qui gâte l'ensemble par sa sécheresse et la fadeur de son coloris.

Ses compositions religieuses originales ont à peu près la même tenue que la *Chasse aux tourtres*. On y trouve les mêmes qualités et les mêmes imperfections, une certaine timidité dans

la composition, une vigueur certaine dans le coup de pinceau, des négligences dans le coloris. Laissant de côté quelques compositions de l'époque 1840, je voudrais m'appesantir sur un sujet que l'artiste a traité maintes fois, les *Miracles de sainte Anne*. La première de ces peintures, datée de 1825, se trouve dans l'église du Cap-Santé.

En voici la description : en haut à droite, sainte Anne est agenouillée sur des nuages compacts et cuivrés ; elle est encore avenante et elle est richement vêtue ; elle intercède auprès du Christ en faveur des affligés de la terre ; le Christ est à gauche, vêtu en rouge ; sa figure est plus placide que ne le comporterait son état ; c'est un personnage tout de convention, avec un regard doucereux, une figure banale, une barbe postiche, une expression à la fois naïve et composée. En dépit de ces défauts, le couple de sainte Anne et du Christ plaît à l'œil. En bas, sont les misérables affligés, personnages que Plamondon a sûrement empruntés à des œuvres françaises du XVII^e siècle ; l'un d'eux gît à terre, presque nu, la tête levée vers le ciel ; c'est, semble-t-il, un lépreux et qui n'a pas l'air de trouver la vie gaie ; à côté, c'est une femme à genoux ; on voit encore d'autres personnages, ou plutôt des bras et des jambes qui appartiennent sans doute à l'anatomie d'autres affligés dont on distingue mal les formes. Au premier plan, c'est la mer démontée, houleuse, qui secoue une barque à voile blanche. Le coloris de cette toile est loin d'être désagréable. Comme pour accentuer l'impression de détresse qui se dégage de l'ensemble, l'artiste a assombri les tons et insisté sur les bruns et les gris.

En 1826, Plamondon appose sa signature sur une grande toile, l'*Ex-voto de M. Juving*, peinture qui se trouve dans la chapelle commémorative de Sainte-Anne-de-Beaupré. Dans cette œuvre, l'artiste a complètement transposé le thème de la composition originale. La même année, il peint pour la cathédrale de Québec une réplique parfaite de la peinture de l'église du Cap-Santé ; on sait qu'elle a péri dans le sinistre du 22 dé-

cembre 1922. Après son retour de France en 1830, il reprend le même sujet pour l'exploiter à fond, et, au besoin, le transformer à sa guise d'artiste fantasque. Dans l'église des Écu-reuils, on voit un *Naufrage* peint en 1832, qui paraît avoir été découpé dans une toile analogue à celle du Cap-Santé ; c'est un ouvrage d'une remarquable souplesse de pinceau. Dans la toile de la chapelle Sainte-Anne, à Sainte-Marie-de-la-Beauce, l'artiste se surpasse : les harmonies de couleurs sont douces et le dessin est d'une justesse qu'on rencontre rarement dans les ouvrages de Plamondon ; elle date de 1843. Il y avait mieux que cette toile de la chapelle Sainte-Anne ; c'est la peinture qui a péri dans le sinistre de l'église de la Malbaie. Elle était tout à fait plaisante avec ses tons ambrés et la fantaisiste disposition de ses personnages. Ce n'était pas une réplique parfaite de la peinture du Cap-Santé. Plamondon y avait introduit des détails de son cru et avait complètement remanié la partie inférieure.

Je signale rapidement un autre tableau des *Miracles de sainte Anne* qui se trouve dans l'église de Lauzon et j'en arrive à la dernière composition originale que Plamondon a peinte en 1856 pour l'église de Saint-Jean (île d'Orléans). La partie supérieure de la composition reste la même ; la partie inférieure est tout à fait nouvelle, car il s'agit d'un sinistre dont on connaît les victimes, Joseph Fradet, rentier, Alexis Delisle, pilote, Antoine Roussel, pilote ; ces personnages ont sûrement posé devant Plamondon lorsque celui-ci en vint à peindre le premier plan du tableau ; ce sont donc leurs figures qu'on voit sur la toile, et elles sont indiquées avec une incontestable fantaisie dans la touche. Au reste, cette partie de la composition est frappante : un ciel de tempête ; un horizon brouillé par d'épais nuages et des paquets d'eau que soulève le vent ; deux navires couchés sur le flanc, abandonnés à la fureur des vagues ; au premier plan, une barque où l'on voit un jeune homme blond, vêtu d'une tunique rouge et d'un

veston bleu pâle, et un homme à poil noir, au visage amaigri ; à droite, un naufragé nage désespérément au creux d'une houle énorme ; c'est un solide gaillard à la chevelure et à la barbe noires, aux bras fortement musclés ; il a les yeux hagards, les traits bouleversés par la peur. De toutes les compositions de l'artiste, c'est la plus émouvante et la plus dramatique.

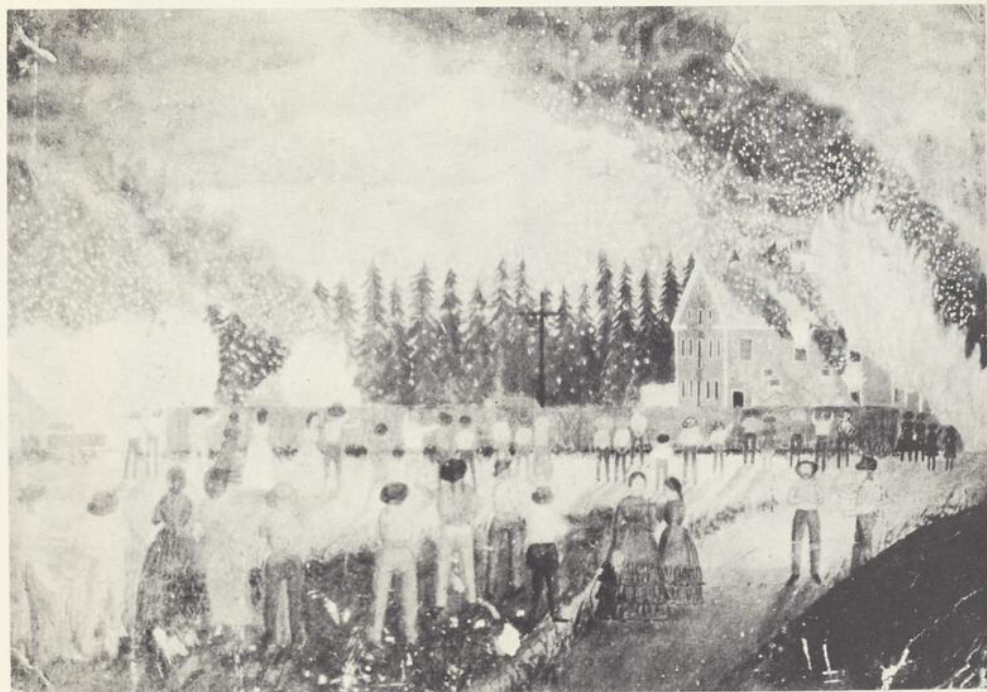
Ainsi Plamondon s'achemine précocement vers la vieillesse, encore actif en dépit des années, toujours prêt à accepter des commandes, mais considérablement amoindri par de petites infirmités, par son orgueilleux isolement et par sa haine morbide de toute concurrence. 1850, c'est l'époque où le Canada est envahi par nombre d'artistes étrangers ; où la peinture européenne commence à se vendre facilement, surtout si elle vient d'Italie ; où l'esprit colonial, jusque-là plus ou moins latent, s'insinue chez les nouveaux riches, même chez les hommes cultivés. Il n'en faut pas davantage pour que Plamondon ne décolère plus. À Napoléon Bourassa qui va le réconforter, il apparaît comme un incompris, un homme génial qui abandonne la lutte faute d'appui moral et matériel. Au reste, c'est bien ce qu'il écrit dans le *Courrier du Canada* quand son confrère Falardeau, établi à Florence depuis 1846, vient vendre ses copies au Canada en 1862.

Classique aux premiers jours du romantisme, romantique au temps de l'académisme officiel, il a compris peu de chose à son propre destin. C'est l'erreur tragique de ses quarante-cinq dernières années. Il se survit sans gloire. Et quand il s'éteint à Neuville le 4 septembre 1895, c'est une surprise : « Quoi, il n'était pas encore mort ! » Il était entré depuis longtemps dans sa légende.



ZACHARIE VINCENT, vers 1845
Zacharie Vincent

(Musée de la Province)



INCENDIE DU MOULIN, 1862
Zacharie Vincent

(Musée de la Province)



SAINT LAURENT
Th. Hamel

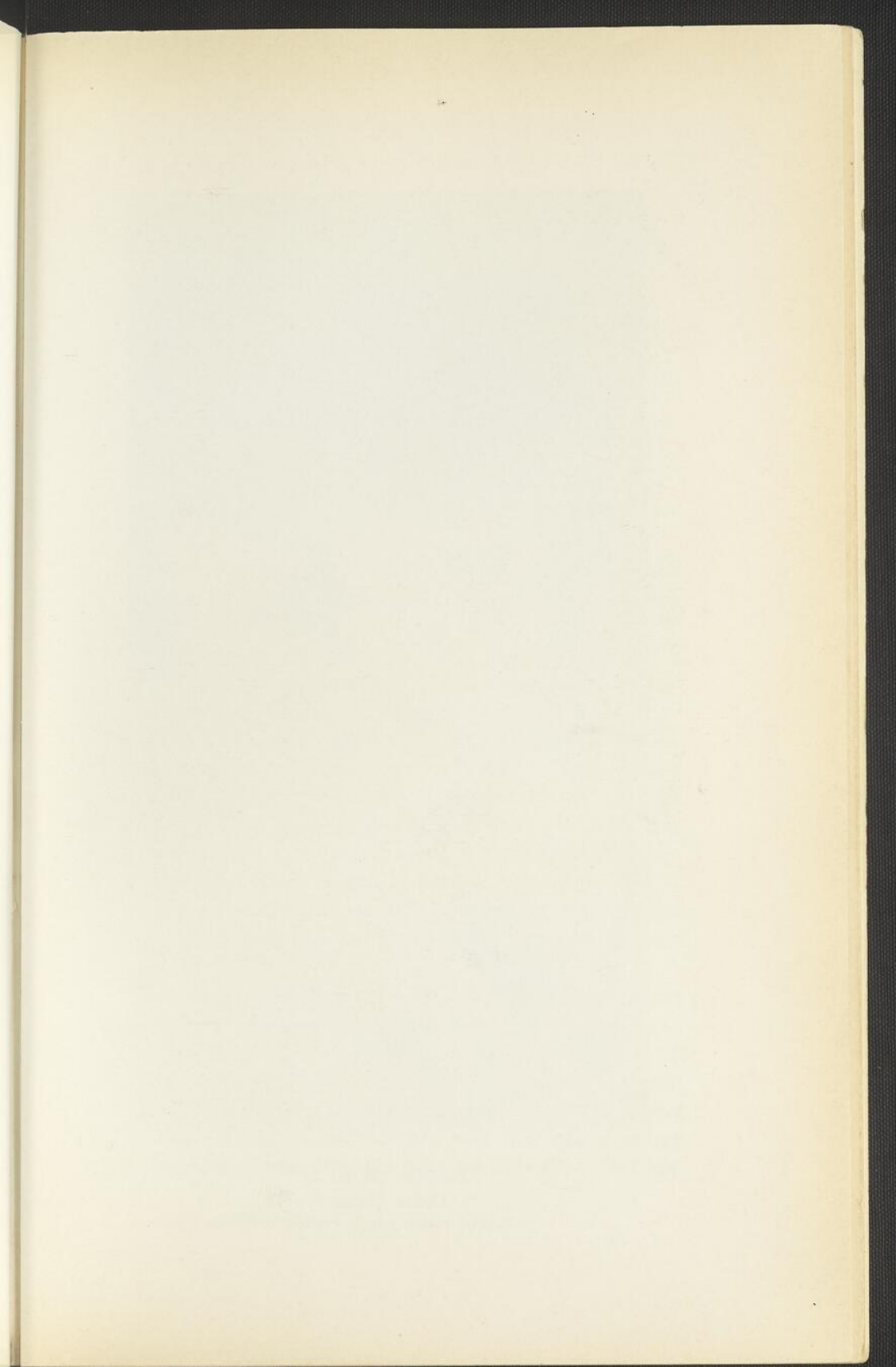
(Musée de la Province)



MME McLANE BILODEAU, 1842

Th. Hamel

(Québec, Musée de l'Université Laval)





NEIGE DORÉE

Ozias Leduc

(Cliché fourni par la Galerie nationale, Ottawa)

CHAPITRE XIV

THÉOPHILE HAMEL

Élève d'Antoine Plamondon, il l'a été de 1834 à 1840, c'est-à-dire avant son départ pour l'Europe. Avec satisfaction ? Probablement : le maître et l'élève semblent avoir noué des relations cordiales, en dépit des excentricités de Plamondon, de sa balourdise et de sa susceptibilité ; mais après son retour d'Europe, Hamel sera parfois la cible de son ancien maître et la victime de sa hargne. Avec profit ? Gardons-nous de l'affirmer. L'élève Hamel, doux, courtois et docile, a bien appris ses leçons. Mais on peut se demander si l'influence de Plamondon n'a pas été tyrannique sur l'apprenti de dix-sept ans qu'était Théophile Hamel en 1834. Jusqu'en 1843, il oscille entre deux tendances : le classicisme élégant et un peu sec de son maître, et la naïveté de sa propre nature. En d'autres termes, il va de Plamondon à Roy-Audy.

Nombreuses sont les œuvres qui illustrent ces tendances contradictoires. La *tendance Plamondon* groupe un certain nombre de portraits d'un réalisme aigu, parfois cruel, où la solidité de la composition s'accorde à la rigueur du dessin et des plans. Plus volontaire mais plus souple que son maître, Hamel ordonne ses tableaux avec une facilité et une verve juvéniles. Tels sont les portraits de *Mme McLean*

Bilodeau (Musée de l'Université Laval, 1842) et de *Mme Baleston* (Musée de la Province, 1843) ; ce sont des documents caractéristiques au point de vue du costume, de la technique de l'artiste et de sa conception du portrait. Sur la technique du peintre, il existe une œuvre révélatrice : le portrait de *Léocadie Bilodeau*, fille de Mme McLean-Bilodeau (Musée de l'Université Laval, 1842) ; c'est un simple portrait de fillette tenant un caniche dans ses bras ; l'ensemble est charmant ; mais ce qui fait de cette toile une œuvre typique, c'est la manière dont le peintre a rendu la chevelure de l'enfant ; on y retrouve le métier savant et large du portrait de *Mme Dionne* par Plamondon. — La *tendance Roy-Audy* peut s'expliquer, comme je l'ai fait, par la naïveté du jeune artiste, par sa timidité devant certains modèles. Mais on sait qu'il a eu sous les yeux quelques ouvrages de Roy-Audy, alors domicilié à Québec et peintre à la mode ; par réaction contre son maître, il a sans doute voulu s'approcher de l'art naïf et spontané de Roy-Audy, qui a dû le séduire par sa franchise. Le Musée de l'Université Laval possède un *autoportrait* que Théophile Hamel a peint vers 1835, au début de son séjour à l'atelier de Plamondon ; il s'y est représenté dans un paysage de tonalité froide ; ici, Hamel frôle de près l'art de Roy-Audy. Deux portraits (*Homme* et *Femme*) conservés au Musée de la Province, signés et datés de 1841, sont la négation même des ouvrages qu'il a faits sous l'influence de Plamondon : la composition est simplifiée à l'extrême ; la couleur est posée par plans, presque sans modelé ; la touche est lisse ; de l'ensemble se dégage une fraîcheur que le peintre ne retrouvera que plus tard, dans des portraits d'enfants.

En l'année 1843, il tente la grande aventure : le voyage en Europe. Mais avant de s'embarquer, il tient à laisser son portrait à sa famille (Musée de la Province). Assis sur un tabouret, il porte une vareuse de ton chaud ; il a béret sur

la tête et palette à la main ; autour de lui, des esquisses de portraits et une ébauche de sujet religieux. Le charme de Théophile Hamel réside dans cette toile sans prétention : élégance du personnage, sérénité du regard, douceur des traits, bienveillance de l'expression ; et la couleur étend un voile ambré sur cette chambre nue que l'artiste est à la veille de quitter.

S'il se rend à Rome, d'ailleurs sur l'avis de Plamondon, c'est qu'il espère y respirer l'atmosphère d'art qu'on attribue alors à la capitale du monde chrétien. À son arrivée, il est ébloui — ses lettres en témoignent. Il n'est pas lent à s'apercevoir qu'il s'est mépris au point de vue de sa formation. Il recherche la chaleur des harmonies, et on ne lui parle que de beau dessin ; il aspire à la liberté, et il tombe dans les formules académiques ; il a voulu s'évader de la tutelle de Plamondon, et il trouve là des tuteurs plus grincheux. À la fin, il en prend son parti. Il quitte Rome, s'arrête à Florence, séjourne quelque temps à Paris et gagne Bruxelles. C'est là qu'est son idole, Rubens. Du coup, son coloris change, sa technique également et, dans certaines œuvres, son métier.

Que Rubens l'ait influencé, même envoûté, nul doute possible. Hamel le reconnaît avec une humilité qui l'honore. Pourquoi cette conversion ? Si l'on veut bien se reporter à l'époque 1845, on s'aperçoit que renaît alors l'ancienne querelle, bien oubliée de nos jours, des *Poussinistes* et des *Rubénistes* ; les premiers, soi-disant classiques, prônent la primauté du dessin ; les seconds, tous des Romantiques, revendiquent la suprématie de la couleur. De poussiniste qu'il était malgré lui, Hamel devient rubéniste par goût et par vocation. Entre-t-il pour autant dans le groupe tourmenté des Romantiques ? Il ne s'en est pas expliqué ; il n'a formulé aucun commentaire sur les tableaux d'Ingres et de Delacroix ; il n'a laissé aucun écrit sur l'esthétique qui l'a

guidé. À défaut d'écrit, son œuvre marque qu'il n'a demandé à Rubens que des leçons de couleur, et que les théories ne l'intéressaient pas.

En août 1846, il revient dans son pays, auréolé d'une certaine gloire. Elle ne fera qu'augmenter. Car à ses dons de peintre, il joint les plus belles qualités de l'honnête homme : droiture parfaite, politesse exquise, bienveillance, dévouement et générosité. Grand travailleur, il est bon vivant quand il le faut, toujours de belle humeur, facétieux sans malice, ponctuel et ordonné. Aussi bien n'a-t-il que des amis, qui se transforment d'ailleurs en clients. Une vaste clientèle de grands et de petits bourgeois, de négociants, d'ecclésiastiques, d'historiens en quête de portraits, d'hommes politiques, l'occupe de 1846 à sa mort survenue le 23 décembre 1870 — il avait cinquante-trois ans.

Plamondon a vécu de la peinture, ainsi que Légaré ; Krieghoff a bien vécu de son art, à la faveur de Maxham & Compagnie ; Théophile Hamel a vécu de la peinture pendant un quart de siècle et il a laissé une petite fortune. À quoi attribuer ce succès ? À son caractère, bien sûr ; à son talent qui, parfois, frise le génie ; à l'engoûment de la clientèle ; à la chance... Il y a autre chose. Ce géant à la santé précaire travaille quinze heures par jour — « il s'est fait mourir à travailler », écrit un journaliste. Bien plus, il peint avec une fougue, une vitesse invraisemblables ; sûr de son observation et de sa main experte, il peint sans esquisse, avec une dextérité sans défaillance. Tel portrait commencé à huit heures du matin est terminé à midi ; telle composition d'église lui coûte trois jours d'atelier. À ce rythme, les tableaux et les louis s'accumulent, et sa réputation grandit. Il a des clients à Montréal, à Ottawa, à Toronto et à New-York. S'il avait été glorieux comme son maître Plamondon, il serait probablement devenu un artiste international. Ou bien il n'y a pas pensé, ou bien il ne l'a

pas voulu. Il a été fidèle à sa tâche et à sa ville. À sa mort, tout Québec était là pour déplorer sa perte.

Théophile Hamel est essentiellement un portraitiste. Même quand il peint un tableau d'église — et ses peintures religieuses originales ne sont pas nombreuses —, il traite son sujet en portraitiste. Ainsi à l'église de Saint-Hugues se trouve un tableau qui représente le titulaire de la paroisse; l'abbé de Cluny porte des vêtements épiscopaux et *pose* devant le peintre comme le ferait un modèle vêtu en évêque; c'est d'ailleurs un beau morceau de peinture, d'une tonalité chaude et d'une virtuosité extraordinaire; cette toile date de 1850. Il faut en dire autant des peintures qui ornent les églises des Grondines, de Saint-Charles (Bellechasse) et de Saint-Ours; ce ne sont pas des peintures décoratives; ce sont des tableaux de chevalet hauts en couleur et largement brossés. En 1847, Mgr Bourget lui commande une composition pour Notre-Dame-de-Bon-Secours, à Montréal, *Sœurs grises soignant des malades atteints du typhus*; c'est une collection de portraits adroitement disposés en largeur et peints d'une touche grasse; la couleur est vibrante et chaude.

À son arrivée à Rome, s'il peint des copies d'après les grands maîtres, il fait également des croquis au crayon ou à la sanguine; ce sont encore des portraits. Il existe un assez grand nombre de croquis datés de 1843, qu'il a exécutés dans la banlieue de Rome ou à Naples; ce sont des types populaires, pittoresques à souhait, des études de costumes et de coiffures; en somme, des esquisses rapides d'après le modèle vivant, dans lesquelles le paysage et l'architecture ne jouent qu'un rôle minime; souvent l'artiste se contente d'indiquer le premier plan et une vague ligne d'horizon. La technique et la tenue de ces dessins sont très variables; tantôt le coup de crayon ou de pinceau est velouté et discret; tantôt il est dur et sec; on y reconnaît l'artiste, mais on a l'impression que sa main épouse ses sautes d'humeur

ou son état de santé — car pendant son séjour en Italie, il a été fort incommodé par le climat.

Son œuvre de portraitiste était autrefois considérable : plus de deux mille portraits, dispersés à Québec, à Montréal, à Ottawa, à Toronto et ailleurs. Car il avait eu la commande des portraits des présidents du Conseil législatif et de l'Assemblée législative depuis l'année 1792 ; et en 1870, il y avait sur son chevalet une ébauche du président de l'époque. Tous ces ouvrages étaient de grand format. Comme il existait des miniatures des premiers présidents, il en tirait des copies de format règlementaire. C'est ainsi qu'il avait copié un petit tableau que Dulongpré avait peint de Jean-Antoine Panet, premier président de l'Assemblée législative de 1792 ; le visage était ressemblant, mais les accessoires — manteau, tenture et fût de colonne — étaient différents. Tous ces tableaux de présidents ont péri dans le sinistre du Parlement de Québec en 1854 et du Parlement fédéral en 1916 ; nous les connaissons cependant par la photographie. Après en avoir examiné quelques douzaines, on se rend compte de l'effort que l'artiste a fourni pour donner à cette galerie de portraits une certaine variété dans la composition, dans l'attitude des personnages, dans les accessoires et les fonds ; si l'on en juge par les copies que l'artiste en a faites, ces portraits étaient chauds de couleur, avec des rouges profonds, des ors brillants, des bleus verts somptueux ; et parfois, l'artiste se plaisait à placer son personnage à une fenêtre et brossait un petit paysage où se voyait la tour du Parlement.

Il serait fastidieux d'énumérer tous les portraits qu'il a peints de 1846 à sa mort ; il y faudrait un livre. Je voudrais signaler ses ouvrages les plus importants, qui ne sont pas toujours ceux qu'il a soignés davantage. Divisons-les en trois groupes : les portraits d'apparat, les portraits à fond uni et les portraits d'enfants.

Quelques semaines après son retour d'Europe, un personnage important pose devant son chevalet, *René-Édouard Caron*, ancien maire de Québec et conseiller législatif. Il est assis à sa table de travail, drapé de noir avec rabat blanc ; sur la table, son tricorne, ses livres de droit et un encrier ; au fond, deux colonnes cannelées et une lourde tenture frangée ; sa figure se détache sur le rouge brun de la tenture, figure pensive de juriste qui, même en posant, réfléchit à ses problèmes de droit. C'est une œuvre toute d'harmonie, de sérénité ; elle est majestueuse sans lourdeur ; elle est peinte apparemment d'un seul jet, tant il y a de cohésion dans les plans. — L'artiste n'atteint pas toujours à la même perfection. Parfois il exagère le nombre des accessoires, comme dans les portraits de *Cyrice Têtu et ses fils* et de *Mme Têtu et sa fille* (Musée de la Province). Ou encore, il assombrit trop ses fonds — ce qui peut être le résultat de l'emploi du bitume. — Un portrait conservé dans la sacristie de Lévis représente, en surplis et étole, l'*Abbé Joseph-David Déziel*, curé de Lévis et fondateur du collège du même nom ; de la main droite, il montre le plan de cet édifice ; et par une fenêtre entrebâillée, on voit les falaises de la ville.

Cette peinture devait être très éloquente en 1853, date où elle a été faite ; elle est aujourd'hui en médiocre état. — On peut voir au Musée de la Province, à l'Université Laval, au Bon-Pasteur, d'autres portraits du même genre que des hommes en place ont commandés à l'artiste ; celui de l'*Abbé Louis-Joseph Casault*, premier recteur de l'Université Laval, en est un bon exemple ; c'était le portrait à la mode, pompeux, plus adapté à la fonction qu'à l'individu. La daguerreotypie et la photographie ont eu raison de ce grand art.

L'artiste retrouve tous ses moyens dans le portrait à fond uni ; il y est inimitable. Il y apporte une conscience, une intelligence, une sensibilité qui éclatent, surtout quand il peint une personne qui lui est sympathique. L'un

des plus vivants, *Cécile Bernier*, a été fait d'après un daguerreotype pris en 1858 ; la jeune fille, qui était pianiste, est morte peu après. Et pourtant, l'expression est vive, le geste des mains est adorable, la pose est aisée, les accessoires, réduits au minimum, sont enlevés avec une prestesse sans égale. — Dans le portrait de femme, il a produit quelques œuvres parfaites. Voyez, au Musée de la Province, le portrait de *Mme Antoine Dessane*, épouse du compositeur ; ou encore, au Musée de l'Université Laval, un portrait de femme anonyme, dont la composition est d'une densité remarquable ; ces ouvrages dénotent chez l'artiste une fine pénétration du caractère de ses modèles — gentillesse chez *Mme Dessane*, gravité chez la femme anonyme. — Hamel a réussi certains portraits d'hommes, dont la qualité principale est la simplicité dans la composition et dans l'exécution. Celui du charpentier de navires *Wells* est un chef-d'œuvre de dessin et d'harmonie. Celui de l'*Abbé Édouard Faucher*, ancien curé de Lotbinière, est pour ainsi dire architectural ; le personnage n'était pas de ces gringalets qui se contentent de grandir et ne savent point s'élargir à propos ; chez lui, hauteur et largeur s'équilibraient harmonieusement et donnaient l'impression d'une puissance de la nature, d'une force irrésistible et tranquille ; force irrésistible, mais clairvoyante ; force tranquille, de bonne humeur et volontiers narquoise ; car dans cette tête ronde où le double menton répond à la courbe du crâne à demi dénudé, il y a la malice plaisante du regard et l'ourlet sarcastique de la lèvre inférieure ; il y a aussi la main gauche, grasse, massive et pourtant déliée, puissante, habile aux gestes oratoires et aux caresses à peine appuyées sur les têtes d'enfants ; car ces géants débonnaires évoquent bien des traits de l'enfance grassouillette et rieuse ; et souvent les géants obèses s'entendent à merveille avec les tout petits, à cause des ressemblances morales et physiques qui les rapprochent dans une sorte de camaraderie mysté-

rieuse. Voilà ce que le peintre a su voir et représenter sur sa toile, et avec les moyens les plus simples et la plus stricte économie. La monumentalité du personnage y est tempérée par une fine bonhomie, par un maintien majestueux qui n'exclut pas la fermeté ni la souplesse, par une attention constante de l'esprit qui domine la matière et l'ennoblit.

La transition est toute naturelle entre le portrait de l'ancien curé de Lotbinière et les portraits d'enfants. Sauf le portrait du jeune *Morisset* et celui d'*Ernest Hamel*, ce sont des groupes : enfants portraituretés avec leurs parents — comme dans le beau portrait de *Mme Renaud*, ou enfants d'une même famille, posant devant le peintre ou jouant. Il y en a d'exquis, comme les *Enfants Hamel* que possède M. Henri Gagnon ; il y en a de spirituels, comme le groupe du Musée de la Province. Il est certain que l'artiste adorait les enfants. Et pour les peindre, il éclaircit sa palette, fait jouer les ors et les rouges et bannit de l'ensemble les noirs et les blancs.

L'influence de Théophile Hamel a été considérable. Son neveu, Eugène Hamel, l'a subie comme élève et par tempérament ; Napoléon Bourassa, un autre de ses élèves, n'a pu l'éviter dans ses premières œuvres ; Ludger Ruelland a imité son maître dans quelques-uns de ses tableaux ; bref, la génération de 1870 n'aurait pas peint comme elle l'a fait si elle n'avait eu l'exemple du grand portraitiste.

The first of these is the fact that the United States is a young nation, and that its history is still in the making. The second is the fact that the United States is a large nation, and that its history is still in the making. The third is the fact that the United States is a free nation, and that its history is still in the making. The fourth is the fact that the United States is a democratic nation, and that its history is still in the making. The fifth is the fact that the United States is a nation of immigrants, and that its history is still in the making. The sixth is the fact that the United States is a nation of pioneers, and that its history is still in the making. The seventh is the fact that the United States is a nation of explorers, and that its history is still in the making. The eighth is the fact that the United States is a nation of discoverers, and that its history is still in the making. The ninth is the fact that the United States is a nation of inventors, and that its history is still in the making. The tenth is the fact that the United States is a nation of creators, and that its history is still in the making.

CHAPITRE XV

DE QUELQUES PEINTRES

Il semble que l'exemple des peintres Roy-Audy, Légaré, Plamondon et Hamel, et des aquarellistes comme Heriot et Cockburn, ait poussé un grand nombre de jeunes à se livrer à la peinture. Todd et Plamondon professeurs au Séminaire, Cockburn chez les Ursulines et Victor Ernette à l'Hôpital général de Québec, James Duncan, Hamel et Bowman professeurs de peinture à Montréal, en voilà suffisamment pour produire une sorte d'effervescence autour d'un art attrayant en lui-même et apparemment facile. Effectivement, plus d'une cinquantaine de rapins se sont crus appelés à la peinture. S'ils n'ont pu atteindre à la maîtrise, ils ont brossé quelques toiles de bonne tenue. Dans ce nombre, il faut inclure des Européens d'origine, qui se sont établis à Montréal ou à Québec et qui ont fourni une carrière digne de mention. Tous n'ont pas persévéré. Quelques-uns ont apporté à notre École de peinture une certaine variété dans les sujets et les procédés d'exécution. Dans un ordre chronologique pas trop rigoureux, étudions les œuvres de quelques-uns de ces artistes.



Yves Tessier (1800-1847) a fait son apprentissage à l'atelier de Roy-Audy ; avec son maître, il a voyagé dans toute la

province et vu nombre de tableaux d'église ; il en a tiré des copies pour son usage personnel. Il a aussi brossé des portraits et des décors de théâtre. Les grandes toiles qu'il a peintes à Lacadie, imitées de celles de Varennes qu'il avait restaurées, ne valent que par une qualité rare dans la peinture canadienne : l'aspect de fresque. L'artiste a-t-il recherché cet effet ? Je ne le crois pas. Ces toiles, en dépit des retouches qu'elles ont subies, sont agréables de couleur. — Francis Matte (1809-1839) né et mort aux Écureuils, a été l'élève de Plamondon de 1834 à 1838 ; disciple docile, il a assimilé parfaitement la manière de son maître. On le constate aisément dans ses portraits d'évêques conservés chez les Ursulines de Québec, et encore plus dans son propre portrait qui est au musée de Détroit ; le modelé est dur, le dessin est précis et la couleur est vive. Évidemment, l'artiste n'a pu donner sa mesure. — Né à Saint-Eustache vers 1810, Thomas Valin a appris son métier chez Bowman. Maître et élève travaillent de concert sur un *Chemin de croix* destiné à Notre-Dame de Montréal. En 1836, Valin ouvre un atelier à Montréal et peint un certain nombre de tableaux pour l'église de Saint-Laurent. Mal conservés, ils n'en sont pas moins intéressants par le côté primitif de leur composition. Valin, qui ignorait certainement la peinture française du XV^e siècle, compose des scènes à la manière des *Livres d'Heures*. — Son concurrent, Vital Desrochers, est le fils d'un sculpteur ; il a d'abord embrassé la profession de son père et il a laissé quelques ouvrages signolés avec adresse, tel le *Chandelier pascal* de Saint-Eustache. Mais il a tôt délaissé la gouge pour le pinceau. On sait qu'il a fait des tableaux religieux ; il n'en reste plus. On trouve de ses portraits à Saint-Eustache, au Séminaire de Joliette, au collège de Nicolet et dans une collection particulière, à Montréal. — Signalons rapidement l'abbé Épiphane Lapointe, auteur de quelques beaux dessins ; Narcisse Hamel, portraitiste correct, consciencieux et froid ; Thomas Fournier, sculpteur qui s'est parfois mêlé de

peinture et qui y aurait probablement réussi s'il avait su se faire une clientèle.



Voici un autre élève de Plamondon, Zacharie Vincent. Il est né à Lorette en 1812. Il se dit le dernier Huron pur-sang — *Telariolin* ; et c'est en cette qualité que Plamondon peint son portrait en 1838, ouvrage dont Lord Durham fait l'acquisition pour sa galerie personnelle ; et l'historien François-Xavier Garneau versifie un poème sur ce sujet ethnique.

S'il a posé devant Plamondon, il a aussi posé devant la glace puisque, vers 1845, il s'est peint en compagnie de son fils Cyprien (Musée de la Province). Devant une œuvre aussi forte, aussi parfaite de dessin et de couleur, on se demande si l'artiste l'a fait exprès. Car il existe nombre d'autoportraits de Zacharie Vincent ; à la fin de sa vie, le vieil artiste s'est portraituré maintes fois pour assurer sa subsistance ; bien plus, il a fait des paysages de Lorette, des scènes en plein air et des dessins comme ceux du château de Ramezay. Ses paysages, comme les *Chutes de Lorette*, sont des ouvrages naïfs qui rappellent ceux de Légaré. Mais nulle part dans son œuvre on ne trouve une composition aussi dense que l'autoportrait du Musée de la Province ; ici, dessin et couleur s'harmonisent en un tout joyeux et serein.



Nous voici en présence d'un petit homme ambitieux, remuant, plein de lui-même, glorieux, fort contrarié à ses débuts dans la peinture mais tenace, arriviste, et arrivé ; au surplus, homme d'affaires avisé. C'est Antoine-Sébastien Falardeau. Il a vu le jour au Cap-Santé en 1822. Fils de cultivateur, il n'a

que dégoût pour les travaux de la ferme. À quinze ans, il déserte la maison paternelle, gagne Québec en toute hâte, accepte de médiocres besognes pour ne pas mourir de faim et s'engage chez Fascio, le miniaturiste. En 1846, il part pour l'Italie. On a raconté en détail ses déboires de rapin — comme si tous les jeunes artistes n'en avaient pas ! En 1851, il est à Parme et remporte le premier prix dans un concours de peinture : la copie du *Saint Jérôme* de Corrège. Désormais, Falardeau est un maître-copiste et le sera jusqu'à la fin de sa vie. C'est d'ailleurs comme copiste que Louis Fréchette et l'abbé Casgrain entonnent son éloge, et en des termes tels qu'on se demande s'il en reste pour qualifier l'œuvre d'un Rembrandt ou d'un Velasquez. À deux reprises, 1862 et 1878, il revient dans son pays natal. Sauf Plamondon, tout le monde l'accueille avec enthousiasme. L'exposition de ses copies est un succès à Montréal et à Québec. Chaque fois, il regagne Florence avec fierté et aussi avec l'impression qu'il est l'un des premiers peintres de son temps.

Il existe des œuvres originales de Falardeau ; ce sont des paysages de la Toscane — car son existence s'est écoulée à Florence, et c'est dans l'Arno qu'il a trouvé la mort en 1889 —, paysages exécutés avec plus de soin que de goût. Au moment où Corot et Courbet créent le paysage du XIX^e siècle, Falardeau s'attarde à la manière hollandaise de la fin du XVII^e siècle. Les essais de renflouement de ce peintre baignant dans la copie ont jusqu'ici échoué.

★

Adolphe Rho (1835-1905) est moins antipathique que Falardeau. Il a du style ; un style sec, dépersonnalisé, revêche, dépourvu de toute sensibilité ; mais un style ou, si l'on veut, une manière qui n'en fait pas un grand peintre, mais qui force le spectateur à se poser des questions. Je ne parle pas ici de

ses tableaux d'église ; c'est de la médiocre imagerie, et il faut un fonds d'indulgence inépuisable pour lui accorder quelque attention. Dans le portrait, c'est différent. Au risque de me répéter, disons que l'artiste, face au modèle, ne peut tricher sinon à son détriment. Rho n'échappe pas à cette règle ; il s'y conforme, mais sans la souplesse de Plamondon, sans la robuste stylisation de Roy-Audy, sans la virtuosité de Théophile Hamel. Que reste-t-il de son œuvre ? Des portraits extrêmement durs, je serais tenté d'écrire coriaces ; des personnages crispés, tendus, énervés par des heures de pose. Ces spécimens d'humanité sont hallucinants comme des moulages en cire pris sur des suppliciés. On est loin de l'académisme de l'époque 1875 ; on est plutôt en plein XV^e siècle. Avec son dessin buriné comme une épure et ses rapprochements de tons d'une violence inutile, Rho apparaît comme un romantique desséché.

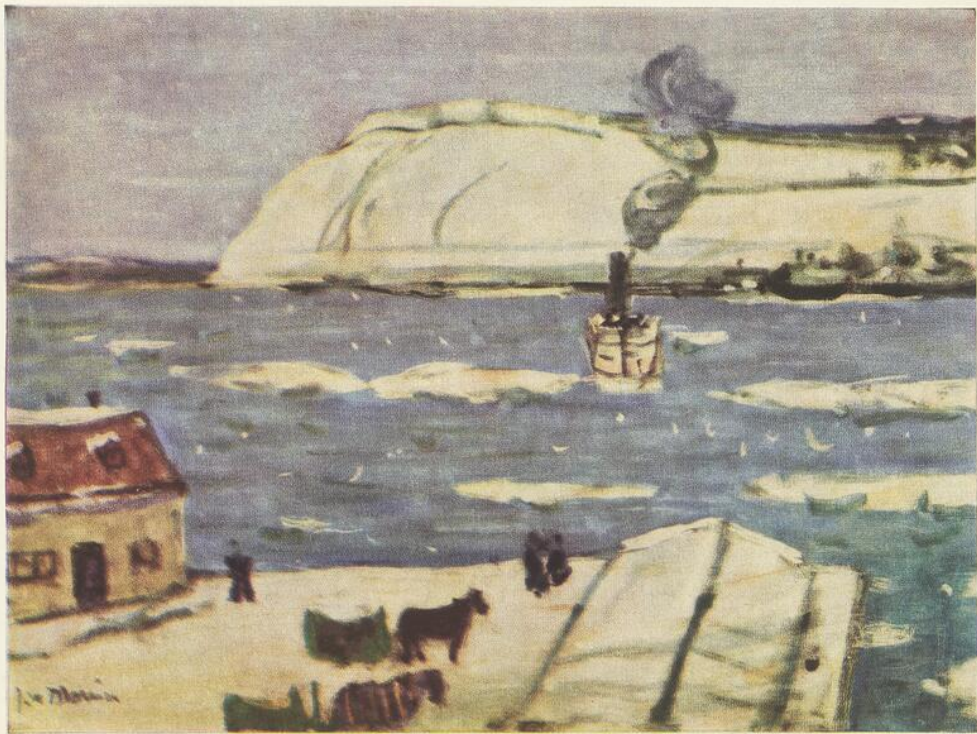
★

Moins habile que Théophile Hamel, ce charmant peintre qu'est Ludger Ruelland est un portraitiste d'une fine probité. Sa vie se résume à peu de chose : il naît à Saint-Michel (Bellechasse) en 1827 ; il meurt à Lévis le 27 juin 1896. Fils d'un humble villageois, il passe son existence à peindre de petites gens, citadins et bourgeois de campagne, ecclésiastiques et négociants ; et lorsque le hasard amène devant son chevalet un personnage important, il le voit avec ses yeux de villageois et le peint dans sa condition primitive. D'où une bonhomie constante dans son œuvre, une simplicité aimable. Même quand un ecclésiastique, portant surplis et étole, pose devant lui, les plans restent simples, nettement indiqués ; mais les détails et les broderies sont rendus avec verve ; les visages, sans majesté, sont ceux des personnes qu'on rencontre tous les jours dans la rue. Cet artiste, modeste et pauvre, a poussé la finesse jusqu'à rendre, non les traits plus ou moins figés de ses modèles,

mais l'expression qu'ils avaient dans la conversation. Le plus intéressant des portraits d'ecclésiastiques est celui de l'*Abbé Louis Proulx* (Sainte-Marie, Beauce) ; le rendu prestement enlevé des accessoires s'accorde avec la pose aisée du personnage. Dans le portrait de femme, Ruelland a produit ses œuvres les plus estimables. Je n'en cite qu'un, celui de *Mme Eusèbe Moreau* (Musée de la Province, 1868) ; cette effigie d'une femme de quarante ans est une œuvre inoubliable ; la composition est parfaitement équilibrée, la touche est large et souple, l'harmonie de noir et de rouge est attachante. Ruelland rejoint ici Théophile Hamel, dont les portraits ont enchanté sa jeunesse.

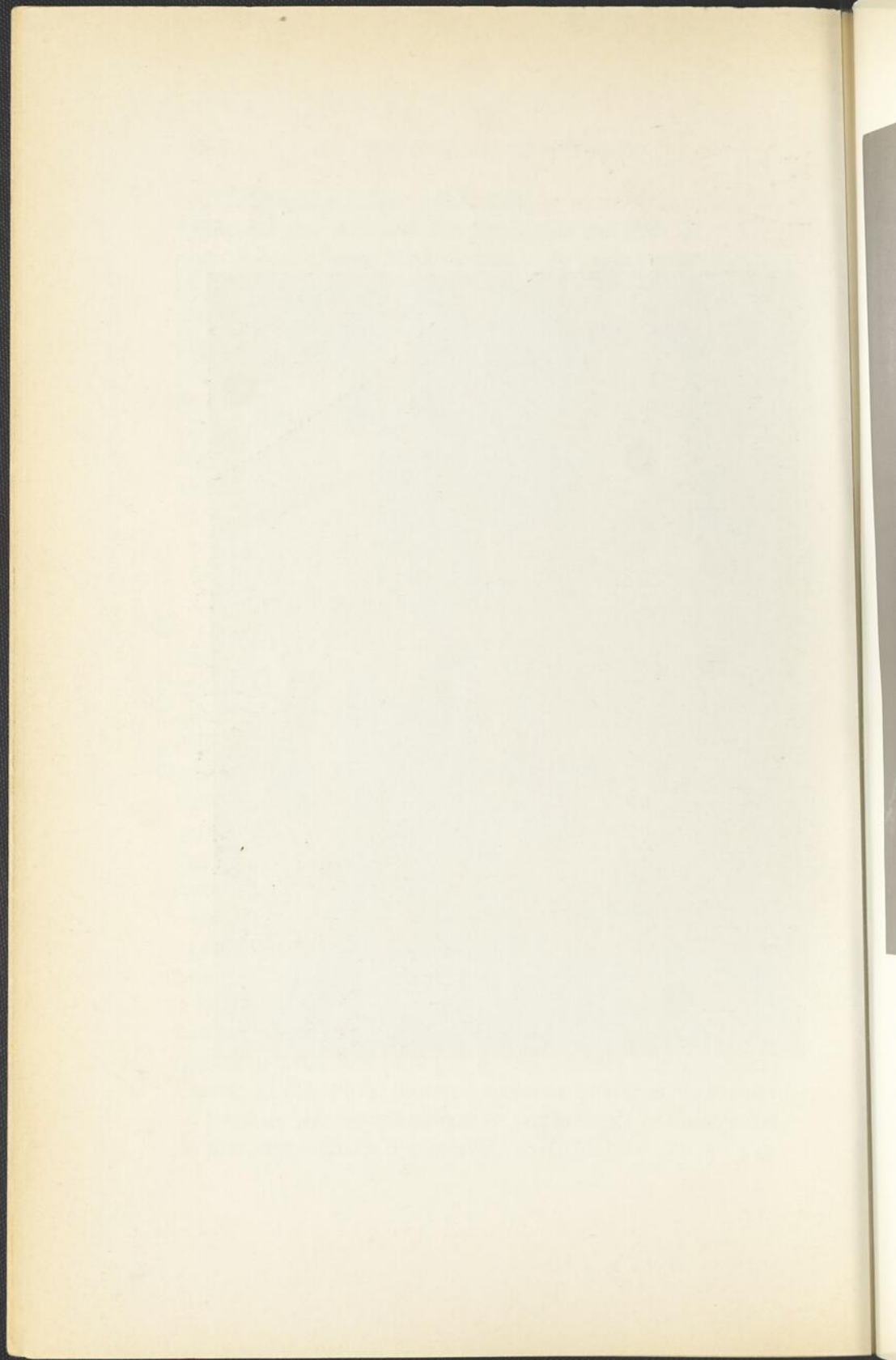


Il faut écrire quelques mots des peintres amateurs. L'abbé Bernardin Rioux en est un — comme le chanoine Bouillon a été un architecte amateur. L'expression a un sens péjoratif, que j'applique volontiers à Rioux à cause de ses tableaux d'église, fades et plâtreux. Mais comment l'appliquer à un artiste intermittent comme Ovide-Antoine Richer (1830-1910) qui a produit des toiles et des dessins d'un graphisme personnel ? Dans l'*Album* de Jacques Viger, il existe un dessin qui représente *Esther aux pieds d'Assuérus* ; il est étrange par sa composition et encore plus par sa technique — un semis capricieux de fins traits de plume. — Les frères Taché sont des arpenteurs qui s'expriment parfois par le truchement de la peinture. L'aîné, Eugène, est plus connu comme architecte. Il a laissé quelques tableaux dans lesquels il a cherché à rendre l'atmosphère des lacs laurentiens. Jules, le cadet, a peint des natures mortes, des paysages et des marines. — De Pierre Genest (1844-1901), il reste quelques peintures, précieuses au point de vue topographique — par exemple le *Collège des Jésuites*, aquarelle qu'il a exécutée en 1874.



THE FERRY. QUEBEC
James-Wilson Morrice

(Cliché fourni par la Galerie nationale, Ottawa)





CÉCILE BERNIER, 1858
Th. Hamel

(Musée de la Province)



MME EUSÉBE MOREAU, 1868
Ludger Ruelland

(Musée de la Province)



L'ÉRABLIÈRE, 1872
Alan Edson

(Musée de la Province)



PAYSAGE DE TOSCANE, vers 1860

Falardeau

(Musée de la Province)



Des artistes européens qui se fixent dans la province de Québec au XIX^e siècle, le plus actif est un Suisse né à Chaynes en 1812, Napoléon Aubin. Il débarque à Québec en 1834 et commence une carrière extrêmement mouvementée. Emprisonné en 1836 pour une gaminerie commise à la Chambre d'Assemblée, il l'est de nouveau deux ans après pour avoir participé à la rébellion. Entre temps, il fonde le *Fantasque* qu'il rédige et imprime lui-même ; il orne sa revue de lithographies et d'articles sur les arts et la musique, car il est peintre, dessinateur et musicien ; il est même chimiste à ses heures, et cela nous vaut un *Traité de chimie agricole* ; enfin, il est poète, et le *Répertoire national* contient quelques-uns de ses poèmes. Il est mort à Montréal en 1890. Aubin a brossé quelques tableaux, mais c'est comme lithographe qu'il a émerveillé, et avec raison, ses concitoyens. Son propre portrait, d'après une toile de Théophile Hamel, est un ouvrage d'une facture vive et spirituelle. J'en dirais autant des autres lithographies qui enrichissent le *Fantasque* ; elles représentent *Mgr de Forbin-Janson*, *Louis-Joseph Papineau*, idole d'Aubin, le *Juge Stuart*, d'après un dessin de Théophile Hamel reproduisant une peinture de Plamondon, *Joseph-François Perrault*, et quelques autres personnages de l'époque 1837-1845. Si j'insiste sur Aubin, c'est qu'il a été l'un de nos premiers chroniqueurs artistiques. Le *Fantasque* est parsemé d'études sur les artistes et leurs œuvres ; l'une porte sur quelques tableaux de Plamondon ; une autre contient l'éloge de François Fournier, sculpteur qui a décoré l'intérieur de l'église de Lauzon ; une troisième fait connaître un artiste français ambulant, Victor Ernette, de qui il sera question plus loin. Bref, Napoléon Aubin a aidé de sa plume les jeunes artistes de son temps et il a fait connaître à ses lecteurs quelques-unes de nos plus

belles œuvres d'art. Même quand il fait des réserves sur telle toile ou telle sculpture, il reste courtois, toujours de bonne humeur.



Deux artistes du nom d'Ernette ont habité Montréal et Québec pendant quelques mois. L'un, Victor, a quitté la capitale au printemps de 1842 ; l'autre, Adolphe, était à Montréal en 1843-1844. On ne sait s'ils étaient parents. Si je signale brièvement leur passage dans le pays, c'est que l'un et l'autre se disent inventeurs d'une nouvelle méthode de peindre. Victor enseigne la peinture et la miniature au *théréum* ; Adolphe se dit « inventeur de plusieurs genres de peinture », mais sans dévoiler son secret. C'est par leur enseignement dans les maisons d'éducation que les Ernette ont exercé une influence sur la jeune génération de 1842. On possède des témoignages sur l'efficacité de leur méthode et il reste des ouvrages qui ont été exécutés sous leur direction — entre autres, un parement d'autel « peint au théréum sur du velours blanc ». De leurs œuvres personnelles, on ne sait rien.



Bien d'autres peintres français ont fait des séjours plus ou moins prolongés au pays. Par exemple, Achille Genot, qui avait un certain talent de décorateur, et Paul-Gaston Masselotte, de qui il reste le décor de Notre-Dame-des-Victoires, à Québec. Je voudrais terminer ce chapitre par des notes relatives à un peintre fort oublié, Alfred Boisseau. Né à Paris en 1823, élève de Paul Delaroche, Boisseau quitte son pays à vingt-cinq ans et gagne la Louisiane ; il séjourne dans quelques villes de la Nouvelle-Angleterre et, en 1863, il est à Montréal ; il est mort

à Buffalo en 1901. Boisseau est un portraitiste. On ne connaît de lui qu'un tableau d'église, le *Christ en croix*, qu'un chroniqueur juge trop réaliste. Comme portraitiste, il utilise la peinture et l'appareil photographique ; et c'est comme peintre et photographe qu'il s'impose dès son arrivée à Montréal ; il connaît fort bien ces deux arts et les pratique avec adresse. On a de lui son propre portrait, celui de *Joseph Guibord* — dont la mort a causé ce qu'on appelle l'*Affaire Guibord* —, celui de *Louis-Joseph Papineau*, celui de *John Young* et quelques portraits d'apparat du même genre. Je préfère ses portraits de petits bourgeois. Ceux de *François Décary* et de sa femme sont charmants de modelé et de coloris ; c'est de la peinture simple, aimable. Le portrait de *Victorine Comte*, daté de 1865, rappelle par plus d'un trait certaines toiles de M. Ingres ; mais chez Boisseau, la couleur est moins froide. Cet artiste sans cesse en mouvement aurait peut-être produit des œuvres fortes s'il n'avait couru après la fortune.

The first of these was the discovery of gold in California in 1848. This led to a great influx of people to the West, and the discovery of gold in Colorado in 1859. The discovery of gold in California led to the California Gold Rush, which began in 1848 and lasted until 1852. The discovery of gold in Colorado led to the Colorado Gold Rush, which began in 1859 and lasted until 1861. The discovery of gold in California led to the California Gold Rush, which began in 1848 and lasted until 1852. The discovery of gold in Colorado led to the Colorado Gold Rush, which began in 1859 and lasted until 1861.

The second of these was the discovery of gold in California in 1848. This led to a great influx of people to the West, and the discovery of gold in Colorado in 1859. The discovery of gold in California led to the California Gold Rush, which began in 1848 and lasted until 1852. The discovery of gold in Colorado led to the Colorado Gold Rush, which began in 1859 and lasted until 1861.

LES PEINTRES ÉTRANGERS

Au XIX^e siècle, l'ancienne Nouvelle-France est le paradis, non du touriste, mais des peintres étrangers. Si le Nouveau Monde exerce un certain attrait sur les artistes européens, le Bas-Canada en a sa grande part et, à son tour, il attire des artistes américains. On voyage beaucoup au siècle dernier. On voyage lentement, en curieux, en multipliant les étapes — ce qui favorise l'observation du paysage et des gens qui y vivent, de l'architecture du pays et de ce qu'on nomme ses « beautés naturelles ». Parmi les peintres étrangers, les uns ne font que traverser le pays — tels Bartlett et Coke Smyth ; d'autres y font des séjours plus ou moins prolongés — tel Samuel Palmer ; quelques-uns se fixent chez nous, soit qu'ils s'y plaisent, soit qu'ils connaissent suffisamment de succès pour s'y établir. Les plus importants de ces derniers seront l'objet de chapitres ultérieurs. Pour le moment, étudions les œuvres de quelques peintres qui ont séjourné plus ou moins longtemps au pays.



Commençons par les Italiens. Nombre de peintres italiens ont travaillé pour les églises et les communautés religieuses

de la province de Québec. On en devine aisément la raison. Voici les noms qu'on trouve le plus souvent au bas de grandes toiles sages, qui ne possèdent pas plus de qualités que de défauts : Giovanni Silvagni, Gagliardi, Ruspi, Gordigiani, Luigi Fontana, Enrico Bottoni, Vincenzo Pasqualoni, Porta... Les Canadiens français ne se contentent pas de faire l'acquisition de nombreuses peintures italiennes ; ils accueillent avec sympathie des peintres originaires d'Italie. En 1828, Notre-Dame de Montréal embauche à New-York un fresquiste du nom d'Angelo Pienovi et lui confie la décoration de la nouvelle église. Cette entreprise terminée, Pienovi cherche à obtenir l'ornementation de la chapelle de l'Hôpital général ; les religieuses la lui accordent. Bohème, « fripon » lit-on dans une lettre, Pienovi a mené une vie de vagabond ; après avoir erré dans l'ouest du pays, il est retourné à Montréal et y est mort le 17 novembre 1845. — Mentionnons en passant le décorateur Schinotti et écrivons quelques mots d'un miniaturiste, Giuseppe Fascio, qui nous arrive de New-York en 1834. Il passe quelques mois à Montréal, fait un bref séjour aux Trois-Rivières et débarque à Québec en 1835. La critique lui est favorable, mais en quels termes ! « Ceux qui aiment à conserver les traits d'un père, d'une mère, d'un frère, d'un enfant, d'une amie, n'ont pas de plus belle occasion : ils auront pour quelques piastres non seulement les traits, mais l'expression, le souris, les muscles des objets qu'ils chérissent... » En 1839, il a l'idée de mettre en vente un tableau symbolique intitulé la *Grande Bretagne avec les quatre parties du monde* ; il s'agit probablement d'une miniature de grandes dimensions, car un loustic d'écrire : « On n'en découvre la perfection qu'à l'aide de la loupe. » On connaît quelques miniatures de Fascio et un portrait de *Grégoire XVI* qui a été gravé par Aubin. Après 1843, Fascio n'a plus le loisir de peindre. Les malheurs l'assailent : deux incendies le ruinent complètement. Il voudrait revoir sa patrie, mais il n'a pas le sou. Il se rend à Bytown

dans l'espoir d'y trouver la fortune ; il y trouve la mort au début de l'année 1851. — Voici un décorateur, Luigi Cappello. Il arrive à Montréal vers 1870 et y connaît aussitôt une certaine vogue, qu'il doit d'ailleurs à sa pratique de la fresque. C'est le procédé qu'il emploie à la coupole de l'église d'Yamachiche, qui n'existe plus, et à la coupole de la chapelle des Ursulines, aux Trois-Rivières ; ces deux ensembles sont d'un style fleuri et un peu fade. Il a peint des fresques du même genre dans la voûte de Notre-Dame de Montréal. Il a orné de tableaux à l'huile trois églises de la région de Montréal : Saint-Paul-Ermite, Saint-Rémy (Napierville) et Saint-Isidore (Laprairie). On trouve de ses tableaux dans l'église de la Pointe-Claire, dans la chapelle Saint-Joseph (à Montréal), à Notre-Dame-de-Bon-Secours. Au collège de l'Assomption, Cappello a peint, sur le rideau du théâtre, une *Arrivée de Christophe Colomb* qui est sans doute son meilleur ouvrage. Il a laissé quelques portraits, *Pie IX*, *l'Abbé Hercule Dorion* et *Damase Masson*.



L'influence allemande s'est fait sentir chez nous de deux façons : des artistes d'origine germanique viennent décrocher des commandes substantielles ; la gravure sous toutes ses formes, la chromolithographie et la toile imprimée nous envahissent comme une lèpre.

Le premier en date est Wilhelm Berczy. Venu au Canada en 1792 pour y fonder un établissement de colonisation à Markham (Toronto), il échoue, traverse à Londres pour se justifier et est emprisonné pour dettes. Sa production artistique se loge entre les années 1805 et 1813, date de sa mort. Comme Fascio, Berczy est miniaturiste. S'il faut l'en croire, les belles dames de Québec s'arrachent ses moindres productions ; et il ne rate jamais une ressemblance. Croyons-le sur parole, car nous n'avons que ses propres ouvrages pour nous faire une

idée de la physionomie de *Mme de Laperrière* (1808), du *Gouverneur Prescott* (1797) et du *Peintre Louis Dulongpré*. D'autres miniatures représentent le *Chef mohawk Joseph Brant* et *Amélie Panet*, belle-fille de Berczy. À l'occasion, il a fait des tableaux d'église : une *Assomption* à Notre-Dame de Montréal, une *Mort de saint Joseph* à l'église de Champlain et un *Saint Michel* à l'église de Vaudreuil. Ces toiles datent des années 1808-1811. — Ajoutons que Wilhelm Berczy, fils, a lavé quelques aquarelles pour l'*Album* de Jacques Viger, et que sa femme, Amélie Panet, a peint l'*Escarmouche du 25 septembre 1775 à la Longue-Pointe*, aquarelle d'un graphisme qui rappelle celui de Thomas Davies.

De la mort de Berczy (1813) à l'arrivée de Krieghoff (vers 1845), on trouve peu de noms à consonance allemande. À peine puis-je citer les deux Sarony : l'aîné, Napoléon, fait du paysage à Québec avant d'aller fonder une maison de lithographie à New-York ; le cadet, Hector, enseigne le dessin au collège de Nicolet et meurt avant la trentaine ; on a de lui un *Collège de Nicolet* qu'il a lithographié d'une main méticuleuse. Quant à Otto Jacobi, il appartient à nos voisins d'Ontario.

Après 1845 et jusqu'en 1880, les peintres allemands sont nombreux. Krieghoff fait ici presque toute sa carrière ; Heldt et les deux Müller s'établissent à Montréal pour quelques années ; Vogt et Schutt font la navette entre les États-Unis et le Canada ; Lamprecht et Wilhelm Raphaël se voient attribuer des commandes considérables. Le seul vraiment populaire est Krieghoff. Les autres sont quasi inconnus de nos jours. Et pourtant, tous ont eu ce qu'on appelle une bonne presse. Les encanteurs Maxham organisent de main de maître la propagande de Krieghoff ; Heldt et les Müller sont porteurs de recommandations de Munichois influents ; Lamprecht nous arrive avec l'investiture des Dominicains de New-York ; Vogt et Raphaël ne comptent que des amis chez les journalistes.

Cette propagande vaut à Lamprecht la décoration de la « merveille » de Saint-Romuald (1867-1869), merveille qui a beaucoup perdu de son lustre ; à Heldt, la décoration de la chapelle de l'Hôtel-Dieu et de celle de l'ancien Grand Séminaire de Montréal (1864-1865) ; aux Müller, le décor de l'église du Gésu et quelques autres entreprises moins considérables ; à Schutt, des tableaux d'église et des portraits ; à Wilhelm Raphaël, un grand nombre d'élèves ; à Vogt, mort jeune, une riche clientèle d'amateurs de chevaux ; à Weidenbach, la fonction quasi diocésaine de restaurateur de tableaux.

Que penser de cette peinture sinon qu'elle prolonge chez nous l'art d'Overbeck et des « Nazaréens ». Peinture généralement honnête mais froide, un peu ennuyeuse par l'abus des symboles, la sécheresse du dessin et la rigidité des vêtements ; peinture sans chaleur, sans sourire. Ce sont des devoirs de bons élèves. — Il faut faire une exception à l'égard des portraits ; celui que Lamprecht a peint de l'*Abbé Sax*, à Saint-Romuald, vaut à lui seul les autres tableaux de la « merveille ».

C'est encore par l'image que les Allemands exercent une véritable tyrannie sur le goût en Nouvelle-France. L'art de Cornélius, de Schnoor et d'Hoffmann, de tous ces peintres à la fois sentimentaux et empesés dont la pleurnicharde Bavière tire sa gloire, déferle sur le Nouveau Monde en une vague d'un goût douteux et envoûte les bonnes âmes éprises de romantisme. Les journaux et les revues, les calendriers et les publications pieuses, les images édifiantes et les reproductions de tableaux de genre témoignent du succès de cette entreprise commerciale à prétentions artistiques.



Je voudrais grouper ici des peintres anglophones dont on ne connaît pas toujours le lieu d'origine. D'où viennent Mare, peintre de portraits en 1769, Thompson, professeur de pein-

ture à Québec en 1806, Heaton, auteur des portraits (1826) de la famille *Lagueux*, de Québec ? On ne sait. — John James, un Américain, arrive à Québec en 1815 ; il y fait un séjour d'une dizaine d'années, au cours desquelles il brosse les portraits de *Martin Chinic* (Musée de la Province), de l'*Abbé Joseph Signay* (Notre-Dame de Québec) et de *Mgr Joseph-Octave Plessis* (Saint-Roch de Québec) ; ce sont des ouvrages agréables. — Un autre Américain, Henry Thielcke, s'attire, on s'en souvient, les foudres de Plamondon pour lui avoir lancé un défi ; deux de ses portraits se trouvent à l'Hôtel-Dieu, les docteurs *Fargues* et *Morrin* ; au Château de Ramezay, un beau portrait-groupe représente la *Réception de Robert Symes comme chef honoraire des Hurons*. — Gibson, auteur d'un *Panorama de Québec* exposé à Washington (1829), vient également de la république voisine, ainsi que Clifford, Louis Blumhart et Dickinson (portrait de *Salaberry*). — Samuel Palmer, un Londonien, débarque à Québec au printemps de 1842 et jouit aussitôt d'une clientèle considérable ; il peint les membres de la famille *Turnbull* et rate le départ du dernier bateau ; il reste au pays, se transporte à Montréal et peint les familles *Bou langer* et *Mailbot* (Musée de la Province). — Robert Burford (1792-1861), directeur du Royal Panorama de Londres, passe quelques mois à Québec au cours de l'été 1830 et peint un vaste panorama de la ville et de ses environs ; cette immense peinture de près de trois cents pieds de longueur, a été gravée et publiée à Londres en 1831.

Bien d'autres peintres étrangers, venus d'Angleterre ou des États-Unis, ont laissé des témoignages — le plus souvent des portraits — de leur passage chez nous. Ott peint *Mgr Signay* ; Todd est professeur de dessin à Québec ; Bowman peint des toiles de sainteté à Montréal, donne des leçons de dessin à Francis Matte et à Thomas Valin et brosse quelques portraits. Morris, peintre d'histoire, contribue à la décoration

de la Chambre d'Assemblée (le *Commerce* et l'*Agriculture*, 1844), suscitant ainsi la mauvaise humeur des peintres indigènes ; Plamondon — on reconnaît sa prose rocailleuse dans les journaux de l'époque — proteste contre ce qu'il considère comme une injustice à l'égard de ses confrères — et de lui-même, bien entendu.

Les pages qu'on vient de parcourir n'épuisent point le sujet. Il faudrait ajouter quelques noms à ce bref inventaire. Par exemple, Atkinson, qui a portraituré le *Frère Paul Fournier*, récollet ; Samuel Hawksett, auteur de tableaux d'histoire et de portraits qui ont mal résisté aux injures du temps... Au fur et à mesure qu'on avance dans le XIX^e siècle, on remarque que le nombre des artistes étrangers augmente suivant une progression arithmétique constante et que l'apport de ces peintres donne à l'École du Québec une diversité qu'elle n'avait pas au siècle précédent.

CHAPITRE XVII

CORNÉLIUS KRIEGHOFF

Qu'on ait fait remonter la peinture canadienne à Krieghoff, c'est une plaisanterie déplaisante ; ce n'est pas une nouveauté dans l'histoire de l'art. Qu'on ouvre les ouvrages de l'époque 1880, on en verra bien d'autres. Les erreurs de ce genre sont de tous les siècles ; et peut-être ai-je tort d'assigner une date quelconque à la naissance de notre peinture, car des découvertes imprévisibles peuvent la reporter à une époque bien antérieure, ou bien modifier considérablement l'idée que nous nous faisons de la hiérarchie des arts. Quoi qu'il en soit, Krieghoff n'est pas plus le père de la peinture canadienne que Vouet et Lulli n'ont été les pères, l'un de la peinture, l'autre de la musique française. Il a été une maille de la chaîne, pas davantage ; et c'est comme maille qu'il paraît ici, mais non la première. De plus, il faut faire une différence entre la vogue d'un peintre et la valeur de sa peinture ; autrement dit, il convient de dissocier l'œuvre de la publicité.

Krieghoff est le fils d'un ouvrier allemand d'origine polono-juive. Né à Amsterdam vers 1815, il fait ses études à Rotterdam et entreprend, comme nombre de rapins de son temps, son tour d'Europe. Il voyage à pied, joue de la mandoline et dessine des portraits. Las de cette existence,

il cherche fortune en Amérique. Il débarque à New-York en 1837 ; le 5 juillet, il s'enrôle pour trois ans dans l'armée américaine ; licencié le 5 mai 1840 à Burlington, il s'enrôle de nouveau et déserte le même jour. Ces faits insolites ont probablement leur explication dans un épisode amoureux. On retrouve Krieghoff et sa compagne, Louise Gauthier, à Longueuil dès avant 1844. Il peint les *pedlars*, les paysans des environs et les Indiens de Caughnawaga. En 1849, il habite Montréal, au Pied-du-Courant ; l'année suivante, il loge près de Beaver Hall ; en 1852, il est locataire à l'énigmatique Aylmer House. Jusqu'en 1853, il végète. Quand John Budden lui propose de se fixer à Québec pour y exercer son art, il accepte. C'est la fortune, mais c'est aussi la servitude. Désormais, Krieghoff est sous la coupe réglée des commissaires-priseurs Maxham & Company. Budden se charge de le documenter. Il le présente aux amateurs anglais de la capitale ; il l'amène au sault Montmorency, et cela lui vaut maintes *cuites* chez Gendron ; il lui fait voir Lorette et ses Hurons, Stoneham et ses hommes de chantier, Beauport et ses belles maisons, les chutes de la Chaudière, Lauzon et Fossambault ; il lui fait visiter toute la région de Québec, lui procurant ainsi une existence de touriste et maints sujets de tableaux. Voici donc Krieghoff devenu artiste populaire. Sauf un séjour de six mois en Europe (1854), il habite Québec ; il loge chez son ami Budden ; puis il habite une jolie maison de bois de la Grande-Allée, face à l'avenue Cartier. En 1867, il se rend à Chicago en compagnie de sa fille. Revenu à Québec en 1871, il retourne à Chicago et y meurt le 4 mars 1872.

L'extrême vogue de Krieghoff, organisée par Maxham & Compagnie, a paralysé la véritable critique ; le succès matériel a fait reculer l'esprit. Comparer Krieghoff à Ziem, comme l'a fait le chanoine Scott, passe encore ; mais rapprocher son nom de ceux de Courbet et de Corot dépasse

les bornes du goût. Cet excès d'honneur lui fait tort. Jean Chauvin l'a noté en ces termes : « Jugé par ses pairs, Krieghoff eut 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. » Imagier populaire, tel est Krieghoff. Il aime « les beuveries, les kermesses, les grosses farces ». Ses héros ne dédaignent pas de *pinter* dans les hôtels louches de la banlieue québécoise, de danser en rond toute la nuit à la cadence d'un violoneux à demi ivre et de s'allonger sur le parquet pour y cuver leur whisky blanc ou leur *Jean-Marie* (rhum de la Jamaïque). Tels sont en général les modèles de Krieghoff. Même quand il peint un honnête *habitant*, il lui donne la trogne d'un noceur.

Les paysans de Krieghoff ont quelque chose de caricatural qui déconcerte. L'artiste ne les comprend pas, soit qu'ils diffèrent trop de ceux qu'il a vus en Hollande et ailleurs, soit que l'engouement du peintre pour l'anecdote humoristique fausse sa psychologie. Il peint assez bien l'enveloppe de ce qu'il voit ; il ne pénètre pas dans l'âme de ses modèles. Dans sa hâte de produire — et Budden est là pour le harceler —, il ne se préoccupe point de l'élément spirituel de ces terriens à la fois frustes et délurés, gais et goguenards, amateurs de bonne chère et d'histoires salées, doués d'une finesse indéfinissable et d'une bonhomie toute française. D'ailleurs, voudrait-il aller plus avant dans la compréhension de ses scènes populaires, il ne le pourrait pas. Il peint avec une fougue endiablée, sans esquisse, parfois de mémoire ; il brosse en un seul jour de gentilles petites toiles, faciles et pleines d'imperfections ; avec des sujets canadiens qu'il ne *sent* pas, il fait de la peinture allemande de Düsseldorf, c'est-à-dire un ersatz de la peinture flamande.

C'est le défaut essentiel du *Carême* — à part les autres. En voici une description. Dans la salle de famille d'une maison de campagne, quelques jeunesses 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 adolescent vu de dos, portant un gilet beige et une chemise rouge ; une jeune fille et un enfant. Ces jeunesses s'empifrent des tranches de porc frais et des cretons, lorsque soudain le curé du village entre sans frapper, le chapeau sur la tête et la physionomie hargneuse, voulant s'assurer que ses paroissiens respectent les dures prescriptions du carême. En voyant 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 entrebâille la porte pour voir la figure de l'importun. De cette composition, il existe plusieurs variantes ; elles se ressemblent en ce sens qu'elles rappellent l'art, depuis longtemps périmé, de la peinture flamande de l'époque de Téniers le Jeune.

Krieghoff est-il plus heureux dans la représentation de la maison canadienne ? Pas tout à fait. Il en a saisi le côté pittoresque, oui ; mais point les proportions. Je sais bien qu'on peut bâtir un bon tableau en altérant des formes parfaites — et je me rappelle telle peinture attirante, où l'église des Invalides est une masse informe. Mais dans ce domaine, Krieghoff exagère manifestement ; il ne voit pas les formes ; il y est assez peu sensible ; c'est un monde qui, dirait-on, lui est fermé.

Il en est ainsi de ses paysages. Certes, les sujets sont canadiens. Ce sont nos montagnes qu'il peint avec des tons germaniques, nos arbres qu'il pignoché d'une main pas toujours habile, nos lacs et nos rivières qu'il cherche à représenter avec une bonne volonté louable. Mais ses ciels sont ceux de l'École de Düsseldorf ; ses feuillages sont lourds



BATAILLE DES PLAINES D'ABRAHAM

Ch. Huot

(Outremont, Coll., Maurice Corbeil)



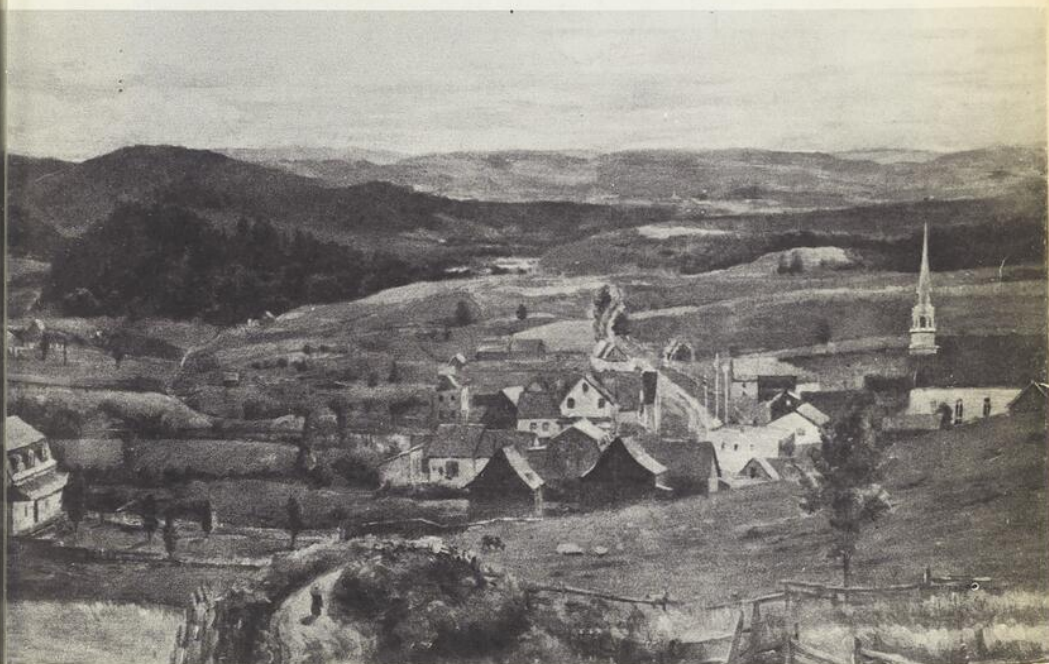
LA LAITIÈRE, 1899
Horatio Walker

(Musée de la Province)



ARRIVÉE DE CHAMPLAIN, 1904
Henri Beau

(Musée de la Province)



SAINT-FAUSTIN, 1899
Ludger Larose

(Musée de la Province)



VIEILLE MAISON
Georges Delfosse

(Coll. part.)

et conventionnels. Ses scènes d'hiver ont un air de tristesse qui déçoit. Il semble que le peintre n'ait jamais vu l'éblouissante splendeur du soleil hivernal, le scintillement de la neige, l'atmosphère d'une crudité tranchante, les reflets subtils de l'épais manteau blanc qui communique à la nature laurentienne une gaité féerique et légère. Dans les toiles de Krieghoff, c'est une tristesse désespérante qui s'appesantit sur les hommes, les forçant à se terrer dans leurs cabanes semblables à des porcheries, à boire sans trêve pour se réchauffer, à se livrer sans retenue aux violents sports d'hiver, soit pour lutter contre le froid, soit pour tromper leur ennui. À ses yeux, le petit peuple de la région québécoise est un troupeau désœuvré, sujet de tableau comme une nature morte aguichante ou un veau à cinq pattes.

Dans l'ouvrage qu'il a consacré à Krieghoff, Marius Barbeau ébauche une hypothétique discussion entre l'attardé notaire Aubry et le dynamique Budden — l'*académiste* et le *moderne* : naturellement, il se donne raison ; et parce que Krieghoff traite vers 1860 des sujets inédits dans la peinture canadienne, il en conclut à l'excellence de sa peinture. Une telle vue des choses est inacceptable. Le *sujet* ne fait pas de bonne peinture. On l'a bien vu vers 1920, quand Edmond-J. Massicotte a pris, comme thème de compositions, les anciennes coutumes canadiennes ; faute de talent, l'essai a tourné à l'échec. Faute de génie, Krieghoff n'a laissé que de « l'amusante peinture anecdotique », selon le mot de Jean Chauvin ; peinture anecdotique bien au-dessous des aquarelles de George Hériot et de Cockburn, même de certaines compositions de Joseph Légaré. Hériot, Cockburn et Légaré ont du style, en ce sens qu'ils interprètent des scènes populaires en y apportant une fraîcheur personnelle, une tonalité originale, un accent particulier. Krieghoff est une doublure de Téniers le Jeune, un Flamand attardé, un romantique négligeable.

Il a eu des imitateurs. Nombre de peintures qui lui sont attribuées sont des ouvrages de rapins de l'époque 1880 ; sans vouloir exploiter le succès du maître, ils ont démarqué, avec plus ou moins de talent, ses œuvres les plus recherchées. Et ces imitations dépassent parfois les originaux, à cause d'une certaine noblesse que Krieghoff a rarement recherchée. L'un de ses imitateurs, J.B. Hance, a prolongé sa manière jusqu'au début du XX^e siècle.

CHAPITRE XVIII

JAMES DUNCAN ET HENRI JULIEN

La ville de Montréal a été abîmée beaucoup plus tôt que celle de Québec. Dès le début du siècle dernier, on rase ses fortifications et sa citadelle. Dès lors, la ville déborde à l'est, au nord et à l'ouest, créant ainsi des faubourgs isolés qui s'étirent dans toutes les directions. C'est une nouvelle ville qui grandit, avec les mêmes qualités architecturales que l'ancienne. Mais ce sont les démolitions qui s'instaurent à Notre-Dame en 1830 et en 1843 et qui deviennent une mauvaise habitude. Ensuite, ce sont les incendies — et l'on sait que le sinistre de l'année 1852 a été un désastre. Chose curieuse, la vieille ville abrite le quartier des affaires ; elle est irrémédiablement condamnée ; et la destruction du Vieux Montréal s'est accomplie à un rythme tel qu'il faut aujourd'hui un œil exercé pour en découvrir les vestiges.

Ce n'est pas sans gémir qu'un ancien maire de Montréal, Jacques Viger, voit saccager sa ville sous les plus futiles prétextes. S'il ne peut empêcher les démolitions, du moins a-t-il la ressource de faire dessiner les beaux monuments de Montréal, afin que les générations futures se rendent compte du visage de la vieille ville. En 1828, il a chargé John Drake de représenter les édifices remarquables de Montréal. Peu après, il fait la connaissance d'un jeune peintre tout frais arrivé de

son Irlande natale, James Duncan ; jusqu'en 1858, il ne cessera de le faire travailler à ses *Albums* et il le chargera même d'illustrer les manuscrits anciens qu'il trouve çà et là et qu'il intitule « Ma Saberdache ». Dès son arrivée à Montréal, James Duncan est donc lié à ce chercheur adroit et heureux qu'est Jacques Viger ; par vocation et par goût, il devient le « peintre de Montréal ».

James Duncan a vu le jour à Coleraine en 1806. C'est probablement dans sa ville natale qu'il acquiert les rudiments de l'art, puisqu'à son arrivée à Montréal vers 1825, il est nommé professeur de dessin dans les grandes écoles protestantes de la ville. Au reste, il enseignera le dessin et la peinture jusqu'à la fin de sa vie, et il exercera sur ses élèves une influence bienfaisante. Dans une réclame parue en 1842, il se dit peintre de portraits et de miniatures. Ces genres sont alors fort en vogue et sustentent leur homme. Mais en réalité, il est paysagiste autant que portraitiste ; et les *Vues de Montréal* qu'il peint dès 1832 valent mieux que les miniatures qu'il pignoché avec minutie. On le voit bien, du reste, en examinant les gravures de l'*Hochelaga depicta*, de Bosworth, qui traduisent de fort beaux dessins de Duncan. En 1843, il publie trois *Vues de Montréal* qui connaissent un grand succès. Deux ans après, il ouvre, avec la collaboration de G.-H. Gordon, une école de dessin qui a un certain retentissement. En 1847, il participe à une grande exposition, rue Saint-Jacques, qui groupe des peintres comme Krieghoff, Morris, Wilson, Sommerville, Sawyer et quelques autres artistes moins connus. Il reste en relation avec Krieghoff ; et en 1851, les deux artistes entreprennent l'exécution d'un *Panorama du Canada* qui, écrit un journaliste, « comprendra tous les points de vue les plus remarquables sur le St-Laurent et sur les lacs d'en haut ».

Artiste sédentaire — il n'a jamais changé de quartier —, Duncan n'en est pas moins mêlé comme témoin à tous les grands et petits événements de sa ville. Bien avant les daguer-

réotypistes et les photographes, il est sur les lieux quand il se produit un accident, un incendie ou une émeute. Il est journaliste à sa manière ; et c'est lui qui envoie à Londres les croquis et les dessins que publie le *London Illustrated News*. Cette part de son œuvre est peu connue du public, et c'est dommage ; les dessins originaux ont disparu.

Homme généreux, courtois mais effacé, Duncan a toujours fui la réclame et l'activité sociale de ses confrères montréalais. Il est mort le 28 septembre 1881. L'oubli s'est fait sur son nom et sur son œuvre. Et pourtant, les aquarelles qu'il a lavées et les paysages à l'huile qu'il a brossés d'une main alerte sont supérieurs à la production montréalaise de son temps. Pourquoi donc Duncan est-il si mal connu ? Reconnaissons que son œuvre est fort dispersée dans des collections particulières, qu'elle est pour une grande part invisible et qu'elle comprend nombre de dessins et d'aquarelles de petit format.

La qualité maîtresse de Duncan est le dessin. Il sait dessiner ; il sait suggérer les choses au lieu de les représenter avec minutie ; il sait observer les plans et la lumière et donner vie au moindre objet. Il faut examiner l'*Album* de Jacques Viger, que conserve la Bibliothèque de Montréal, pour se rendre compte de la vivacité qu'il communique à chaque sujet qu'il traite, que ce soit un sujet historique comme la *Capture de l'abbé Vignal par les Iroquois*, que ce soit une aquarelle topographique comme la *Côte des Tanneries des Rolland* à Saint-Henri. D'autres aquarelles de l'*Album* nous font voir, avec une transparence admirable, l'*île Sainte-Hélène*, les *Ruines du fort de Senneville*, la *Bénédiction d'une cloche dans la première cathédrale de Montréal*, *Montréal vu de l'île Sainte-Hélène*... La plus charmante par sa composition et sa fraîcheur, est le *Village de Pierrefonds* ; on voit l'ancienne église et sa haute tour en bâtière, entourées de maisons blanches et encadrées par les branches des arbres du premier plan. L'*Album* contient quatorze portraits traités en miniature ; ils repré-

sentent des personnages qui appartiennent à l'histoire : Lafitau, Charlevoix, Marie de l'Incarnation, Marguerite Bourgeoys, le Père Crespel, etc.

J'ai signalé tout à l'heure la *Saberdache*, conservée au Séminaire de Québec. Cette compilation de manuscrits est illustrée de dessins et d'aquarelles. Les dessins sont des reconstitutions du Montréal de l'année 1693, la Citadelle, Bon-Secours, la Résidence des Jésuites, l'ancien Hôpital général. Certaines aquarelles illustrent un mémoire sur le pays des Illinois : *Première rencontre avec les Illinois. Récolte de la folle avoine* ; d'autres représentent des villages de l'époque 1840, Beauharnois, Saint-Timothée, Châteauguay.

Dans ce groupe figurent naturellement le portrait de *Jacque Viger* et une aquarelle étrange, *l'Échauffourée Gavazzi en 1853*. Voici l'histoire. Moine défroqué de l'Ordre des Barnabites, Alessandro Gavazzi entreprit en 1853 une campagne de rénovation de l'Église romaine. Il eut peu de succès en Angleterre. Il n'en eut pas davantage à Montréal. Le 9 juin, il prêchait dans l'église Zéon lorsque la bagarre éclata. Massés sur la place du Beaver Hall, les assaillants déchargèrent leurs armes sur les soldats du 26^e régiment, accourus pour assurer l'ordre. La troupe riposta. Il y eut des morts et une quarantaine de blessés. Il est certain que James Duncan a crayonné sur place différents épisodes de cette échauffourée, quitte à retourner les jours suivants à l'endroit où il était afin de situer l'affaire dans son cadre. Mais il est possible qu'il ait utilisé l'un des premiers négatifs sur papier qu'on a tirés à Montréal, celui du photographe Charles Dion.

Ses *Vues de Montréal*, conservées au Château de Ramezay, sont à la fois justes et poétiques. Le peintre ne sacrifie rien de la réalité ; mais il y apporte un sentiment de tendresse et de joie ; il y ajoute le charme de son coup de pinceau. Telle est la *Vue de Montréal* de la collection de M. Louis Carrier, l'une des plus attachantes de la série.



Si Duncan a été le peintre de Montréal, on peut dire du Québécois Henri Julien qu'il a été « le peintre des Montréalais ». Son œuvre immense, dont les originaux sont actuellement dispersés, comprend un nombre considérable de croquis d'actualité, de dessins et d'aquarelles qui ont enchanté les lecteurs des journaux de Montréal. C'est un aspect de son talent, et ce n'est pas le moindre. Mais il a été plus que le journaliste-dessinateur à qui on accorde volontiers une verve inépuisable, un humour de bon aloi et une facilité manuelle invraisemblable. Il a illustré des contes et des légendes, il a pratiqué l'aquarelle avec le même bonheur que le dessin à la plume ; il a peint des portraits et des paysages. Et dans toutes ses œuvres, on trouve le même homme simple, gai, spirituel, facétieux, critique sans malice, et parfois moraliste sans aucune âpreté.

Comme dessinateur, il rappelle un artiste français malheureusement oublié, Auguste Raffet. Non le Raffet de l'épopée napoléonienne, mais le Raffet du *Voyage en Crimée* — le compagnon du prince Demidoff. De Julien, on peut écrire la phrase que Baudelaire appliquait à Constantin Guys : « Il prend un signalement authentique des choses. » Il note ce qu'il voit ; et par la force de son talent, ces notations sont en même temps des œuvres d'art.

Avant d'être sédentaire, c'est-à-dire rivé à l'illustration d'un journal, Henri Julien a beaucoup voyagé. Né à Québec en 1852, il fait ses études primaires, passe ses vacances à l'Ange-Gardien et dessine au lieu de s'adonner aux jeux. Plus tard, il suit sa famille à Saint-Timothée ; il vit quelque temps à Toronto, puis à Ottawa. En 1869, il est à Montréal, apprenti-graveur chez Leggo. L'éditeur Desbarats l'attache à la fortune des deux périodiques qu'il vient de fonder, le *Canadian Illus-*

trated News et l'*Opinion publique*. C'est comme illustrateur de ces journaux qu'il part pour l'ouest canadien, avec un détachement de la police à cheval qui a la charge de pacifier le pays des Métis. Cette chevauchée en pleine brousse, dans cette plaine immense où paissent des troupeaux de bisons, exalte son imagination et mûrit son talent. Là, tout est prétexte à crayonner : la faune et la flore, les accoutrements pittoresques des Indigènes, leurs coutumes et leurs rites religieux, les escarmouches entre les Métis et la troupe. Les Métis sont d'excellents cavaliers ; les hommes de la Police également. Et voilà Julien multipliant les croquis de chevaux, dessinant les bêtes nerveuses des plaines et les chevaux élancés de la Garde mobile. Ces dessins sont en général d'une grande finesse d'exécution.

Les revues de Desbarats ont publié quelques-uns des croquis de Julien — plus de deux cents ; le Musée de la Province en possède près d'une centaine. Les autres ont paru dans des revues éphémères comme le *Canard* et le *Violon*. Au reste, Julien collabore à d'autres revues — le *Vrai Canard*, le *Farcœur*. En 1888, il est choisi comme dessinateur en chef du *Star* ; il y restera jusqu'à sa mort, survenue le 17 septembre 1908.

C'est surtout comme caricaturiste que Julien a été célèbre entre 1895 et 1908. C'est la partie caduque de son œuvre. Non qu'elle soit inférieure à ses autres ouvrages ; mais son caractère d'actualité a disparu et, avec lui, son intérêt. C'est le cas des nombreuses caricatures que Julien a faites de Wilfrid Laurier belliciste, lors de la guerre des Boers ; l'humour est quasi féroce et le trait de plume incisif ; mais on ne s'intéresse plus à l'aspect politique de cette belle imagerie. On peut en dire autant des dessins qui ont été publiés sous le titre de *By-Town Coons* ; le talent de l'artiste y est intact ; les allusions politiques sont oubliées depuis longtemps, même des vieillards d'aujourd'hui.

Il n'en est pas ainsi des illustrations de romans et de con-

tes. Là, Julien est à son aise. Il serre de près les textes qu'il paraphrase de légères compositions à la plume. Il est rarement romantique. Ce joyeux vivant ne s'attendrit point, ou si peu. Il est drôle, sarcastique, plein de pétulance et d'esprit. Ne parlons point ici de chefs-d'œuvre, car l'expression ne peut s'appliquer avec justesse qu'à l'ensemble de son œuvre. Mais devant tant d'invention cocasse et de souplesse de plume, on est tenté de croire au génie de cet homme qui, au milieu d'artistes qui ont dessiné et peint avec tristesse, a composé dans la joie des scènes réjouissantes. Qu'on ouvre au hasard les *Contes* d'Honoré Beaugrand ou ceux de Louis Fréchette. On sera frappé de la vie intense qui anime ces compositions improvisées en un tour de main, figiolées comme une bonne blague, burinées avec l'humour le plus savoureux. C'est ce qu'il y a d'attachant chez Julien : il *joue* à l'illustration, et il gagne à tout coup ; et il gagne parce que le mystérieux l'enchanté et le fait sourire à la fois ; et c'est peut-être pour cette raison qu'il a connu la gloire à une époque où l'on savait encore sourire à la vie.

Il a illustré, toujours avec la même verve, les pièces de théâtre de Félix-Gabriel Marchand, les *Légendes du Nord-Ouest* de l'abbé Dugas, les *Bastonnais* de Lespérance, la *Noël au Canada* de Louis Fréchette, les *Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé et nombre d'autres ouvrages auxquels Julien a ajouté le piquant et la perfection de ses vignettes.

Comme peintre, il a laissé une série de têtes d'expression de l'époque 1830 : un *Notable*, *Femme de bourgeois*, un *Bourgeois*, un *Habitant*, etc.; ces types ne se différencient guère des personnages qui meublent ses illustrations. Ses scènes campagnardes sont beaucoup plus intéressantes ; et parmi celles-ci, il faut retenir, comme les plus animées, les compositions où figurent des attelages. Elles sont nombreuses dans son œuvre. Chacun connaît le *Retour de la messe*, chevauchée dans un paysage d'hiver ; l'*Habitant allant au marché* ; le *Tandem*

Club, la *Course sur la glace*, le *Charroyage du bois*, la *Carriole*, etc. Que Julien ait aimé les animaux, particulièrement le cheval et le chien, c'est visible dans son œuvre ; il les dessine d'ailleurs avec une fougue, un brio inimitables. Ces scènes, et bien d'autres, sont pleines de mouvement. Mais Julien amateur de chevaux est aussi un grand amateur de pêche ; et dans son œuvre, on trouve plusieurs douzaines d'aquarelles et de tableaux qui représentent le *Pêcheur à la ligne*. Ici, tout le mouvement est dans le moiré de l'eau, la patine de l'embarcation, les vêtements du pêcheur, le foin de mer et les oiseaux ; et l'artiste joue en maître de ces accessoires obligés de l'obstiné pêcheur ; il se montre coloriste d'envergure et peintre au faire large et agréable.

La *Chasse-galerie*, inspirée par une nouvelle de Beaugrand, est la composition la plus populaire de Julien. On connaît cette légende angevine que la verve des conteurs canadiens a transformée. Au moyen de formules cabalistiques, des mécréants, bûcherons dans un chantier, s'embarquent dans un canot et naviguent dans l'air au-dessus des montagnes (Musée de la Province). Le peintre a traduit à la lettre la description de Beaugrand : un canot d'écorce, monté par une douzaine de gais lurons en goguette, franchit les nuées ; au centre, la lune est à demi-cachée par des nuages. L'allure endiablée des personnages qui manient l'aviron en chantant à tue-tête le refrain : « V'là l'bon vent ! V'là l'joli vent ! », les arbres dont on aperçoit les têtes chargées de neige, le clair de lune sur la campagne paisible, tout cela est rendu avec une vie débordante, des tons sourds et une technique impeccable.

★

Henri Julien a eu des imitateurs — tels Brodeur, Massicotte et Jean-Baptiste Lagacé ; ils n'ont pas été de taille à se mesurer avec le maître. Il a eu un élève, Charles-Walter

Simpson ; mais entre le maître et l'élève, il existe une notable différence de talent. Entre Duncan et Julien, quelques artistes se sont livrés à l'illustration ; et si l'on feuillette les revues de Desbarats, on voit des gravures topographiques et des dessins d'actualité qui portent des noms d'artistes montréalais, tels Narcisse Têtu, E. Jump, Fr. Bell-Smith, G. Gascard, A. Leroux, Achille Genot, l'abbé C.-A.-M. Paradis, A.-T. Barraud... À l'occasion, ces artistes ont peint des paysages et des portraits. Il n'y a pas lieu d'insister sur leurs œuvres.

The first of these was the discovery of gold in California in 1848. This discovery led to a great influx of people to California and to the establishment of the state of California in 1850. The second was the discovery of gold in Colorado in 1859. This discovery led to a great influx of people to Colorado and to the establishment of the state of Colorado in 1876. The third was the discovery of gold in Nevada in 1859. This discovery led to a great influx of people to Nevada and to the establishment of the state of Nevada in 1864. The fourth was the discovery of gold in Idaho in 1860. This discovery led to a great influx of people to Idaho and to the establishment of the state of Idaho in 1890. The fifth was the discovery of gold in Montana in 1862. This discovery led to a great influx of people to Montana and to the establishment of the state of Montana in 1889. The sixth was the discovery of gold in Wyoming in 1869. This discovery led to a great influx of people to Wyoming and to the establishment of the state of Wyoming in 1890. The seventh was the discovery of gold in Utah in 1863. This discovery led to a great influx of people to Utah and to the establishment of the state of Utah in 1896. The eighth was the discovery of gold in Arizona in 1863. This discovery led to a great influx of people to Arizona and to the establishment of the state of Arizona in 1909. The ninth was the discovery of gold in New Mexico in 1861. This discovery led to a great influx of people to New Mexico and to the establishment of the state of New Mexico in 1906. The tenth was the discovery of gold in Texas in 1845. This discovery led to a great influx of people to Texas and to the establishment of the state of Texas in 1845.

The discovery of gold in California in 1848 was the first of a series of discoveries that led to the establishment of the western states. The discovery of gold in Colorado in 1859 was the second of these discoveries. The discovery of gold in Nevada in 1859 was the third of these discoveries. The discovery of gold in Idaho in 1860 was the fourth of these discoveries. The discovery of gold in Montana in 1862 was the fifth of these discoveries. The discovery of gold in Wyoming in 1869 was the sixth of these discoveries. The discovery of gold in Utah in 1863 was the seventh of these discoveries. The discovery of gold in Arizona in 1863 was the eighth of these discoveries. The discovery of gold in New Mexico in 1861 was the ninth of these discoveries. The discovery of gold in Texas in 1845 was the tenth of these discoveries. The discovery of gold in California in 1848 was the first of a series of discoveries that led to the establishment of the western states. The discovery of gold in Colorado in 1859 was the second of these discoveries. The discovery of gold in Nevada in 1859 was the third of these discoveries. The discovery of gold in Idaho in 1860 was the fourth of these discoveries. The discovery of gold in Montana in 1862 was the fifth of these discoveries. The discovery of gold in Wyoming in 1869 was the sixth of these discoveries. The discovery of gold in Utah in 1863 was the seventh of these discoveries. The discovery of gold in Arizona in 1863 was the eighth of these discoveries. The discovery of gold in New Mexico in 1861 was the ninth of these discoveries. The discovery of gold in Texas in 1845 was the tenth of these discoveries.

The discovery of gold in California in 1848 was the first of a series of discoveries that led to the establishment of the western states. The discovery of gold in Colorado in 1859 was the second of these discoveries. The discovery of gold in Nevada in 1859 was the third of these discoveries. The discovery of gold in Idaho in 1860 was the fourth of these discoveries. The discovery of gold in Montana in 1862 was the fifth of these discoveries. The discovery of gold in Wyoming in 1869 was the sixth of these discoveries. The discovery of gold in Utah in 1863 was the seventh of these discoveries. The discovery of gold in Arizona in 1863 was the eighth of these discoveries. The discovery of gold in New Mexico in 1861 was the ninth of these discoveries. The discovery of gold in Texas in 1845 was the tenth of these discoveries.

CHAPITRE XIX

NAPOLÉON BOURASSA ET SON ÉCOLE

À la fois peintre et sculpteur, écrivain et architecte, Bourassa a la réputation d'avoir été un artiste complet. Il l'a été, oui ; mais d'une façon médiocre. Mystique, il est la dupe facile d'un art cérébral qui ne se nourrit que d'idées et de symboles ; sentimental, il verse volontiers dans le courant qu'Overbeck et les Nazaréens ont créé dans la banlieue de Rome ; poète, il est une lyre frissonnante qui enregistre les sentiments au lieu de les exprimer. Donc, le contraire de ce qu'il a voulu être : un velléitaire, non un volontaire.

Il est né à Lacadie en 1827. Il fait ses humanités au collège de Montréal et commence ses études de droit. Brusquement, il abandonne la Coutume de Paris pour étudier la peinture avec Théophile Hamel (1849). En 1852, il part pour l'Italie. À son retour en 1856, il possède une esthétique bien arrêtée, dont les bases sont Overbeck et Flandrin. On le constate à la lecture des articles qu'il publie dans la *Revue canadienne* : pour lui, tous les arts sont archéologiques, la peinture aussi bien que l'architecture ; il s'agit de renflouer les techniques anciennes et de moderniser les formes du Moyen-Âge. Son architecture s'appuie sur ces principes de tout repos. Sa peinture également.

On connaît ses idoles — Overbeck et Flandrin. Comme eux, il est profondément catholique ; il considère comme un apostolat méritoire de mettre son talent au service de sa foi ; comme eux, il aspire à cette perfection plastique dont Overbeck à Rome et Flandrin à Lyon et à Paris ont donné des exemples typiques ; comme eux, il est épris de symboles traduits dans un dessin impeccable, un modelé savant et une composition rigoureusement nouée. C'est tout l'art de Bourassa, avec cette remarque qu'il assimile les caractères d'Overbeck et de Flandrin avec une froideur déconcertante.

On comprend pourquoi Bourassa apporte à Montréal l'esprit systématique des Nazaréens et la religiosité triste du décorateur de Saint-Germain-des-Prés. On comprend donc pourquoi son esthétique ne plaît qu'à un petit nombre d'intellectuels, de gens d'église et de bourgeois, les uns et les autres avides de signolage et de symboles faciles à comprendre. Mais les autres, les rares amateurs, les hommes cultivés et la jeunesse étudiante n'estiment qu'à demi les doctrines bien échafaudées mais revêches du théoricien. Pour entrer dans le mouvement, il leur faudra les exemples des peintres allemands (Müller, Lamprecht et autres) et l'enseignement par l'image des éditeurs de Munich et de New-York. Bourassa s'aperçoit-il qu'à la longue son esthétique se fige dans les formules d'outre-Rhin ? Il semble que non. Jusqu'à sa mort, survenue à Lachenaie le 16 octobre 1916, il professe les mêmes doctrines ; il reste fidèle à ses idoles. Alors qu'autour de lui tout change, il ignore le Naturalisme et la vague de fond qu'est l'Impressionnisme. Décorateur de murailles, il n'apprécie guère Puvis de Chavannes ; à peine connaît-il Maurice Denis. Le vieillard tenace n'a qu'une ambition : terminer la peinture murale qu'il considère comme son œuvre maîtresse, la vaste *Apothéose de Christophe Colomb* qu'il a esquissée à son retour

d'Italie. Il n'a pas la consolation d'achever cette œuvre, qui du reste n'ajouterait rien à sa gloire.

Bourassa est avant tout un décorateur de murailles d'églises. Son œuvre la plus considérable, qu'il a d'ailleurs produite avec la plus grande liberté, est la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, à Montréal. Il en a tracé les plans en 1872 ; il en a entrepris la décoration avec un groupe de rapins et de sculpteurs qu'il a formés. C'est un petit édifice d'inspiration romano-byzantine, voûté d'arêtes et coiffé d'une coupole. Celle-ci n'est pas laide, mais la façade de la chapelle est franchement détestable. Tout le décor tourne autour de l'*Immaculée Conception*. L'artiste a raconté comment il a pu mener à bien, et si rapidement, une telle entreprise : « Je pris à mon atelier quelques enfants qui se présentaient comme apprentis et, pendant que je m'occupais des détails de la construction, je les formais au dessin. À l'aide de ce noviciat dont je ne pouvais pas encore apprécier les promesses, j'entrepris de faire exécuter tout ce qui devait servir à l'ameublement et à la décoration de l'édifice : colonnes, chapiteaux, autels, boiseries sculptées..., statues et tableaux... Chacun avait une tâche proportionnée à ses forces et, celle-ci accomplie, il pouvait passer à une tâche supérieure... »

Cet essai de maîtrise d'art n'est pas le premier au Canada. L'école des Arts et Métiers de Saint-Joachim, on l'a vu, date de la fin du XVII^e siècle ; l'école de Quévillon s'est formée un siècle plus tard ; et nombre de nos maîtres-sculpteurs ont associé leurs apprentis au décor de maintes églises. L'initiative de Bourassa n'en est pas moins méritoire. Hélas ! le résultat de tant d'efforts est pitoyable. Trop de mains inexpertes y ont collaboré, Bourassa le premier. Qu'il ait ignoré l'architecture, cela ne fait aucun doute ; la façade de Notre-Dame-de-Lourdes, l'église de Montebello et celle de Sainte-Anne, à Fall-River, prouvent qu'il n'avait point le sens des formes ni des proportions. Qu'il ait été dessinateur médiocre, ses ta-

bleaux en témoignent ; et dans ses tableaux, les mains des saints personnages qu'il a représentés sont d'un dessin fautif et inélégant ; et, ce qui gêne tout, l'artiste compose souvent des toiles où tous les personnages montrent leurs vilaines mains. Qu'il n'ait pas été coloriste achève de caractériser Bourassa ; cet homme insensible, cérébral et raisonneur s'est rarement soucié d'harmonies de couleurs ; chez lui, tout était décor italien du XV^e siècle, avec des tons tranchants et des ors magnifiques, des drapés en feuilles de tôle, des visages compassés, des plans délimités sans adresse et coloriés comme une image.

Son influence a été considérable, précisément parce qu'il était plus théoricien qu'artiste. À l'époque où il a fait figure de maître, quelques jeunes gens s'interrogeaient sur la voie à suivre dans la décoration picturale des églises. Bourassa leur a indiqué la route, la voie étroite de l'imitation italienne vue par les Nazaréens. Ses disciples s'y sont engagés avec d'autant plus de zèle qu'à l'époque 1880, il était de mode de considérer l'art italien comme le seul art authentiquement religieux. Des peintres comme Édouard Meloche, Bernardin Rioux, Xénophon Renaud, Monty, Rousseau et Richer prolongent la maigre esthétique de Bourassa — aidés, il faut bien l'écrire, par les profiteurs de l'art sacré, civils ou non. C'est ainsi qu'on a démonétisé l'art religieux, qu'on en a fait une marchandise de pacotille, banale, niaise et sucrée.

De l'œuvre de Napoléon Bourassa, il reste vraiment peu de chose. Ses tableaux de chevalet, mièvres et mesquinement peints, ne soulèvent aucune espèce d'intérêt. Ses décorations murales de Nazareth (à Montréal) et des Dominicains (à Saint-Hyacinthe) sont d'une sécheresse de coloris et d'une rigidité de dessin qui découragent le critique.

« L'artiste peut vivre de portraits ; l'art ne peut vivre que d'idée. » Cette phrase est de Napoléon Bourassa ; elle peint son auteur. Il aurait dû s'en tenir au portrait, car c'est le seul genre où il a laissé des œuvres de bonne tenue et durables. Au



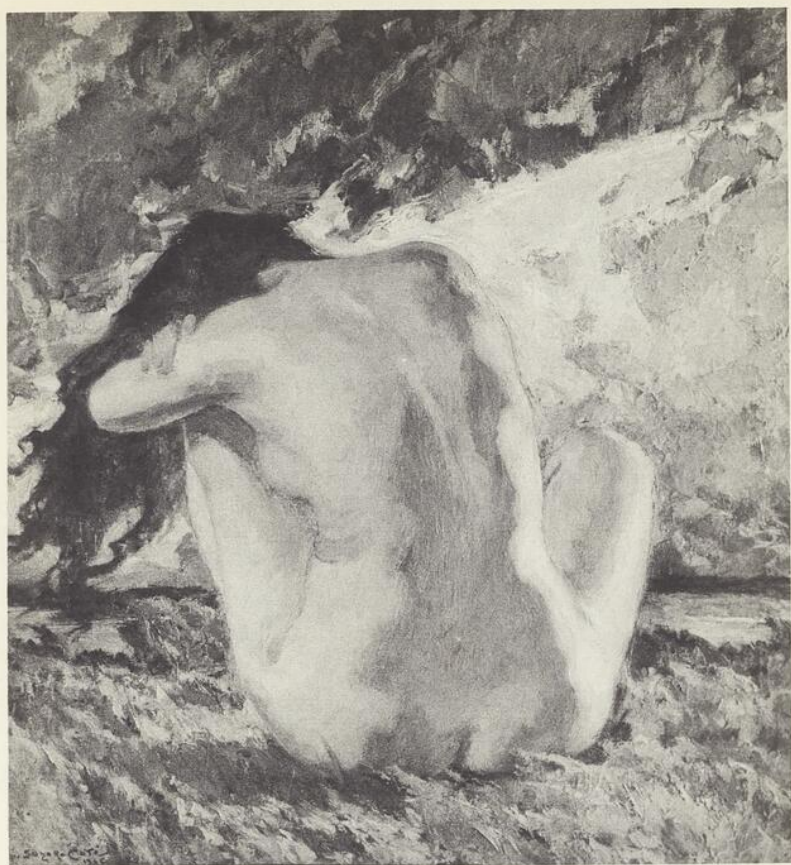
VILLAGE LAURENTIEN
Clarence Gagnon

(Musée de la Province)



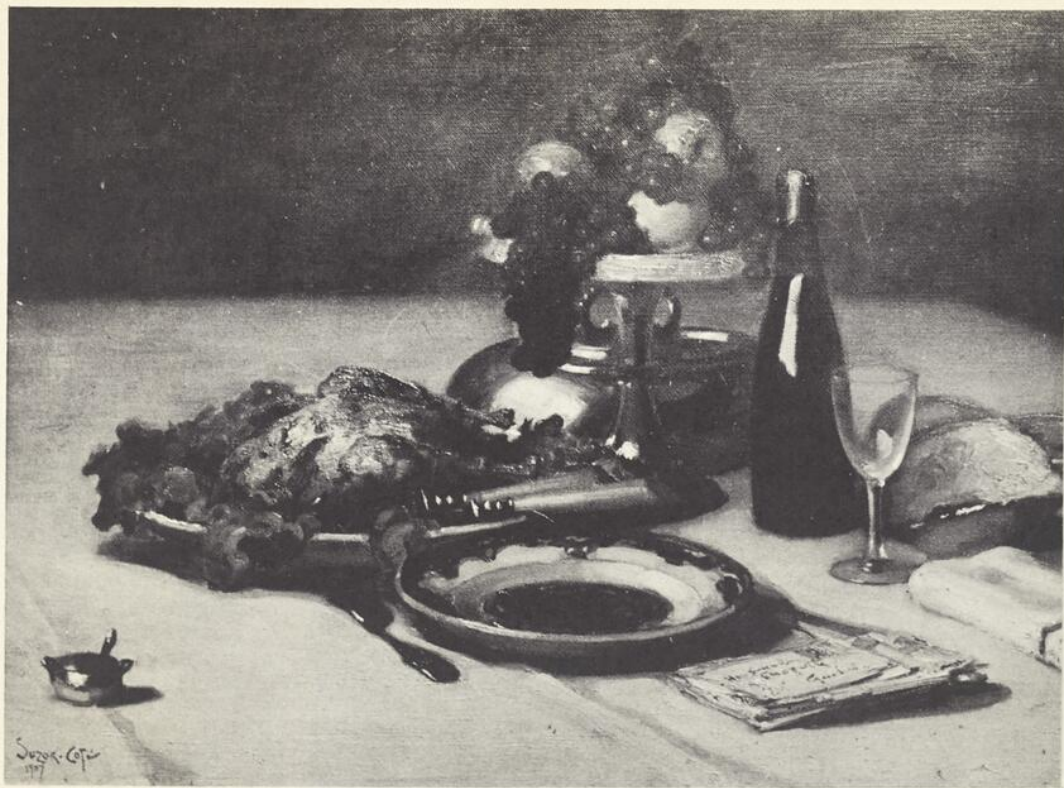
LA JEUNE CRÉOLE
Joseph-C. Franchère

(Musée de la Province)



SYMPHONIE PATHÉTIQUE
Suzor-Côté

(Musée de la Province)



MONSIEUR EST SERVI
Suzor-Côté

(Musée de la Province)

Séminaire de Saint-Hyacinthe, une quinzaine de portraits, peints de 1858 à 1867, marquent son talent. Dans ce genre, point de théorie ni d'idée ; il s'agit de faire vrai, car le critique est le portraituré, et il importe de le satisfaire. Autant Bourassa est sentimental dans ses tableaux, autant il est réaliste dans ses portraits ; réaliste aigu, parfois agressif. Il ne recule pas devant les audaces de pinceau, ni devant les tons crus. Derrière l'enveloppe humaine, il cherche l'âme de ses modèles, et parfois il la trouve. Et alors, il découvre des rapports de tons, des traits de pinceau et des accents qu'on chercherait en vain dans ses murales. La réalité ramène Bourassa à une saine compréhension de la peinture.

On a écrit, et répété, que Bourassa fut un précurseur ; même le « père des Beaux-Arts en Canada ». Ce n'est certes pas comme peintre ; le Frère Luc est plus artiste que lui ; Roy-Audy, beaucoup plus spontané et original ; Plamondon, plus simple ; Hamel, plus coloriste et plus vif. En sculpture, il n'invente rien ; il est même au-dessous de Liébert et d'Urbain Brien dit Desrochers. Comme chef d'atelier, il a des devanciers plus heureux que lui dans leurs tentatives de maîtrise d'art. Comme architecte, il est inexistant. Et pourtant, il s'est dépensé généreusement dans la diffusion des arts au Canada, surtout la peinture. Les articles qu'il a écrits dans la *Revue canadienne*, les conférences qu'il a faites, les fondations auxquelles il a participé, les critiques qu'il a multipliées dans les revues, les nombreuses lettres qu'il a adressées aux autorités civiles et religieuses, tout cela fait de lui un chef de file — tout au moins un porte-étendard ; un chef de file actif, ambitieux, désintéressé, parfois cassant, toujours tendu vers la beauté. Mais quelle beauté ? Pour répondre adéquatement à cette question, il faudrait étudier en détail le mouvement romantique des Nazaréens, ce retour en arrière d'Overbeck et de ses acolytes, cette imitation des fresquistes italiens du XV^e siècle, en somme cette peinture archéologique qui s'est déve-

loppée en Allemagne et à Rome, parallèlement à l'architecture gothique du XIX^e siècle. Il s'agit donc d'une beauté archéologique, remise à la mode comme le style roman et le style ogival. Et pendant que Bourassa appliquait à Notre-Dame-de-Lourdes et à Saint-Hyacinthe les recettes du Pérugin revues par Overbeck, les architectes Perrault et Mesnard élevaient des églises romano-byzantines, dont les formes empruntées au Moyen-Âge n'avaient plus ni vie ni sens. Les murales de Bourassa n'ont pas plus de style que l'église de Longueuil.

Au fond, Bourassa est une victime de son temps, des amis qu'il a eus à Rome et à Lyon, des murales qui l'ont ébloui et des théories qu'il a adoptées sans examen. Crédule, enthousiaste et affamé de certitude, il a fait siens des principes contestables ; il a cru qu'il pouvait faire renaître des formes d'autrefois ou un certain groupe de formes. En quoi il s'est trompé, comme les Nazaréens.

CHAPITRE XX

EUGÈNE HAMEL ET CHARLES HUOT

Si Plamondon se disait avec fierté « élève de l'École française », Théophile Hamel aurait pu se dire élève de l'École flamande et Eugène Hamel, de l'École romaine ; quant à Charles Huot, il réunit dans son œuvre tant d'éléments empruntés à gauche et à droite qu'il reflète pour ainsi dire une certaine peinture d'une certaine époque. Les deux premiers ont vécu en un temps où la peinture jouissait encore d'une certaine liberté. Eugène Hamel et Charles Huot ont œuvré en un temps — je parle de l'époque de leur maturité — où la peinture académique était indiscutable, sauf aux yeux des *dissidents*. Il se trouve aujourd'hui que les dissidents — Manet, Degas, Gauguin, Van Gogh, Cézanne — ont éliminé les fiers-à-bras de la période 1880, Bouguereau, Gérôme, Cabanel, etc. ; du même coup, ont été discrédités les artistes qui ont appliqué les mêmes formules et qui n'ont pas su s'approprier les découvertes des *dissidents* ni en tirer parti. Presque tous les peintres canadiens qui sont allés *se perfectionner* en France entre 1850 et 1920 sont tombés dans le piège : la peinture officielle, qui est bien vue du public et qui se vend. Cette erreur d'orientation a pesé lourdement sur des hommes qui méritaient peut-être un

sort moins dur. Car parmi tous les laissés pour compte de l'Académisme, il y avait des artistes distingués, intelligents, cultivés ; il y avait aussi des doctrinaires, et ce sont peut-être eux qui ont tout gâté.

Eugène Hamel et Charles Huot forment un tandem d'artistes consciencieux et désaxés, amoureux de leur art mais ficelés dans des formules à leurs yeux évidentes, pleins de facilité et d'adresse mais incapables de se forger un langage personnel, un idiome original, un graphisme réfléchi. Au fond, ils écrivent la langue de tout le monde, avec un vocabulaire restreint et une syntaxe hésitante.

Ce qui manque à leur peinture, c'est le nerf, l'accent, le cri de l'homme qui découvre une beauté et l'exprime dans une sorte d'exaltation sacrée. Ce qui leur manque, c'est l'audace ; c'est le courage réfléchi. Ils ont considéré la peinture, non comme une entité vivante, susceptible d'évoluer, même inéluctablement vouée au changement, mais comme un langage éteint, étouffé par des règles rigoureuses, par une grammaire fixée une fois pour toutes. Ils n'ont pas médité sur le chant des Acadiens :

*Sous le firmament,
Tout n'est que changement.
Tout passe !*

Au reste, pouvait-il en être autrement ? Eugène Hamel (1845-1932), d'abord élève de son oncle Théophile, a étudié à Rome, à Florence et à Bruxelles, sous des maîtres de même discipline. Charles Huot (1855-1930) a été élève à l'école des Beaux-Arts de Paris, sous Cabanel. Un mauvais maître ne fait pas nécessairement de mauvais élèves — Léopold Mozart en est la preuve. Mais il y a des chances pour que le bon élève soit contaminé par de mauvais exemples. C'est ce qui s'est produit à l'égard d'un certain nombre de peintres canadiens depuis l'époque 1870. Encore une fois,

peu ont échappé à la tyrannie de cette peinture officielle qu'on appelle académique et qui, d'ailleurs, n'est pas toujours la même — comme on peut s'en rendre compte de nos jours.

Eugène Hamel a fait deux séjours en Italie : de 1868 à 1870 et de 1881 à 1885. On peut dire qu'il a assimilé parfaitement la manière romaine, non seulement dans ses tableaux d'église mais encore dans ses portraits. Ses toiles religieuses dénotent un sens certain de la composition, le goût de la couleur locale, la recherche d'un certain effet décoratif qui se traduit plus par les tons que par les plans, et la volonté de donner aux visages une expression noble, accordée à leur rôle. Telles apparaissent les grandes toiles de l'église de Terrebonne, le *Saint Isidore* de l'église du même nom (Dorchester), les peintures de l'église de Sainte-Foy et bien d'autres compositions où les préoccupations décoratives sont subordonnées à des fins édifiantes. Ce ne sont pas des tableaux de chevalet ; ce ne sont pas non plus de véritables murales. L'artiste reste à mi-chemin entre Signol et Puvis de Chavannes. Il a certainement connu Signol et vu ses *grandes machines* de Saint-Sulpice ; il a probablement examiné quelques œuvres de Puvis, tout au moins celles de la Bibliothèque municipale de Boston. Il n'a pas osé franchir le pas et se lancer dans la peinture murale. C'est dommage.

Dans le portrait, il a des échecs notoires et des réussites étonnantes. Telle effigie d'une de ses belles-sœurs est un morceau de peinture d'une adresse consommée, d'une matière grasse et d'une tonalité où les gris chantent à cœur joie. Son œuvre maîtresse est le portrait d'un homme humble jusqu'à l'effacement, bienveillant et racé, l'*Abbé François-Xavier Gosselin*, ancien curé de Saint-Roch, à Québec ; cette fois, Hamel est envoûté ; son pinceau court sur la toile ; les tons s'alignent avec aisance ; les traits de l'homme s'animent comme ceux du *Lacordaire* de Chassériau. Reli-

gieux et mystique, Hamel découvre la grande peinture dans le portrait d'un prêtre-paysan.



Hamel est un homme simple, effacé, qui ne se livre pas, mais qui ne se refuse pas à l'examen. Charles Huot est différent comme caractère : genre « artiste français ». Il a le sentiment de sa valeur — de celle qu'il s'attribue —, une haute idée de son talent, même le sentiment profond que son art est le seul qui convienne à son temps ; au surplus, tendre et sentimental, patriote rêvant de doter la peinture canadienne d'une série copieuse de tableaux historiques à la mode française.

Pendant ses années de scolarité à l'école des Beaux-Arts de Paris, il n'entend guère parler que de peinture d'histoire. C'est le genre qui plaît à la bourgeoisie. Au temps de David et de Gros, les peintres lisaient Plutarque pour y puiser de nobles sujets de compositions — et l'on connaît la peinture que ce zèle littéraire a engendrée ; au temps de Cabanel et de Bouguereau, ils lisent Commines, Froissart, Brantôme et Michelet, et ils y trouvent des sujets de compositions patriotiques et édifiantes — comme on en peut voir au Panthéon de Paris et dans les musées de province. Ainsi fait Charles Huot. Il scrute l'histoire, celles de la France et du Canada ; il se familiarise avec les *Mémoires* d'Aubert de Gaspé ; il étudie le costume à travers les âges, l'architecture pittoresque, le paysage et les coutumes populaires, car il attache une plus grande importance à la précision historique et à la couleur locale qu'à la plastique même de son art. Comme nombre de peintres de son temps, il considère la reconstitution historique comme la branche maîtresse de la peinture.

Cette esthétique nous fait aujourd'hui sourire ; et sans doute avons-nous raison de nous moquer des grandes ma-

chines d'Horace Vernet, des toiles minuscules de Meissonnier et des morceaux de bravoure de Rochegrosse, de Jean-Paul Laurens et d'Édouard Detaille. C'était le goût de l'époque, que partageaient la plupart des peintres, des esthètes et des écrivains d'art. Au reste, le même phénomène s'est produit en musique, en architecture et en poésie. Et les idoles d'il y a trois quarts de siècle se sont écroulées piteusement et ont été remplacées par les *dissidents* dont je parlais tantôt ; et peut-être assisterons-nous au déboulonnage de nos idoles actuelles, celles que nous avons installées dans les niches les plus confortables.

Quoi qu'il en soit, la peinture de Charles Huot nous apparaît aujourd'hui comme une suite d'essais où les préoccupations historiques l'emportent, et de beaucoup, sur les problèmes d'harmonies de couleur et de technique. Le peintre s'est souvent mué en historien méticuleux. Tel apparaît-il dans les immenses compositions du Parlement de Québec, le *Premier Parlement de 1792*, le plafond de la Chambre basse, et l'*Ouverture du Conseil souverain en 1663*, au Conseil législatif. Les erreurs historiques, les anachronismes, s'il en existe dans cet ensemble, ne peuvent choquer que les historiens. Mais l'honnête homme, qui regarde ces tableaux non pour s'instruire mais pour son plaisir, y découvre des vices de composition que l'artiste eut pu éviter ; surtout dans la dernière murale, qui est médiocrement meublée et présente des vides désagréables. Presque toutes ses toiles d'église — je parle de celles qui ont résisté au temps — offrent le même défaut ; par surcroît, elles sont peintes en des tons très sombres et elles sont enfumées. À l'église de Saint-Sauveur (Québec), les toiles marouflées de la voûte sont noirâtres, sans charme.

« L'artiste peut vivre de portraits... » a écrit Bourassa ; il en savait quelque chose, et il en a fait d'excellents. Chez Huot, le portrait est souvent bâclé. C'est une corvée en-

nuyeuse ; ce n'est pas de l'art. Il en a fait des centaines — à part les personnages de ses tableaux historiques. Il en existe à l'Université Laval, au collège de Lévis, au Parlement et dans des collections particulières.

Ces toiles hâtivement brossées ne valent pas ses paysages. Quelques-uns déplaisent par leur romantisme exagéré. D'autres sont de bons documents, précis, plaisants, exécutés d'une main légère et enlevés en une brève séance. Ce sont les plus belles œuvres de Charles Huot, celles qui marquent son talent d'improvisateur, sa facilité, son émotion intermittente devant la nature, sa fantaisie d'un moment. Quand il s'est laissé pousser par le génie de l'inspiration — rarement, hélas ! —, il a fait merveille. Et sa *Bataille des Plaines d'Abraham*, esquisse exécutée en une heure, est une œuvre extraordinaire de vie, de mouvement, de couleur et d'atmosphère ; tout chante ; tout crie le combat bref, la ruée des bataillons, la mêlée des combattants, l'implacable soleil du matin, la jonchée irréaliste des cadavres, l'atmosphère irrespirable d'une plaine où paissaient auparavant de pacifiques génisses. Ici, le peintre est grand et le reste de son œuvre disparaît.

CHAPITRE XXI

L'ÉQUIPE DE 1880

À part les peintres que j'ai signalés précédemment et les artistes québécois que je viens d'étudier, l'équipe de 1880 se compose d'éléments venus de tous côtés. En ce temps-là, le Canada est, comme aujourd'hui, une sorte de terre promise. Nombre d'artistes y viennent pour faire fortune. Quelques-uns y réussissent ; d'autres, non. Au point de vue de l'art, le résultat est singulier. La peinture du Canada français a tendance à devenir une sous-École de l'Europe occidentale ; et cette sous-École n'a rien à voir avec l'*Impressionnisme* naissant, ni avec les rares peintres qui, alors, tournent le dos à l'Académisme. Les maîtres français de cette équipe sont Bouguereau, Gérôme et Cabanel, Bonnat et Constant.

À vrai dire, les peintres de cette époque n'avaient pas le choix. Ils sont allés tout naturellement chez les artistes arrivés. Qu'ils se soient lourdement trompés, c'est une chose qui nous paraît évidente. Mais pouvaient-ils deviner ce que nous savons ? En tout cas, ils ont été de bons élèves ; ils ont bien appris leurs leçons ; ils ont ensuite appliqué de bonnes recettes, et avec une certaine part de talent. Car Robert Harris a eu du talent, et Edson, et Walker, et Dyonnet. Pourtant, leurs peintures sont de tout repos, en ce sens que, devant elles, on se pose peu de questions. On a l'impression que ces artistes ont travaillé dans une tradition agonisante, presque sans vie.



Le doyen de cette équipe, Joseph Dynes, est un photographe qui, l'occasion le tentant, se fait peintre — portrait, paysage et tableau d'église. D'où vient-il ? On l'ignore. Tout ce qu'on sait de lui, à part ses ouvrages, c'est qu'il est mort à Burlington (Ontario) en 1897. Photographe chez Ellison, puis chez Livernois, il tire des clichés de ses clients, de certains paysages et de reproductions de tableaux, en fait des agrandissements photographiques qu'il colorie à l'huile ou à l'aquarelle. Tel est le portrait de *Mme Denis-Benjamin Viger*, agrandissement colorié d'après un négatif de Charles Dion.

Heureusement pour sa renommée, Dynes a fait autre chose que des coloriages de photographies, si parfaits fussent-ils. Je ne parle pas ici de ses tableaux religieux, généralement fades et pleurnichards ; ils ont tous les défauts de la romantique imagerie de l'École bavaroise. Je ne parle pas non plus de ses paysages, qui sont aussi conventionnels que possible. Je veux parler de ses portraits. Vers 1874, Dynes abandonne le coloriage de photographies et se met à peindre d'après nature. Le portrait de *Jean-Baptiste Meilleur*, ancien surintendant de l'Instruction publique, est l'une de ses toiles les plus travaillées et les plus harmonieuses. Un autre portrait, celui de *Mme Edmond Casgrain* (vers 1882), rachète par ses qualités de dessin et de couleur les médiocres tableaux de sainteté de cet artiste.



Prussien d'origine, Wilhelm Raphaël s'établit à Montréal vers 1864 ; il y est professeur de dessin et de peinture. Pendant sa longue carrière — il est mort à Montréal en 1914 —, il a un nombre considérable d'élèves ; il prodigue son enseignement dans des écoles secondaires, exerçant ainsi une influence

décisive sur le goût de la jeunesse. Il est permis de se demander si son influence a été bienfaisante, car l'artiste, à en juger par ses œuvres, manquait d'envergure. Napoléon Bourassa a lourdement raillé Raphaël sur le nom qu'il portait et sur ses ouvrages ; le procédé manquait d'élégance, mais je crois que Bourassa avait un peu raison. Raphaël a représenté vers 1880 un genre de peinture qui ne possède ni qualités ni défauts ; une peinture sage, impersonnelle, tantôt classique de facture, tantôt romantique d'intention. Ces remarques s'appliquent à ses paysages — comme *La Malbaie au crépuscule*, *Chapelle à Saint-Gabriel de Brandon* —, à ses scènes de genre — comme *Homeward before the Storm* ou *Indian Encampment on the lower St. Laurence* —, même à ses pochades. Le peintre se rachète dans le portrait ; il y apporte une meilleure observation et un coloris moins terne.



L'art d'Allan Edson est nettement supérieur à celui de Wilhelm Raphaël. Il faut regretter que la carrière de cet artiste ait été si brève. Né à Stanbridge en 1846, il est mort en 1888. Son premier maître est James Duncan, qui lui enseigne le dessin et l'aquarelle. D'un court voyage à Londres, il rapporte le goût du paysage à l'anglaise. De retour au Canada vers 1870, il entreprend de longues randonnées dans la province de Québec, au cours desquelles il accumule les croquis au crayon, à la plume et à l'aquarelle. Ce qui l'intéresse le plus dans la campagne québécoise, c'est d'abord la forêt, et il l'a chantée avec un lyrisme vibrant ; ce sont ensuite les eaux bouillonnantes des chutes, les sous-bois mystérieux, les ruisseaux qui reflètent les alentours, les jours gris d'automne, les matins pluvieux. Ce qu'il adore, c'est l'eau et la forêt et, par surcroît, la montagne. À son retour à Montréal en 1872, il fait la connaissance de Georges Desbarats, qui lui demande

quelques dessins pour ses revues ; et de 1872 à 1874, paraissent dans l'*Opinion publique* et le *Canadian Illustrated News* de magnifiques dessins à la plume qui soutiennent la comparaison avec ceux d'Henri Julien : l'*Érablière*, les *Chutes de Shawinigan*, la *Fabrication du sucre d'érable*, un *Torrent de montagne*, *Montgomery Creek*...

Vers 1876, il part pour la France. Il y est fortement influencé par un peintre aujourd'hui bien oublié, Pelouse ; il devient son élève, travaille avec lui à Cernay et assimile sa manière sans toutefois tomber dans l'imitation. À l'Exposition universelle de 1878, il expose une toile. Aux Salons de 1882-1884, il en expose près d'une douzaine, paysages canadiens et français. De retour au pays, il reprend ses randonnées dans les Cantons de l'Est. L'un de ses derniers tableaux, le *Mont Orford*, marque le sommet de son talent.

Edson est l'un des rares peintres-poètes de sa génération. Son inspiration est courte mais authentique et sincère ; sa technique n'a rien de révolutionnaire, mais elle est souple et plaisante. De son œuvre se dégage la fine poésie des bois humides et des aurores mouillées.



Tout autre est Robert Harris. Ce Gallois né en 1849 est un homme entreprenant, sûr de lui, curieux et grand travailleur. Il fait ses études d'art à Londres d'abord, puis à Paris avec Legros et Bonnat. C'est probablement vers 1878 qu'il s'établit à Montréal. Il ne tarde pas à s'y tailler une place enviable. Il décroche toutes les médailles ; il obtient tous les prix ; il arrondit sa clientèle. Si bien que vers 1900, on le considère comme le maître canadien de l'époque.

Maître du portrait — et sa fortune a commencé avec un portrait-groupe, les *Pères de la Confédération* ; l'ensemble

manquait d'unité, mais le sujet arrivait à point. On peut affirmer que tous les grands personnages de l'époque 1885-1910 — hommes publics, et hommes d'affaires — ont posé devant son chevalet. Le chef-d'œuvre du genre est *Lady Minto*, conservé au Musée des Beaux-Arts de Montréal ; c'est le portrait officiel, pompeux mais un peu froid, morceau de bravoure que Robert Harris a renouvelé chaque fois qu'il a portraituré les grands de la terre canadienne. Il serait curieux d'observer les réactions du public devant une centaine de portraits de ce genre ; les détails de la mode et les accessoires vestimentaires intéresseraient sans doute les amateurs de vêtements et de bibelots ; mais les autres... Aussi bien, ces portraits d'apparat ne sont point ordinairement destinés à une galerie publique de peinture, mais plutôt à un salon aux boiseries de chêne sombre, au-dessus d'un âtre de style *Victorian*. C'est dans ce décor qu'ils prennent quelque éloquence.

Harris n'a pas fait que de la peinture. Il s'est intéressé, dès 1890, à l'histoire de l'art au Canada. Avec les faibles moyens dont il disposait, il a effectué des recherches sur les peintres canadiens d'autrefois et il a trouvé un nombre imposant de notes sur leurs œuvres. En cela, il a probablement reçu l'aide de l'abbé Verreau, principal de l'École normale de Montréal. Quoi qu'il en soit, Harris a publié, dans le quatrième volume de l'*Encyclopédie* de Hopkins (Toronto, 1898), un chapitre documenté sur la peinture canadienne. Cette étude est sans doute incomplète ; elle contient des erreurs et des omissions inévitables. Cependant, il faut regretter que les historiens de l'art l'aient généralement ignorée, car elle constituait une excellente base de travail.



Écossais de naissance, William Brymner a vu le jour à Greenock en 1855. Arrivé au Canada à douze ans, il fait ses

études classiques au collège de Blainville ; vers l'âge de vingt ans, il s'en va à Paris pour y étudier la peinture. Élève de Bouguereau et de Tony Robert-Fleury, il assimile parfaitement la manière « artiste français ». De retour au Canada en 1882, il s'établit à Montréal et prend la direction de ce qu'on appelait naguère les « Montreal Art Association Schools ». Professeur pendant plus de trente ans, il a formé deux générations de peintres montréalais, dont quelques-uns sont parvenus à une certaine notoriété — par exemple, Clarence Gagnon.

Sa facilité manuelle et sa sensibilité lui ont permis d'aborder tous les genres et de produire, dans chacun d'eux, des œuvres extrêmement soignées, somptueuses de couleur, souvent nostalgiques. Au point de vue du métier, il n'invente rien ; il applique des recettes éprouvées ; il se conforme à l'esthétique générale de son temps. En d'autres termes, il est traditionaliste d'esprit et de technique. Il aurait pu dire — comme Dyonnet — qu'il était « de la vieille École ». Mais la vieille École, si elle s'est longtemps discréditée par son obstination à refuser le sang nouveau, n'a pas produit que des navets ; ses chefs de file ne pouvaient se démentir ; mais dans la troupe, il pouvait exister des éléments originaux qui ne se faisaient pas faute de désobéir aux mots de passe ou de passer outre aux idées reçues. Que Brymner ait été je ne dis pas un insurgé, mais un partisan libre de la tradition, certaines de ses œuvres en témoignent ; notamment ses paysages d'automne, sereins et dorés, évocations mélancoliques des matinées radieuses de l'« été des Sauvages ». Que cette peinture ne soit plus à la mode, c'est certain — de même que la peinture d'aujourd'hui ne sera plus à la mode en 1990 ; qu'elle *date*, il n'en faut pas douter. Mais qu'on la rejette en bloc sans en examiner les œuvres marquantes, c'est un geste que l'historien de l'art ne peut se permettre.



L'œuvre d'Horatio Walker suggère des réflexions comme celles qu'on vient de lire. Avec cette différence toutefois que Brymner a été peu adulé de son vivant, alors que Walker a eu ses panégyristes enthousiastes qui ont monté en épingle ses moindres productions.

Walker, né à Listowel (Ontario) en 1858, est le contemporain de Brymner. Mais il n'a pas puisé aux mêmes sources que son confrère. Il semble bien que Walker, homme très influençable, ait été envoûté, très jeune, par le paysage des environs de Québec et par l'*habitant* canadien ; une grande partie de son œuvre est consacrée à la paysannerie, surtout celle de l'île d'Orléans où il a habité jusqu'à sa mort ; il a aimé l'homme des champs, le travailleur de la terre, le bûcheron, le marin, la laitière, bref tous les êtres qu'il coudoyait dans sa chère île. Jean Chauvin a fait remarquer que cette paysannerie datait de l'époque 1875 et que, dans l'œuvre de Walker, elle ne change point pendant un demi-siècle ; il a raison, mais l'explication qu'il en donne est incomplète. Si Walker n'a pas vu qu'autour de lui tout changeait, c'est peut-être que l'évolution des coutumes lui répugnait et qu'il aimait se souvenir du temps où il faisait vraiment du croquis d'après nature, ce qui le reportait bien en arrière. Mais il y a une autre explication.

Au cours de son voyage en Europe (1880-1882), il est soulevé d'admiration pour deux peintres français alors peu connus, Corot et Millet — ce dernier plus que l'autre. À Corot, il emprunte certains effets de feuillage dans un ciel gris, le coloris des sous-bois, même la technique du maître. Les emprunts qu'il fait au peintre de Barbizon sont plus nombreux et plus visibles ; on n'a pas manqué de les faire ressortir. Mais on a oublié de dire, ou de voir, que ces emprunts sont vite

devenus partie intégrante du vocabulaire de Walker ; il les a assimilés à un point tel qu'il *faisait du Millet* peut-être sans le savoir, avec les mêmes trucs, les mêmes harmonies de couleur, les mêmes archaïsmes, les mêmes faiblesses, la même sentimentalité. Et certaines œuvres de Walker ont été portées aux nues à cause des réactions sentimentales de la critique — comme l'*Angelus* et les *Faneuses* de Millet. Dans le cas Walker, on sent que le satellite tourne autour de l'étoile double Corot-Millet, avec un penchant pour la dernière.

Autre grief : l'inégalité de sa peinture. Quand l'artiste est en verve, le produit est bon ; dans le cas contraire, il est médiocre — et le fait s'est souvent répété. Il est impossible de mettre en parallèle la *Laitière* et le *Retour de noces*, la *Traite du matin* et *Labour à l'aube*. Ses nus — ils ne sont pas nombreux, heureusement — sont détestables. Quelques-unes de ses aquarelles sont franchement mauvaises.

Que reste-t-il de Walker ? Une œuvre chaotique, axée sur la paysannerie. Elle enchante encore ceux qui croient aux vertus innées des « habitants », au symbole qu'ils représentent, au succès qu'ils assurent aux peintres, aux sculpteurs et aux écrivains. C'est là que le sujet devient roi, et Walker l'a compris. Sa gloire aura été viagère — comme celle de Laliberté et de tant d'autres.



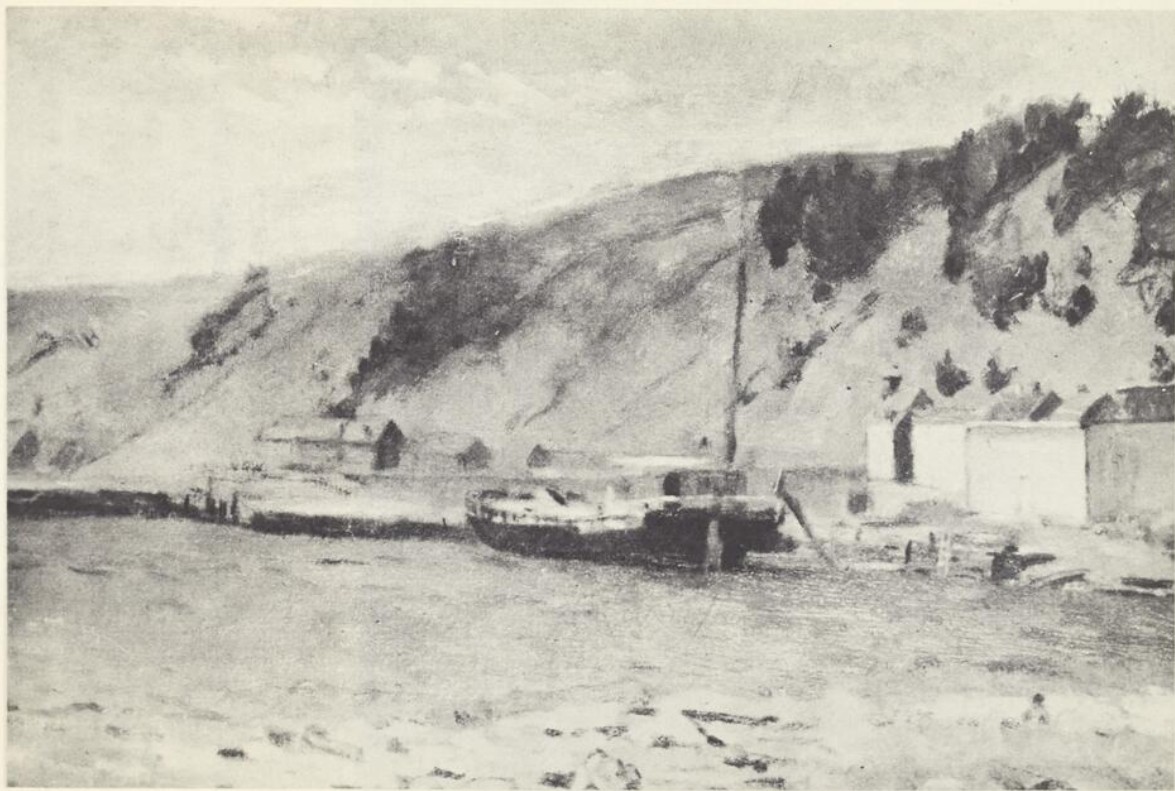
Voici enfin un autre peintre de la vieille École, Edmond Dyonnet. Né à Crest (France) en 1859, il fait un premier séjour à Montréal vers 1875. Après quelques années d'étude, il part pour l'Europe, séjourne à Paris quelque temps et gagne l'Italie. Il y reste jusqu'en 1890, travaillant d'abord à Turin, puis à Naples et à Rome. De retour à Montréal, il se livre à l'enseignement pendant l'année scolaire et passe ses vacances



L'ANSE-DES-MÈRES (*détail*)

Maurice Cullen

(Musée de la Province)



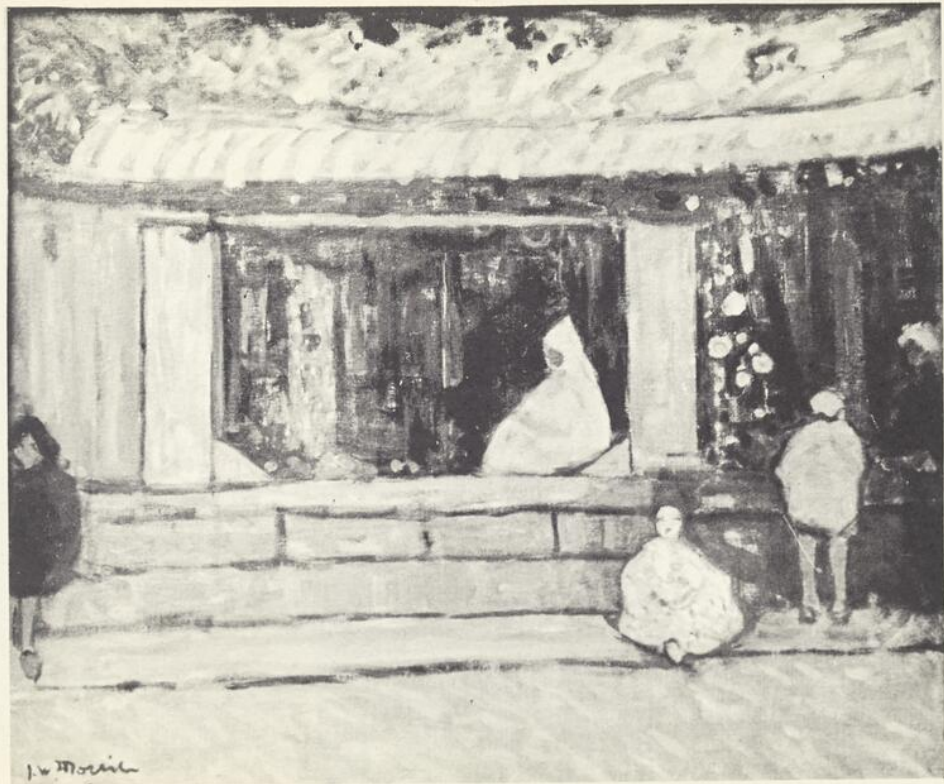
L'ANSE-AU-FOULON
Edmond Lemoine

(Musée de la Province)



LE COTEAU
James-Wilson Morrice

(Musée de la Province)



BAZAR ORIENTAL
James-Wilson Morrice

1902
J.W. Morrice

à peindre dans ses lieux de prédilection : Gaspé, Berthier, l'île d'Orléans et la côte de Beaupré.

Il a formé une légion d'élèves et, en général, il les a bien formés. Car il connaissait admirablement son métier et l'exerçait avec une sorte de dévotion affectueuse et bougonne à la fois. Bon dessinateur et bon peintre, il était coloriste délicat, sensible, parfois audacieux — mais il n'abusait pas de l'audace. Sa palette était souvent sombre, chargée de bruns et de bleus, de verts profonds et de rouges étouffés ; mais dans les paysages, elle comportait une gamme d'ocres veloutés. Cet artiste minutieux ne laissait rien au hasard ; il étudiait ses toiles dans les moindres détails et il parvenait ainsi à transposer les objets de son observation. Au fond, il était bien de la vieille école, mais avec une conscience scrupuleuse et un métier solide. Et sa technique suffisait à traduire ses impressions.

[Faint, illegible text covering the majority of the page]

d'
la
ap
no
18
éc
fe
re
N
h
8
le
P
q
ti
j
b
P
v
d

CHAPITRE XXII

LES RAPINS DE LA FIN DU SIÈCLE

Dans un ouvrage comme celui-ci, il ne peut être question d'énumérer tous les artistes qui ont précédé, sans la préparer, la *grande aventure* de la peinture moderne. Ils sont légion. Ils appartiennent presque tous à la région de Montréal. Ce grand nombre de rapins s'explique aisément par la fondation, en 1860, de l'Art Association de Montréal, par la création des écoles d'Arts et Métiers, par le nombre grandissant des professeurs et des expositions, enfin par la multiplication des revues illustrées. À ce point de vue, *Canadian Illustrated News*, le *Monde illustré* et l'*Opinion publique* ont exercé une heureuse influence sur la jeunesse et ont développé, à part le goût de l'image, la curiosité, artistique si je puis dire, de leurs lecteurs. D'autres périodiques, telle la *Revue canadienne*, ont publié des articles sur les arts, études plus ou moins fouillées qui ont servi de points de départ à une certaine culture esthétique. On peut dire qu'à la fin du siècle dernier, la peinture jouit d'une vogue considérable dans toute la province ; aussi bien le tableau d'église que le paysage, la nature morte et le portrait.

On connaît les principaux maîtres des rapins qui ont une vingtaine d'années aux environs de 1890 : William Brymner, déjà cité, et l'énigmatique abbé Chabert. Si l'on sait peu de

chose de la vie de Chabert, de maigres pièces d'archives nous renseignent sur son étrange personnalité, sur sa méthode de dessin, sur son extrême activité, même sur son talent. Il était peut-être un peu charlatan ; mais il possédait le don d'animer une leçon et de faire aimer la peinture. Aussi bien, a-t-il formé quelques bons élèves et provoqué quelque agitation autour des arts plastiques. Un fait le démontre.

En 1890, l'abbé Sentenne, curé de Notre-Dame de Montréal, prend la décision d'ornez la chapelle du Sacré-Cœur de douze grands tableaux ; à l'instigation de Chabert, il choisit cinq jeunes artistes et les envoie, tous frais payés, à Paris et à Rome ; il leur fournit des instructions précises sur les sujets qu'ils ont à traiter, sur les esquisses qu'ils doivent soumettre à tel ou tel professeur ; les artistes acceptent le marché et l'exécutent en trois ans. L'opération était périlleuse ; elle avait peu de chance de réussir pleinement. En réalité, la plupart de ces peintures murales sont mal meublées ; de plus, elles sont trop grandes et trop haut placées. Ce qu'il faut retenir du geste de Sentenne, c'est l'intention qui est louable ; c'est aussi l'influence certaine de Chabert.

Les artistes qui ont orné la chapelle du Sacré-Cœur — Henri Beau, Joseph Franchère, Joseph Saint-Charles, Ludger Larose et Charles Gill — n'ont pas dû entretenir d'illusions sur le caractère décoratif de leurs œuvres. Henri Beau parlait de ses *Noces de Cana* comme d'une erreur de jeunesse.



Joseph Franchère (1921), peut-être le plus précoce des rapins de ce groupe, est un élève de Gérôme et de Joseph Blanc. Il a assimilé toutes les recettes de l'enseignement académique avec un manque absolu de discernement. Peintre délicat mais souvent mièvre, il réussit parfois de petites toiles faciles mais il est impersonnel. C'est le défaut que Fernand

Préfontaine lui reprochait en 1918 ; il lui conseillait d'exposer ses premiers portraits, non ses dernières œuvres, et il avait raison. Le portrait de l'*Abbé Laporte*, à Saint-Philippe (Laprairie), sans être un chef-d'œuvre authentique, a plus de qualités et moins de défauts que les toiles vides et sucrées de ce peintre habile qui n'avait rien à dire.



On se demande pour quelle raison Ludger Larose (1868-1915), après s'être inscrit à l'atelier de Gustave Moreau en 1887, le quitte quelques mois après pour devenir l'élève de Jean-Paul Laurens. Sans doute Moreau, le moins pontifiant des maîtres, n'a-t-il retenu à son atelier que les disciples les plus sensibles et les mieux doués — tels Marquet, Matisse, Rouault ; et il leur laissait toute liberté d'action, alors que Laurens ne badinait pas avec la peinture d'histoire et la soumission à ses décrets. Que Larose ait eu besoin d'une discipline forte, c'est possible ; mais elle ne pouvait lui donner le caractère et la culture qu'il n'avait point. Et l'on touche ici du doigt la faiblesse, pour ainsi dire, congénitale de ce groupe de rapins : de l'intelligence sans culture, de la facilité manuelle sans caractère. — Joseph Saint-Charles, autre élève de Chabert, reste toute sa vie au niveau de Franchère. Disciple de Gérôme à l'École des Beaux-Arts de Paris, il prolonge dans le pays de Québec, — comme ses contemporains d'ailleurs — la formule « artiste français », avec les rares qualités et les détestables défauts de cette École. Si Ludger Larose peint une composition agréable avec le *Village de Saint-Faustin* et si Saint-Charles produit un beau portrait comme celui du sculpteur *Philippe Hébert*, il n'en reste pas moins que ce sont des exceptions et qu'en général les œuvres de ces deux peintres entrent, sans discussion possible, dans cette grisaille, naguère glorieuse, de l'École officielle française du début du XX^e siècle.



Deux peintres échappent partiellement à la hantise de l'Académisme, Suzor-Côté et Georges Delfosse. Le premier est le plus habile ; le second est mieux doué comme coloriste. L'œuvre de l'un et de l'autre est extrêmement inégale, surtout chez le second. Parfois ils atteignent à une certaine poésie, et c'est ce que je voudrais noter en quelques mots.

Aurèle de Foy Suzor-Côté a vu le jour à Arthabaska, le 6 avril 1869. Écolier au séminaire de Nicolet, il se livre au dessin et parfois à la sculpture. Après avoir participé aux entreprises décoratives de Maxime Rousseau, il prend des leçons de l'abbé Chabert. En mars 1890, il part pour Paris. Comme presque tous les jeunes peintres canadiens, il fréquente l'académie Julian et devient élève de Léon Bonnat et de Jules Lefebvre. Cependant ce rapin ambitieux et plein d'ardeur au travail ne peut se contenter de l'enseignement officiel, même s'il s'y plie provisoirement. Il fait, lui aussi, le voyage à Cernay et va demander des conseils à Harpignies — comme Morrice l'a fait. Il interroge d'autres maîtres de l'époque 1900, comme Henri Martin et Paul Signac. Ainsi découvre-t-il l'Impressionnisme, plus précisément le Pointillisme. S'il emploie ce procédé, qu'il maîtrise du reste avec une certaine lourdeur, il ne s'y assujettit point ; il l'ajoute à ceux qu'il possède déjà et il ne le met guère en œuvre que dans ses grandes murales comme l'*Arrivée de Jacques Cartier à Stadacona*, la *Bénédiction des érables...*

Au Salon de l'Exposition universelle de Paris, en 1900, il expose dix toiles qui lui valent une médaille de bronze. Ensuite il entreprend une série d'excursions en Europe occidentale. Qu'a-t-il retenu de ses longues randonnées dans les villes d'art, de ses visites dans les musées, de ses conversations avec des maîtres alors célèbres ? Nous n'en savons presque rien. Exubérant en société, joyeux vivant et spirituel, il n'a presque rien laissé

comme écrits : quelques lettres, des confidences quasi impersonnelles, des notes au revers de photographies de ses œuvres, et c'est à peu près tout.

De retour au Canada en 1908, il ouvre un atelier à Montréal, rue de la Sainte-Famille. C'est là, et aussi dans son atelier d'Arthabaska où il passe ses vacances, qu'il a exécuté la partie la plus importante de son œuvre de peintre, de sculpteur et d'illustrateur. En 1929, presque au moment où l'on montre, à Montréal, une vaste rétrospective de ses tableaux, il est frappé de paralysie. Il est mort à Daytona Beach (Floride), le 29 janvier 1937.

Suzor-Côté — ainsi signait-il ses tableaux —, mieux partagé que Morrice, a connu une gloire véritable vers les années 1920-1930. On l'a proclamé « le plus grand peintre de la nouvelle École Canadienne ». Nombre de critiques et d'amateurs ont accepté ce jugement sans discussion. Les jugements de ce genre sont périlleux ; car il arrive que le goût d'une génération ne soit pas celui de la génération suivante et que l'œuvre montée aux nues d'un artiste ne puisse s'y maintenir. C'est le cas des maîtres de Suzor-Côté, Bonnat et Lefebvre ; c'est le cas de Suzor-Côté lui-même ; et sans doute les vedettes d'aujourd'hui céderont-elles la place aux vedettes de demain — sauf évidemment l'éventualité du génie.

Maintenant que nous disposons d'un recul suffisant pour estimer l'artiste à sa valeur, nous savons que Suzor-Côté possédait beaucoup de talent, de la facilité manuelle, de l'invention ; mais de génie point. Comparaison n'est pas raison, soit. Mais qu'on rapproche la toile la plus alléchante de Suzor-Côté d'un tableau de Morrice, le résultat est décisif : Morrice grandit au détriment de son contemporain. C'est qu'il y a chez le peintre d'Arthabaska une part de « peinture à la mode » qui était déjà démonétisée de son vivant. Il n'a rien apporté de

neuf ; il n'a rien peint de vraiment original. Dans le concert des artistes du début du XX^e siècle, il a bien joué sa partie, sans être ni chef d'orchestre ni soliste. Il a été un brillant second ; il eut été un premier insuffisant.

Ces réserves faites, convenons que l'œuvre de Suzor-Côté, même avec ses défaillances, forme un tout homogène. On reconnaît sa main dans presque tous les ouvrages qu'il a laissés, qu'il s'agisse de peintures à l'huile, de pastels ou de fusains. C'est une calligraphie facilement identifiable au premier coup d'œil. Toutefois, cette manière de l'artiste, ce *faire* est loin d'avoir la même force ni la même aisance dans les divers procédés qu'il a mis en œuvre. Alertes et nerveuses dans les grandes peintures pointillistes, elle est onctueuse et fondue dans les pastels, un peu désordonnée dans les fusains et les dessins au crayon.

Ses illustrations de *Maria Chapdelaine* (1916) sont des images statiques qui arrêtent à peine le regard, tant elles ont l'allure de croquis hâtifs, griffonnés sans études préalables. J'en dirais autant des douze compositions qu'il a exécutées pour *Victoires d'aujourd'hui, héroïsmes d'antan*, de Paul Morin (1923) ; ces scènes historiques, pleines d'anachronismes et d'invéraisemblances, manquent à la fois d'intérêt et de chaleur. Ses nus au pastel sont fort agréables et solidement dessinés ; mais il ne s'en dégage qu'une impression de joli modèle qui pose gentiment.

Suzor-Côté n'est parfaitement à son aise que dans la peinture. Il en connaît à fond le métier pour l'avoir bien appris de Bonnat — et c'est probablement le seul mérite qu'il reconnaissait à son maître ; il en a pénétré les secrets les plus cachés, avec une conscience et une application de tous les jours — et l'on sait que le peintre d'Arthabaska était un bourreau de travail. De plus, cet *homo faber* possède une habileté manuelle, une virtuosité peu commune. Ces qualités de technique

et d'exécution, il les met au service d'un esprit d'observation toujours en éveil.

Il sait voir la nature et il sait la rendre telle qu'il la voit, avec une grande justesse de dessin et d'harmonie. Mais il sait aussi la transposer, la transformer au gré de son sentiment, la rendre poétique en groupant sur la toile les éléments qui chantent. La plupart des tableaux qu'il a peints avant l'année 1903 sont des représentations aussi réelles que possible de paysages canadiens et français pris sur le vif, presque sans transposition ; le coup de pinceau est large et nerveux et s'accorde aux lignes mêmes des objets. Telle est, par exemple, la *Vallée de Senlis*, toile faite sur place suivant la technique traditionnelle ; bien d'autres toiles figuolées à la manière de 1900 témoignent de la fidélité de l'artiste à l'égard des procédés de son temps. Au reste, il les conservera pendant toute sa carrière et les appliquera dans certains sujets : des nus peints à l'huile comme la *Symphonie pathétique* du Musée de la Province (1925) ou des natures mortes comme *Monsieur est servi* (1907).

Le Pointillisme l'amène à une tout autre conception du paysage, même du tableau en général — en quoi, d'ailleurs, il refait pour son propre compte les expériences de Seurat, de Signac et de quelques autres peintres. Dès 1903, il emploie la formule pointilliste en de petits tableaux charmants, dont la composition est extrêmement étudiée. En 1907, il s'attaque à une murale d'envergure, l'*Arrivée de Jacques Cartier à Stadacona*. L'artiste est alors en pleine possession de ses moyens : sa technique est au point et sa murale vit intensément ; et si elle ne répond pas tout à fait aux exigences de la peinture décorative, ce n'est pas une affaire de technique mais d'harmonies de couleur. Au cours des années suivantes, l'artiste ne cesse d'approfondir sa formule. *Scène d'automne* (1911), *Vue de ma fenêtre*, l'*Atelier de l'artiste* (1918), le *Dégel*, la *Maison sur la colline* marquent non seulement les ressources du procédé, mais encore les progrès de l'artiste dans l'har-

nisation générale de ses peintures. De photographiques qu'ils étaient au début, les paysages de Suzor-Côté sont devenus des compositions homogènes dont les harmonies sont très près les unes des autres ; et il s'en dégage un sentiment poétique d'un charme profond et d'une grande finesse. C'est surtout dans les paysages de neige que l'artiste parvient à cette poésie de l'hiver canadien ; et la *Scène de neige* du Musée de la Province, où les bleus verts composent une harmonie à la fois somptueuse et discrète, en est le chef-d'œuvre incontestable ; et cet ouvrage rachète par son lyrisme la banalité des *têtes d'expression* que le peintre d'Arthabaska a multipliées à la fin de sa carrière.



Entre Suzor-Côté et Georges Delfosse, le contraste n'est qu'apparent. Leurs études sont à peu près les mêmes. Petits bourgeois qui se hissent, par leur talent et leur acharnement au travail, à une place enviable, ils en éprouvent l'orgueil, même la vanité. Chez Suzor, celle-ci se tempère de bonhomie ; chez Delfosse, elle éclate dans sa physionomie et son œuvre. En ce moment, il est impossible de dénombrer les *navets* que Delfosse a commis ; quelques-uns ont été détruits par le feu ; d'autres, et ils sont nombreux, sont relégués dans des armoires ou encombrant des églises. Mieux vaut n'en rien dire. Car ce peintre abondant, volontiers bavard, esclave de sa clientèle et de ses admirateurs, a fait autre chose que ces pitoyables *machines* qui ornaient, pour ne citer qu'un exemple, l'église de Saint-Louis, à Montréal. Il a peint le Montréal d'autrefois. Et alors que Suzor-Côté a complètement échoué dans ses types de paysans et d'ouvriers canadiens, Delfosse a réussi à poétiser des sites et des monuments du Montréal d'antan.

Il faut croire qu'il les a aimés, ces coins de la vieille ville. Il les peint avec amour, avec l'adoration des vieilles pierres, avec le scintillement du soleil sur les maçonneries du XVIII^e

siècle, avec des harmonies de couleur qu'on ne retrouve point dans ses portraits, ni dans ses tableaux d'église. Dans ceux-ci, la platitude est évidente. Dans ses scènes du Montréal disparu, l'artiste nous transporte à un âge révolu et recompose, avec un coloris infiniment agréable et un charme sans apprêts, cette ville autrefois française qui a perdu son caractère. Delfosse l'a représentée avec talent, et il faut reconnaître que cette part de son œuvre est une réussite. Même chose à l'égard de la maison campagnarde. Comment le peintre de tant de médiocres tableaux d'histoire et de tant de portraits négligeables, a-t-il pu rendre, avec un beau brin de poésie, cette architecture dont la simplicité et le charme sont assurément fort éloignés de l'emphase habituelle de l'artiste ? Il faut que ce villageois transplanté en ville ait su conserver de ses années d'enfance des souvenirs intacts et durables de la région de Mascouche.

On n'en finirait pas de citer ici les peintres qu'ont séduits la campagne canadienne et ses maisons d'antan. Une vieille habitation de pierre ou de bois, campée dans un paysage de montagne, en hiver ou en été, avec le Saint-Laurent ou une rivière, un attelage, des accessoires de ferme et des animaux, voilà le thème que nombre de peintres ont traité avec plus ou moins de bonheur depuis 1890. Leurs ouvrages sont suffisamment connus pour que je me dispense de les signaler.

Deux régions inspirent particulièrement nos artistes, la Gaspésie et le pays de Charlevoix. Que de *Rocher Percé* dans notre peinture ! Que de paysages de la Baie-Saint-Paul ! Que de tableaux du « royaume du Saguenay » ! Le tout bien figolé avec talent, ressemblant à souhait.



Charles Gill (1871-1918) a chanté le Saguenay en de lyriques alexandrins et en des tableaux tout aussi lyriques

mais fades. Cet homme, qui avait tous les talents et en a cultivé quelques-uns, a manqué de souffle, de constance et aussi de goût. Comme paysagiste, il est trop inégal pour le prendre au sérieux ; comme portraitiste, il dépasse à peine une honnête moyenne ; comme peintre de natures mortes, il a exécuté quelques petites toiles d'un réalisme plaisant et une composition d'envergure, le *Problème d'échecs*.

★

Dans l'œuvre d'Edmond Lemoine (Québec, 1877 — Québec, 1922), le paysage a la plus grande part ; il reflète le caractère de l'artiste. Doux, humble, même effacé, le jeune Lemoine, neveu d'Arthus Buies, a d'abord étudié avec Charles Huot ; en 1898, il fait un premier séjour en Belgique ; il y retourne en 1913. Il aurait probablement passé inaperçu sans l'exposition tenue à l'Académie commerciale de Québec en 1920 ; il y a exposé près d'une quarantaine de tableaux ; ils sont aujourd'hui dispersés dans des collections particulières. Le souvenir que j'en conserve mérite d'être noté. En voyant ces petites toiles peintes au hasard de ses voyages, on y percevait les qualités intimes de l'artiste : sa délicatesse, sa sincérité à l'égard de ses impressions, la noblesse de son caractère.

★

En revanche, Clarence Gagnon a conquis sa petite gloire avec des ouvrages qui ont atteint un public considérable. Je veux parler des illustrations du *Grand Silence blanc* et de *Maria Chapdelaine*. Dans ses tableaux de chevalet, il répète souvent ce que d'autres ont dit avant lui et avec talent ; et une certaine partie de son œuvre est trop fortement influencée par celles de Morrice et de Cullen pour qu'on y attache trop d'importance. C'est que ce peintre est d'abord un illustrateur ; il en

a le talent, le souci du détail et de la documentation, le goût de l'anecdote bien contée, le sens décoratif.

Il était pourtant mal préparé au rôle d'illustrateur. Élève de Brymner, puis de Jean-Paul Laurens, il a longtemps cherché sa voie sans parvenir à la trouver. Il a regardé à droite, il a tourné les yeux vers la gauche, interrogeant ses contemporains, flairant le vent, parfois satisfait, souvent découragé. Au fond, il a été velléitaire jusqu'au jour où un éditeur lui a mis en mains le manuscrit du *Grand Silence blanc*. Dès lors, ce n'était plus l'entreprise hasardeuse et parfois lassante de la recherche des sujets de tableaux ; c'était un groupe d'images à créer, reliées les unes aux autres par la trame serrée d'un récit — en somme, une histoire à raconter. Devant ce problème, nouveau pour lui, l'artiste eut comme un choc bienfaisant. Cela se passait en 1927. Quatre ans plus tard, le roman de Louis Hémon provoquait chez lui une réaction encore plus vive. Gagnon avait trouvé sa voie.

À l'illustration des ouvrages de Rouquette et de Hémon, il a apporté ses dons brillants d'observateur, de coloriste et de dessinateur. Il n'a pas la spontanéité de Julien, ni sa pétulance, ni son esprit d'invention. Au reste, Julien est un dessinateur spirituel et populaire qui, en se riant des difficultés techniques, cherche à distraire le spectateur. Gagnon a un idéal différent : reconstituer la vie et l'atmosphère d'une époque précise et qui comporte un décor, des accessoires vestimentaires et des péripéties que des textes lui imposent sans discussion. Alors que les compositions de Julien débordent en général de sourire et de bonne humeur, celles de Gagnon sont graves — même si les textes qu'il commente sont empreints d'humour ou d'ironie ; et cette gravité, suintant sans doute de la terrible rigueur de l'hiver canadien, se retrouve dans chaque vignette, dans les hommes, les animaux et les choses, dans les paysages neigeux où tout est atrocement grave.

C'est le cas du *Grand Silence blanc*. Sauf erreur, c'est la

première entreprise de Clarence Gagnon comme illustrateur. Peut-être le procédé de reproduction a-t-il un peu trahi les dessins originaux de l'artiste. Ainsi s'expliqueraient la fadeur et l'inconsistance de certaines images. Mais l'ouvrage contient des vignettes délicieuses, tel l'attelage de chiens des pages 94-95.

Les illustrations de *Maria Chapdelaine* sont, à mon sens, des compositions plus travaillées, plus fortes en couleur, mieux harmonisées que les précédentes. L'artiste, possédant la plénitude de ses moyens et dominant son sujet, a su rendre ce que le roman de Louis Hémon contient de nostalgique ; il a même accentué ce caractère, en quoi il trahit quelque peu l'œuvre du romancier. Par exemple, la *Criée* sur le parvis de l'église est une scène triste ; or, pour peu qu'on ait vécu à la campagne, on sait que toute criée, même celle des morts, est une scène plutôt joyeuse. Au reste, l'écrivain le note en plusieurs passages de son roman : les Français du Canada ne sont pas des gens moroses ; ils savent sourire, au besoin se détendre jusqu'au bruyant éclat de rire. Dans les dessins de Gagnon, les visages sont tendus ou renfermés ; la joie franche n'existe pas, ou si peu ; et le paysage même est mélancolique, désespérément froid, même hostile. Je sais bien que certains passages de *Maria Chapdelaine* prêtent à une telle interprétation de l'existence des « faiseurs de terre ». Mais ceux-ci, en général, n'étaient pas, et ne pouvaient être, ces hommes consternés et muets, sans ressort, que Gagnon a peints d'un pinceau un peu sec.

Que reste-t-il de ces deux entreprises d'illustration ? Quelques jolies vignettes au coloris frais, des détails bien observés et rendus avec une adresse manuelle imperturbable, des scènes savoureuses d'une intensité dramatique qui s'accorde aux épisodes de ces romans épiques, et parfois un souffle poétique illuminant un paysage neigeux ou la salle de famille d'un colon du lac Saint-Jean.

CHAPITRE XXIII

JAMES-WILSON MORRICE

De 1863 à 1866, naissent six peintres qui auront une destinée bien différente : Henri Beau (Montréal, 1863), Ozias Leduc (Saint-Hilaire, 1864), Yvan Neilson (Cap-Rouge, 1865), James-Wilson Morrice (Montréal, 1865), Joseph Franchère (Montréal, 1866) et Maurice Cullen (Saint-Jean de Terrebonne, 1866). Cinq de ces peintres représentent des tendances diverses : Beau, l'Impressionnisme ; Leduc, la décoration murale ; Neilson, le petit tableau de chevalet ; Franchère, la manière « artiste français » ; Cullen, le pleinairisme. Tous ont eu de leur vivant un certain succès. Seul, James-Wilson Morrice a échoué pratiquement auprès de ses compatriotes, même montréalais ; et ce n'est guère qu'après sa mort que son nom grandit — bien lentement d'ailleurs — et que son œuvre s'impose à la critique et aux artistes. On oubliera Beau et Franchère ; on négligera Leduc et Neilson ; on retiendra peut-être quelques toiles de Cullen. Seul, Morrice restera, de cette partie de génération qui coïncide à peu près avec la naissance de la Confédération canadienne.

Avant de parler de cet artiste étrange dont l'existence s'est écoulée en tableaux et en voyages, je voudrais écrire quelques mots de ses contemporains immédiats.



Bohème et indolent, Henri Beau a des dons de coloriste. Formé à Paris dans l'Académisme le plus orthodoxe, il réussit à s'en dégager, lorgne de près les Impressionnistes et emprunte à droite et à gauche les éléments d'une peinture qui est tantôt hardie, tantôt sage. Il se méfie des doctrines ; et il n'est pas loin de penser que les doctrinaires sont une espèce virulente de crétins. Lui-même entretient d'ailleurs en soi de rares principes auxquels il s'accroche. Ses grandes compositions historiques, telle *l'Arrivée de Champlain à Québec*, ont généralement les qualités et les défauts de ce genre de peinture ; ce sont des tableaux de chevalet démesurément agrandis. Beau est plus à son aise dans les scènes champêtres et la nature morte. Attaché au bureau des Archives canadiennes à Paris, il a peint des aquarelles de villes et de monuments français se rattachant au Canada, ouvrages dont la tonalité et la transparence plaisent à l'œil.



Le cas de Leduc est déroutant. À cause de ses qualités d'homme, de son isolement, de sa fière humilité et de l'envergure de ses rares élèves, il apparaît assez tôt comme une sorte de patriarche auréolé de gloire, poète autant que peintre, symboliste à sa manière. Il n'édicte pas d'oracles. Il s'exprime en paraboles, en un style qu'il conquiert lentement à force de pignocher ses essais. Dans la petite chose bien faite, Leduc donne bien l'impression d'un style cohérent, amoureuxment travaillé, délicat et délectable — tels le tableau de la Galerie nationale, *Neige dorée*, et *l'Heure mauve*. Encore faut-il ajouter que ces tableaux en trompe-l'œil ne trompent personne.

Il est tout autre dans la peinture murale. À une époque où le tableau d'église était descendu à son plus bas, il a été relativement facile de monter en épingle les peintures murales de l'artiste de Saint-Hilaire. En réalité, c'est une imagerie douceuse, maniérée, fort édifiante sans doute mais sans caractère, indéfendable au point de vue décoratif. Et l'on comprend mal qu'on ait tant loué, et sur un ton emphatique, des compositions murales qui frisent l'image de dévotion. Leduc a été, peut-être à son corps défendant, une bannière.



Toute sa vie, Yvan Neilson est un artiste effacé. Formé aux écoles de Glasgow, de Paris et de Bruxelles, il a rapporté de son séjour en Europe un bon métier et un beau brin de poésie. Ses peintures ne sont pas nombreuses, car il s'est exprimé surtout par la gravure. Dans l'une et l'autre de ces disciplines, il a produit des œuvres sans prétention, honnêtes, sensibles, empreintes d'une douce nostalgie. Par moments, il rappelle Allan Edson, mais avec plus de force dans le métier.



On a dit de Maurice Cullen qu'il était notre meilleur peintre de la neige. Entendons-nous. Il aurait, paraît-il, découvert les tons que prend la neige par les choses qui l'entourent — le ciel, les arbres, les maisons, l'eau, une berline, un animal, que sais-je ? C'est l'enfance de l'art de l'observation. Depuis longtemps, les peintres savent que toutes les surfaces, qu'elles soient planes ou courbes, sont tributaires des objets colorés dont elles sont voisines. Dans ce domaine, Cullen n'a rien inventé. Habitant un pays où l'hiver sévit pendant quatre mois de l'année, il a fait des observations approfondies sur la coloration de la neige et

il les a traduites en des tableaux très étudiés au point de vue de la justesse des tons.

En elles-mêmes, ses observations sont indiscutables. En tableaux, c'est à voir ; car la neige, comme les autres éléments d'ailleurs, ne peut jouer en peinture qu'un rôle subordonné à l'ensemble de la composition. Cullen y a souvent échoué. Nombre de ses toiles sont des résultats d'observations : le tableau n'est plus une fin, mais une démonstration. C'est précisément ce qui sépare Cullen de Morrice. Ce dernier assujettit la neige au tableau, et il a raison ; Cullen se laisse manœuvrer par la tyrannie de la neige et, trois fois sur quatre, rate le tableau. Il reste qu'il a été un peintre sympathique, amateur d'harmonies gracieuses et de joliessees périmées — homme d'une parfaite urbanité.



La parfaite urbanité n'est point la qualité maîtresse de James-Wilson Morrice ; et ce n'est pas sur ce chapitre qu'il passerait aisément un examen. Mais il aurait l'excuse d'une timidité morbide, d'une exubérance explosive qu'il devait moins à son caractère qu'à certains abus, d'une fantaisie d'enfant qui l'a affecté beaucoup plus qu'il ne l'a laissé paraître. Il fallait le comprendre pour l'aimer ; et pour l'aimer, il fallait être fou de peinture. Ses amis — Albert Marquet, Henri Matisse et bien d'autres — ont dû oublier bien des frasques pour ne se souvenir que de ce petit homme au quant-à-soi étrange, volontaire et pourtant versatile, qui a été un adolescent jusqu'à son dernier soupir.

Morrice n'a rien des Écossais ses ancêtres. Il est habituellement impécunieux, dissipateur quand il a de l'argent en poche, imprévoyant. Non qu'il juge négligeables les choses matérielles ; il n'y songe qu'en cas d'extrême urgence. Il ne pense qu'à une chose, la peinture ; il en rêve ; il en fait

le pivot de son existence, sa raison d'être. Alors qu'autour de lui on ne parle que de finances et d'affaires, il ne parle pas de peinture mais il en vit intensément. Fantasque, pas toujours aimable, peu communicatif, il a eu cependant une vie agréable, car il se plaisait partout. Ce solitaire a bien aimé son isolement.

Il est, suivant l'expression populaire, une vocation tardive. Tout jeune, il dessine comme ses camarades ; il lave des aquarelles et fait un peu de sculpture. Mais rien dans ses essais ne laisse prévoir ses dons. Il fait ses études classiques à Montréal et son droit à Toronto. Il aime la musique, et son violon d'Ingres est la flûte — dont il joue, paraît-il, d'une façon remarquable. Il entre dans une société d'avocats ; il en sort assez vite, découragé par la pratique du droit. C'est à ce moment, vers 1888, qu'il se dirige vers la peinture. M. Buchanan, à qui j'emprunte quelques-uns des éléments de cette esquisse biographique, nomme les deux amateurs qui le poussent vers la carrière d'artiste, William Van Horne et William Scott ; il faut ajouter le nom de Brymner, qui a tant aidé les rapins de cette époque et que Morrice a certainement rencontré en 1889. Il part pour l'Europe l'année suivante.

Dès lors commence pour Morrice une ère de voyages perpétuels. Jusqu'en 1914, il revient presque chaque année à Montréal pour y revoir ses parents. Il reste en relations étroites avec de rares amis montréalais. Après la mort de son père, il rompt quasi brusquement avec ses compatriotes. À chaque retour au Canada, il peint quelques tableaux. Mais ce ne sont pas ces voyages qui mûrissent son talent. Ce sont les autres, ceux qu'il entreprend au gré de son caprice et qui le mènent en Hollande (1891), dans le pays de Galles (1895), à Saint-Malo, à Venise, en Afrique du Nord, dans les Antilles, à la Jamaïque... C'est d'ailleurs au cours d'un voyage à Tunis qu'il meurt le 23 janvier 1924.

Bohème incorrigible, Morrice a tout de même son port d'attache à Paris. Il est en réalité, malgré ses origines, un artiste parisien, doué d'une sensibilité accrue par l'atmosphère de Paris, par la conversation de ses camarades, par le charme envoûtant de certains coins de la Grand'Ville. Paradoxe curieux, ce grand voyageur est aussi un sédentaire. Il habite quai des Grands-Augustins pendant un quart de siècle ; et quand il quitte, en 1916, cet atelier où il s'est tant plu, il a peur de ne pas trouver un gîte aussi accueillant ; et il se loge quai de la Tournelle, à deux pas de son ancien atelier. Au fond, le voyage est pour lui une diversion — comme des vacances d'écolier ; et après un certain nombre de semaines ou de mois à courir à droite et à gauche et sous toutes les latitudes, il revient chez soi, heureux d'y retrouver les choses qu'il aime, dans le cadre de la Seine toute proche, sous le ciel nacré de Paris, presque à l'ombre des tours de Notre-Dame.

A-t-il été heureux ? Je le crois. Ce petit homme simple se contente de peu au point de vue matériel. Il est parfois dans la détresse, quand son père retarde un peu de le sustenter. Le chèque paternel dûment reçu, il retourne à la peinture et à la gaiété. S'il croit profondément en ses dons — et certaines de ses répliques le prouvent d'une façon péremptoire —, il n'a pas la hantise de la première place, ni de l'adulation, encore moins de la gloire. Qu'on reconnaisse la hauteur de son talent, et il est heureux. Il n'a pas connu que des déboires. Il a eu quelques succès en France. En 1906, le Musée de Lyon achète l'une de ses toiles. À Paris, il a des clients sérieux : le préfet de police André Lepine, le directeur de l'Opéra Jacques Rouché ; des critiques d'art sympathiques, comme Gillet et Vauxcelles ; des amis comme Matisse et Marquet. Le Musée du Jeu de Paume fait l'acquisition de ses toiles ; même la Galerie nationale d'Ottawa s'enrichit d'une de ses peintures. Il n'est pas un artiste

arrivé ; il est un peintre qu'on estime pour ses œuvres tour à tour brillantes et nuancées — et ce *on* comprend nombre d'hommes de goût qui savourent des tableaux de choix au lieu d'en discuter bruyamment dans les cafés.

À Montréal même, le succès s'est longtemps fait attendre. Vers 1905, ses amis Brymner, Dyonnet et Cullen — avec qui d'ailleurs il ne cause jamais de peinture — sont quelque peu effarouchés par ses audaces de pinceau. En 1913, c'est dans la presse montréalaise une sorte de *tolle* ; décidément, les jeunes peintres s'émancipent un peu trop et donnent le mauvais exemple. Morrice, sans accepter la leçon, quitta la ville pour n'y plus revenir, sinon qu'en passant. C'est à l'exposition canadienne du Jeu de Paume, en 1927, que la petite gloire de Morrice commence vraiment à briller. Ce n'est pas l'ovation — au reste, l'artiste était mort depuis trois ans ; ce n'est pas non plus le grand amour, ni l'enthousiasme. C'est une sorte de dévotion admirative de la part de quelques peintres et critiques à l'égard d'une grande œuvre qu'ils découvrent après l'avoir si longtemps méconnue. Et depuis trente ans, cette œuvre a fini par s'imposer, tant elle contient de vitalité, de perfection et de fine sensibilité.

Les études scolaires de Morrice se réduisent à peu de chose : des conseils de William Brymner ; quelques mois à l'Académie Julian, à Paris, qu'il quitte par dégoût ; une sorte de direction esthétique qu'il sollicite du peintre Harpignies. Et c'est tout. S'il n'a pas eu en quelque sorte de professeur, il a eu des bouffées d'admiration pour trois artistes dont il estimait les œuvres, Bonington, Whistler et Puvis de Chavannes. Il a même penché un certain temps vers les peintres de Barbizon, pour qui il avait un faible. On retrouve ces diverses influences dans certaines de ses toiles de l'époque 1895-1905, mais jamais avec ce caractère de dépendance directe qu'accuse la peinture de Walker ou

celle de Clarence Gagnon. S'il se perd parfois un peu, c'est pour mieux se retrouver, pour écarter fermement les tentations faciles et pour approfondir le problème fondamental de la peinture. Et ce problème en est un de répartition de la couleur sur une surface plane. Il a découvert, comme d'autres peintres d'ailleurs, que le moyen de résoudre ce problème est de multiplier les esquisses et les pochades, sans autre but que d'harmoniser des tons. Si la pochade se prête à l'agrandissement ou à des développements ultérieurs, tant mieux ! Sinon, elle reste à l'état de pochade, et c'est déjà beaucoup.

Morrice en a fait d'admirables. Celles du Musée des Beaux-Arts de Montréal ont une variété, une ampleur et une richesse extraordinaires. Celles du Musée de la Province sont beaucoup moins fortes de couleur ; et c'est peut-être des ouvrages de ce genre que Louis Gillet écrivait : « Il (Morrice) a l'œil plein de roses et de gris délicats. » Ces tableaux sur panneaux sont d'une délicieuse saveur. Leurs sujets importent peu. L'essentiel, c'est d'abord l'assemblage des tons ; c'est ensuite le coup de pinceau, spirituel, fantaisiste, extrêmement vif. De chacun de ces minuscules tableaux se dégage une dominante discrètement poétique, comme certaines pièces de Ravel. À y regarder de près, on sent une ressemblance entre l'art de Morrice et celui du compositeur français ; propreté de la composition, lyrisme contenu, qualité du sentiment, rigueur du métier. Car il y a une certaine rigueur dans son apparente nonchalance, beaucoup de finesse dans la perception des choses, une discrétion volontaire dans l'exaltation ; quant à la composition même, il semble que l'artiste y parvienne sans hésitation, avec une aisance et une sûreté de grand style.

Nombre de peintres réussissent fort bien la pochade ; mais quand ils veulent la traduire en tableau, ou ils l'affaiblissent, ou ils la trahissent malgré eux. Chez Morrice, c'est le contraire. Ses tableaux possèdent les mêmes qualités que

ses pochades : richesse, somptuosité des harmonies, solidité de la composition, largeur du métier, intérêt soutenu de chaque toile. Et pourtant, il y a dans son œuvre une variété qui tient du prodige ; variété dans les dominantes, dans les résolutions de complémentaires, dans la technique même ; et toujours, le résultat est un produit de choix, comparable aux belles œuvres du premier quart du XX^e siècle.

On retrouve les mêmes qualités dans les portraits de femmes et de fillettes qu'il a laissés. Leur dominante est faite « de roses et de gris délicats ». Que de charme dans ces visages estompés dans une sorte de brouillard opulent ! Que de finesse dans le métier et de subtilité dans les harmonies de couleur ! Ici, Morrice rejoint Manet dans la poésie attirante de ses expressions féminines.

Chez Morrice, le dessinateur n'est pas moins attachant que le peintre ; non seulement parce qu'il apporte au dessin une forme originale et un trait personnel, mais encore parce qu'il lui donne une allure humoristique finement réfléchie. Rien de conventionnel n'entache sa vision des choses ni son graphisme. D'une main nerveuse, il indique les traits principaux des sujets qu'il traite ; il en accuse quelques-uns, précise les détails essentiels et rejette tout ce qui, à ses yeux, serait superflu.

À cause de la gloire tardive de Morrice, son œuvre n'a pas exercé sur la peinture montréalaise l'influence qu'il fallait en attendre. Non qu'il n'ait eu de rares imitateurs, dont les ouvrages sont maintenant oubliés. Mais il a fait mieux que des disciples : il a formé, par son exemple, le goût d'une génération de rapins ; et c'est en cela qu'on peut dire que Morrice, sans peut-être y avoir songé, est le grand *Patron* de notre peinture contemporaine.

The first part of the history is a general account of the state of the world at the beginning of the world. It is divided into three parts: the first part is a general account of the world at the beginning of the world; the second part is a general account of the world at the beginning of the world; and the third part is a general account of the world at the beginning of the world.

The second part of the history is a general account of the world at the beginning of the world. It is divided into three parts: the first part is a general account of the world at the beginning of the world; the second part is a general account of the world at the beginning of the world; and the third part is a general account of the world at the beginning of the world.

The third part of the history is a general account of the world at the beginning of the world. It is divided into three parts: the first part is a general account of the world at the beginning of the world; the second part is a general account of the world at the beginning of the world; and the third part is a general account of the world at the beginning of the world.

CHAPITRE XXIV

AVANT LA GRANDE AVENTURE

Ainsi s'achève le XIX^e siècle, dans une sorte de quiétude que nous avons peine à concevoir. Ainsi commence le siècle où nous vivons, dans une paix relative où les seuls conflits qui éclatent entre artistes concernent peu le problème fondamental de la peinture.

Celle-ci évolue alors, comme elle l'a fait d'ailleurs depuis le milieu du XVII^e siècle, avec une majestueuse lenteur. Dans la petite armée des peintres, quelques artistes chevronnés dominent provisoirement, quelle qu'en soit la raison, la troupe des rapins qui travaillent ferme pour gagner leur croûte ou pour des prunes. Les succès sont temporels, comme les échecs ; les jugements sont viagers ; les gloires, incertaines. La critique est bénigne, sinon silencieuse. La clientèle est bonne fille : elle ne se fait pas trop tirer l'oreille. En cet âge d'or étrange où il se passe peu d'événements, la légitimité de la peinture traditionnelle n'est point en cause ; le serait-elle, la réaction de l'élite serait quasi négligeable tant elle s'intéresse peu à des problèmes de ce genre. Au reste, dans une province dont la devise est *Je me souviens*, une certaine stabilité, pour ne pas dire immobilité, est une chose défendable.

Vers 1918, ce ne sont pas les peintres qui se posent des questions embarrassantes sur leur métier. Ce sont les critiques

du *Nigog*, Fernand Préfontaine, Léo-Pol Morin et Robert de Roquebrune. S'ils n'annoncent pas la brisure qui se fera durement sentir quinze ans plus tard, du moins attachent-ils le grelot en fustigeant une certaine architecture, une certaine musique et une certaine peinture ; et leur œuvre de critique, à la fois brillante, gamine et profonde, a ouvert des horizons à la jeunesse de l'époque 1920 et lui a fait voir le problème de son art sous un angle nouveau. Après eux, notre peinture reste peu touchée, il est vrai, par l'Impressionnisme, encore moins par le Fauvisme ; elle est quasi imperméable à l'esthétique et à l'action lointaine du *Groupe des Sept* ; elle chemine encore dans le sentier de plus en plus étroit de la tradition. Cependant notre peinture de l'époque 1935 n'a plus tout à fait bonne conscience. Elle doit se garer à gauche et se garer à droite ; elle essuie des quolibets ; certaine de sa puissance mais inquiète de ses dogmes, elle fait front à la critique, mais elle craint qu'à un certain carrefour, il ne lui faille choisir : ou aller devant elle — et c'est tout probablement l'impasse ; ou bifurquer à gauche ou à droite — et c'est le mystère de l'inconnu. Notre École de peinture s'est trouvée, il y a vingt ans, en face du drame de la peinture contemporaine, qui est également le drame de l'art tout entier.



Souvent on a fait la remarque que la France n'a pas eu l'équivalent d'un Homère ou d'un Virgile, d'un Shakespeare ou d'un Goethe, d'un Vivaldi, d'un Bach ou d'un Mozart, d'un Rembrandt ou d'un Velasquez. La remarque n'est point évidente, en ce sens que nous sommes loin de bien connaître le passé. Nous sommes encore au début des grands inventaires, des œuvres des hommes — inventaires qui remontent à peine à deux siècles et demi — et nous faisons sans cesse des recherches couronnées de découvertes. Nous ne pouvons donc

pas aisément nous prononcer sur une matière discutable, dont nous ne connaissons que certains éléments. Pour ne citer qu'un exemple, qu'on songe à la date (1927) de la découverte de Georges de La Tour ! Dans notre peinture, qu'on se rappelle la date de la découverte de Jean-Baptiste Roy-Audy, 1941 !

Même si la remarque à laquelle je fais allusion était indiscutable, il faudrait faire la part des choses ; par exemple, examiner si le caractère français, sans exclusion du génie, n'a pas une tendance sociale plus profonde que les autres ; se demander sérieusement si cette tendance n'est pas à l'origine de la perfection de la France comme nation cultivée, comme pays génialement organisé. Elle a embelli ses paysages avec une architecture incomparable ; elle a enrichi ses églises, ses palais et ses châteaux d'œuvres d'art somptueuses et étonnamment diverses ; elle a joué, dans le rôle civilisateur de l'Europe, la partie principale, en sorte qu'on peut dire qu'elle a donné le ton à la civilisation occidentale depuis le XII^e siècle. Paradoxe invraisemblable : le Français, être foncièrement individualiste, a travaillé en équipe d'une façon parfaite.

La Nouvelle-France, province lointaine du royaume, n'avait aucune raison d'agir différemment. Elle avait son caractère, déjà formé et raffermi par l'épreuve, ses habitudes sociales, ses traditions. Elle a laissé une architecture infiniment agréable — que nous avons quelque peu gâchée, mais c'est une toute autre histoire —, une sculpture d'une extrême richesse et d'une diversité sans pareille, des meubles et des pièces d'art décoratif d'une originalité et d'une adresse toutes provinciales, enfin une orfèvrerie magnifique dans sa simplicité. Et le traité de Paris, loin de tarir l'inspiration et l'activité de ses artisans, leur a fourni une raison de plus de rester eux-mêmes et de vivre au Canada la même existence qu'ils auraient vécue sans l'infortune militaire de la guerre de Sept-Ans.

Ces fortes traditions, nos artisans les ont maintenues en

peinture ; avec moins de brio que dans les autres arts, pour les raisons que j'ai dites ; mais avec continuité, avec cette douce tyrannie de la chose bien faite. Dans notre peinture, les grands noms sont rares ; ils le seront moins plus tard, quand nous aurons récupéré et examiné les toiles que des propriétaires insoucieux oublient et laissent s'abîmer dans quelque armoire.

Si les grands noms sont rares, nombreuses sont les œuvres vraiment belles, de cette beauté discrète qui ne vieillit point. Rameau de l'École française, notre École de peinture a joué loyalement sa partie dans le concert du monde occidental.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS

AIDE-CRÉQUY (Jean-Antoine)	52-54
ATKINSON	139
AUBIN (Napoléon)	129
BAILLAIRGÉ (François)	58-62, 78, 85
BARRAUD (A.-T.)	155
BARTLETT (William-Henry)	78
BEAU (Henri)	191-192
BEAUCLERCK (Capitaine)	77
BEAUCOURT (François)	46, 55-58
BEAUCOURT (Paul)	40-41
BÉCARD DE GRANDVILLE (Charles)	18-19
BELL-SMITH (Frédéric)	155
BERCZY (Wilhelm)	84, 135-136
BERCZY (Wilhelm, fils)	84
BERGER (Jean)	34-35
BLUMHART (Louis)	138
BOISBERTHELOT DE BEAUCOURT	17-18
BOISSEAU (Alfred)	130
BOUCHETTE (Joseph)	78-79
BOUCHETTE (Joseph-François)	79
BOUCHETTE (Robert-Shore-Milne)	79
BOURASSA (Napoléon)	111, 121, 157-162
BOWMAN	138
BRODEUR (S.)	154
BRYMNER (William)	173-174
BURFORD (Robert)	138
CAPPELLO (Luigi)	135
CARDENAT (M. de)	29

CARTIER (Jacques)	11
CHABERT (Abbé)	179-180
CHABOILLEZ (Charles)	30
CHAMPLAIN (Samuel)	11
CHAUCHETIÈRE (Claude)	15-16
CLIFFORD (E.-M.)	138
COCKBURN (James-Pattison)	75-77, 84
CULLEN (Maurice)	191-193
DAVIES (Thomas)	72-73
DELFOSE (Georges)	186-187
DESROCHERS (Vital)	124
DESSAILLIANT (Michel)	30, 35-37, 45
DICKINSON	138
DILLON (Richard)	72
DRAKE (John)	77, 84, 147
DULONGPRÉ (Louis)	66-70, 118
DUNCAN (James)	84, 148-150
DYNES (Joseph)	170
DYONNET (Edmond)	176-177
EDSON (Allan)	171-172
ERNETTE (Adolphe)	130
ERNETTE (Victor)	130
FALARDEAU (Antoine-Sébastien)	125-126
FASCIO (Giuseppe)	134
FISHER (A.B.)	73
FOURNIER (Thomas)	104, 124
FRANCHÈRE (Joseph)	180-181
FRANÇOIS (Claude, dit Frère Luc)	21-26
FRANÇOIS (Père)	39
FRANQUELIN (Jean-Baptiste)	17
GAGNON (Clarence)	188-190
GASCARD (G.)	155
GENEST (Jules)	128
GENOT (Achille)	130, 155
GIBSON	138
GILL (Charles)	187-188
GIROUARD (Jean-Joseph)	79
GUYON (Jean)	14-15

HAMEL (Eugène)	121, 163-166
HAMEL (Narcisse)	124
HAMEL (Théophile)	104, 113-121, 129, 157
HANCE (J.-B.)	146
HARRIS (Robert)	172-173
HAWKSETT (Samuel)	139
HEATON (E.)	138
HEER (Louis-Chrétien de)	63-66
HELDT	136, 137
HÉRIOT (George)	74-75
HOLLAND (Samuel)	78
HOPE (James-Archibald)	77
HUOT (Charles)	166-168
HURET (Grégoire)	12
JACQUÉS (Jean)	38
JAMES (John)	138
JULIEN (Henri)	151-155
JUMP (E.)	155
KRIEGHOFF (Cornelius)	136, 141-146, 148
LAGACÉ (Jean-Baptiste)	154
LAMBERT (John)	73
LAMPRECHT (Wilhelm)	136, 137
LAPOINTE (Épiphane)	124
LAROSE (Ludger)	181
LAURE (Pierre)	40
LEBER (Pierre)	30-31, 45
LEBLOND (Jacques)	28-29
LEDUC (Ozias)	191-192
LÉGARÉ (Joseph)	83, 84, 94-101
LEMOINE (Edmond)	188
LEROUX (A.)	155
LEVASSEUR DE NÉRÉ	17
LIÉBERT (Philippe)	45-46
LUC (Frère)	21-26
MALLET (Denys)	28
MARE	137
MARTIN DE LINO (Antoine)	40
MASSELOTTE (Paul-Gaston)	130

MASSICOTTE (Edmond-J.)	145, 154
MATTE (Francis)	124
MAUFILS DE SAINT-LOUIS (Mère)	16-17
MELOCHE (Édouard)	160
MONTY (L.-Eustache)	160
MORAND (Joseph)	70
MORIN (Pierre-Louis)	84
MORRICE (James-Wilson)	194-199
MORRIS	138-139
MÜLLER (Lez)	136, 137
NEILSON (Yvan)	191-193
OTT (P.-A.)	138
PALMER (Samuel)	138
PANET (Amélie)	136
PARADIS (C.-A.-M.)	155
PATTON (Thomas)	72
PEACHY (James-William)	73
PIENOVI (Angelo)	134
PIERRON (Jean)	13-14
PLAMONDON (Antoine)	103-111, 113, 114, 115, 129
POMMIER (Hugues)	12, 44
POUCHBELT et RAMROD	77
QUINTAL (Augustin)	40
RAPHAËL (Wilhelm)	136, 137, 170-171
RASLES (Sébastien)	40
RENAUD (Xénophon)	160
RHO (Adolphe)	126-127
RICHER	160
RICHER (O.-A.)	84, 128
RIOUX (Bernardin)	128, 160
ROBERVAL (Sieur de)	11
ROEBUCK	77
ROOS (Fred. Fitzgerald de)	75
ROUSSEAU (J.-T.)	160
ROY-AUDY (Jean-Baptiste)	85-91, 113, 114
RUELLAND (Ludger)	121, 127-128

sancti charles ?

INDEX ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS

209

SARONY (Hector)	136
SARONY (Napoléon)	136
SCHINOTTI	134
SCHUTT (Ignace)	136, 137
SHORT (Richard)	72
SIMPSON (Charles-Walter)	154-155
SMYTH (Hervey)	71
SMYTH (Coke)	78
SPROULE (Robert-A.)	77
STRETTON	75
SUZOR-CÔTÉ (Aurèle)	182-186
TACHÉ (Eugène)	128
TACHÉ (Jules)	128
TALBOT (Edward Allen)	75
TESSIER (Yves)	87, 123-124
TÊTU (Narcisse)	155
THIELCKE (Henry-D.)	104, 139
TODD (R.-C.)	138
TRIAUD (Louis-Hubert)	93-94
VALIN (Thomas)	124
VILLENEUVE (Robert de)	17
VINCENT (Zacharie)	125
VOGT (Adolf)	136, 137
WALCH	73
WALKER (Horatio)	175-176
WELD (Isaac)	73
WHITEFIELD (E.)	77
WRIGHT (Thomas)	72

THE HISTORY OF THE UNITED STATES

CHAPTER I
THE DISCOVERY OF AMERICA
The first discovery of America was made by Christopher Columbus in 1492. He sailed from Spain in search of a westward route to the Indies. On October 12, 1492, he landed on the island of San Salvador in the West Indies. This event marked the beginning of European exploration and settlement in the Americas.

CHAPTER II
THE EARLY YEARS
The early years of the United States were marked by the struggle for independence from Great Britain. The American Revolution began in 1775 and ended in 1783. The Declaration of Independence was signed on July 4, 1776. The Constitution was adopted in 1787. The first President of the United States was George Washington.

CHAPTER III
THE WESTWARD EXPANSION
The westward expansion of the United States was a major theme in the nation's history. The Louisiana Purchase of 1803 doubled the size of the United States. The Texas Revolution and the Mexican-American War of 1846-1848 resulted in the acquisition of Texas and other territories. The Gold Rush of 1849 led to a massive influx of settlers into the West.

CHAPTER IV
THE CIVIL WAR
The Civil War, fought from 1861 to 1865, was a pivotal moment in American history. It was fought between the Union and the Confederacy over the issue of slavery. The war resulted in the abolition of slavery and the preservation of the Union. The Reconstruction era followed, leading to the passage of the Reconstruction Amendments to the Constitution.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

GRAVURES EN COULEURS

- 1 — *L'Ange gardien (détail)*, Dessailiant, 1708.
- 2 — *Le Château-Richer*, Davies, 1788.
- 3 — *Montréal en 1812*, Davies.
- 4 — *Mme Trottier, dit Desrivières*, Beaucourt (François), 1793.
- 5 — *Portrait de garçon*, Plamondon (Antoine), vers 1835.
- 6 — *Portrait de Mme Poulin de Courval*, Roy-Audy (Jean-Baptiste), 1843.
- 7 — *Neige dorée*, Leduc (Ozias).
- 8 — *The Ferry, Quebec*, Morrice (James-Wilson).

GRAVURES EN NOIR ET BLANC

- 1 — *Sainte Famille à la Huronne*. Frère Luc, 1671.
- 2 — *Jean Talon*. Frère Luc, 1672.
- 3 — *Ex-voto de Marie-Anne Robineau*. Cardenat 1675.
- 4 — *Mère Juchereau de Saint-Ignace*. Abbé Guyon, 1684.
- 5 — *Vue de Québec*. Bécard de Grandville, 1699.
Vu des Étalons, etc., Bécard de Grandville, 1699.
- 6 — *Ex-voto de Mme Riverin*. Dessailiant, 1703.
- 7 — *Ex-voto de Dorval*. Att. à Paul Beaucourt, 1740.
- 8 — *Père Crespel*. Père François, vers 1756.

- 9 — *Ex-voto des trois naufragés*. Paul Beaucourt, 1754.
Mme d'Youville. Philippe Liebert, 1771.
- 10 — *Esclave à la nature morte*. Fr. Beaucourt, 1786.
- 11 — *Eustache Trottier*. Fr. Beaucourt, 1793.
- 12 — *Capitaine Mailhot*. Chrétien de Heer, 1796.
- 13 — *Portrait de femme*. François Baillairgé, vers 1795.
- 14 — *McGillivray*. Louis Dulongpré, vers 1802.
- 15 — *Louis Gonneray*. Wilhelm Berczy, 1803.
- 16 — *Montréal. Porte Saint-Martin*. George Hériot, vers 1803.
Notre-Dame-des-Victoires. J.-P. Cockburn, 1830.
- 17 — *Combat de la Grange*. Amélie Panet-Berczy, vers 1820.
- 18 — *Village de Pierrefonds*. James Duncan.
- 19 — *Paysage au monument Wolfe*. Joseph Légaré.
- 20 — *Rapides de Lorette*. Joseph Légaré, 1840.
- 21 — *Maison à Sainte-Anne*. Cornelius Krieghoff.
- 22 — *Francis Matte*. Fr. Matte, 1838.
- 23 — *Robert Symes*. Henry-D. Thielcke, 1838.
- 24 — *Québec. Parlement et ville basse*. Coke Smyth, 1838.
- 25 — *Mme Étienne Ranvoyzé*. Roy-Audy, vers 1838.
- 26 — *Mme Amable Dionne*. Ant. Plamondon, 1834.
- 27 — *Portrait de jeune fille*. Ant. Plamondon, vers 1838.
- 28 — *La Chasse aux tourtres*. Ant. Plamondon, 1853.
- 29 — *Zacharie Vincent*. Zacharie Vincent, vers 1845.
- 30 — *Incendie du moulin*. Zacharie Vincent, 1862.
- 31 — *Saint Laurent*. Th. Hamel.
- 32 — *Mme McLane Bilodeau*. Th. Hamel, 1842.
- 33 — *Cécile Bernier*. Th. Hamel, 1858.
- 34 — *Mme Eusèbe Moreau*. Ludger Ruelland, 1868.
- 35 — *L'Érablière*. Alan Edson, 1872.
- 36 — *Paysage de Toscane*. Falardeau, vers 1860.
- 37 — *Bataille des Plaines d'Abraham*. Ch. Huot.
- 38 — *La Laitière*. Horatio Walker, 1899.

- 39 — *Arrivée de Champlain*. Henri Beau, 1904.
Saint-Faustin. Ludger Larose, 1899.
- 40 — *Vieille maison*. George Delfosse.
- 41 — *Village laurentien*. Clarence Gagnon.
- 42 — *La Jeune créole*. Joseph-C. Franchère.
- 43 — *Symphonie pathétique*. Suzor-Côté.
- 44 — *Monsieur est servi*. Suzor-Côté.
- 45 — *L'Anse-des-Mères* (détail). Maurice Cullen.
- 46 — *L'Anse-au-Foulon*. Edmond Lemoine.
- 47 — *Le coteau*. James-Wilson Morrice.
- 48 — *Bazar oriental*. James-Wilson Morrice.

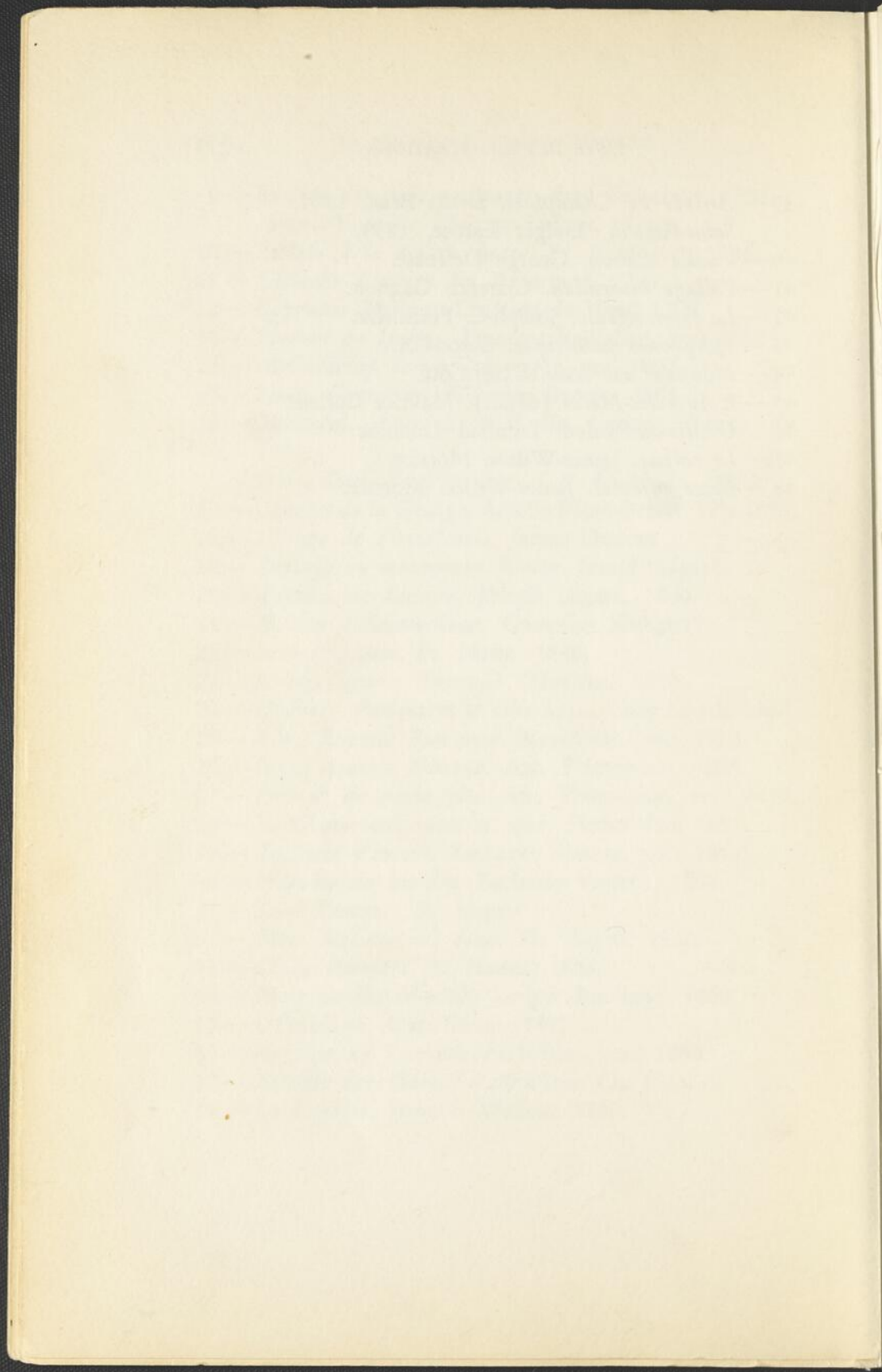


TABLE DES MATIÈRES

Avant propos		7
Chapitre	I — Les pionniers	11
"	II — Claude François, dit frère Luc ...	21
"	III — L'école de Saint-Joachim les frères Charron	27
"	IV — Peintres oubliés	33
"	V — Le portrait posthume	43
"	VI — Après la tourmente	49
"	VII — Deux « retours d'Europe »	55
"	VIII — Deux naturalisés	63
"	IX — Aquarellistes et dessinateurs	71
"	X — La collection Desjardins autres collections	81
"	XI — Jean-Baptiste Roy-Audy	85
"	XII — Triaud et Légaré	93
"	XIII — Antoine Plamondon	103
"	XIV — Théophile Hamel	113

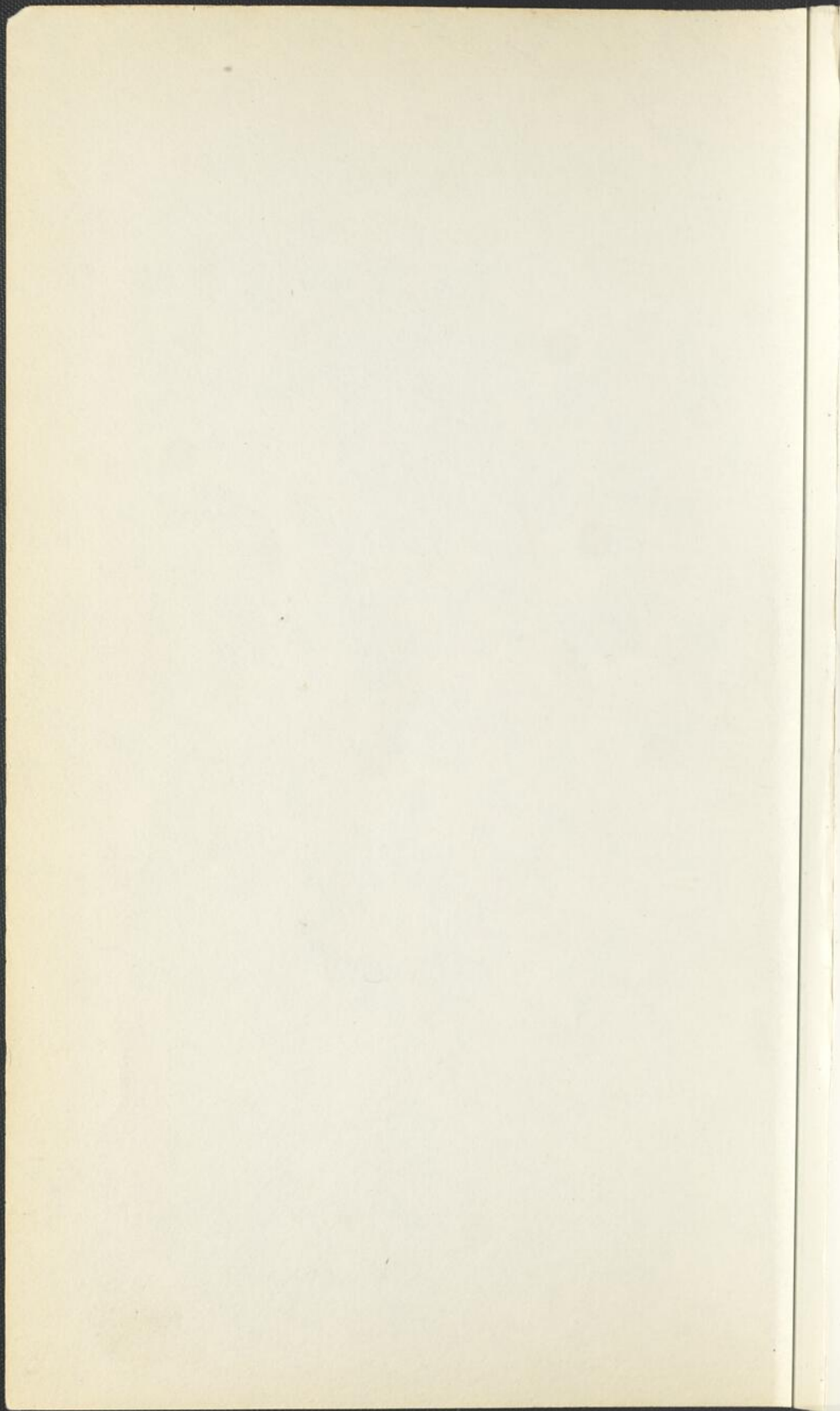
BIBLIOTHÈQUE
MUSEUM OF ARTS AND ARCHITECTURE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

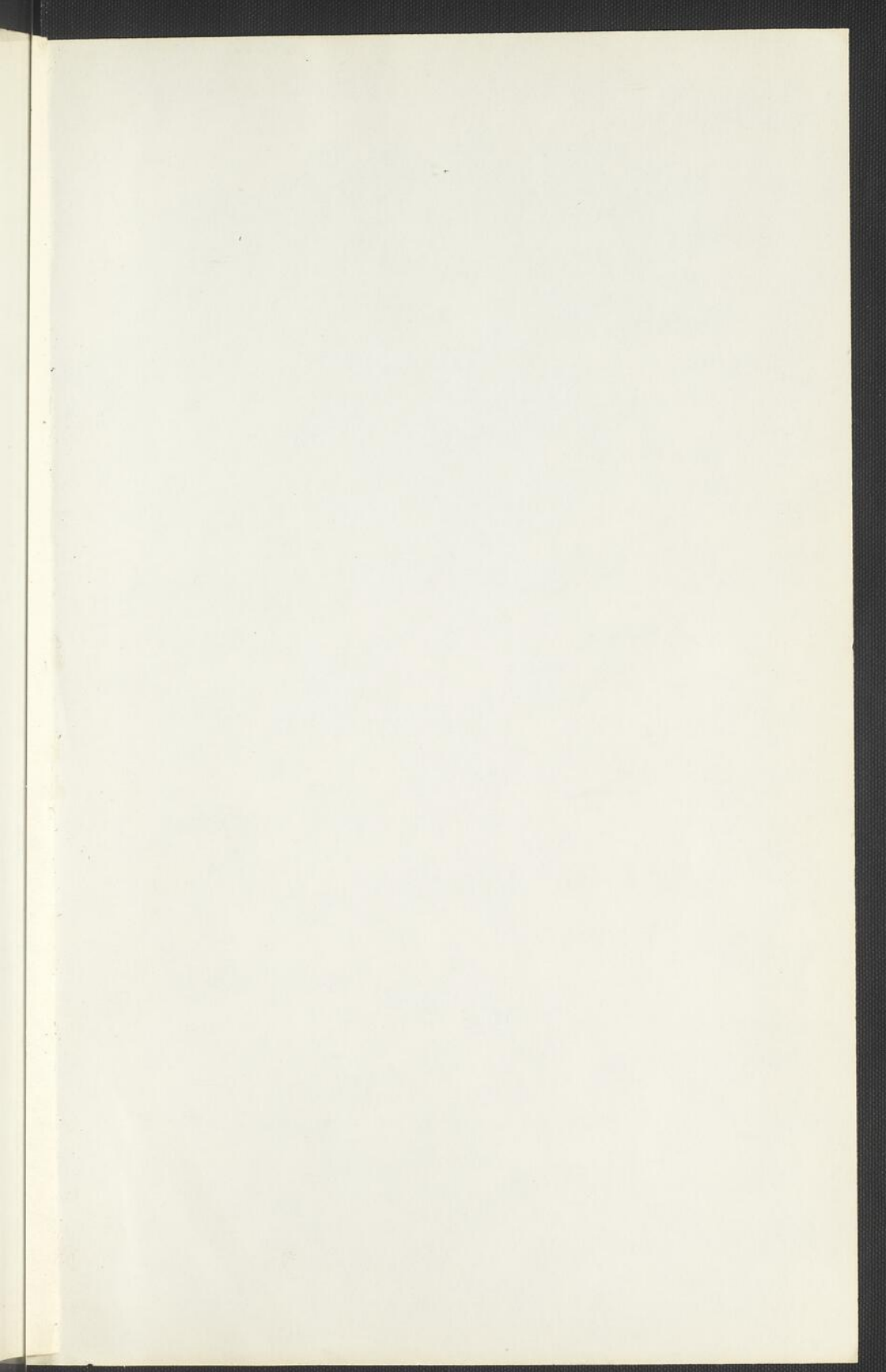
Chapitre	XV — De quelques peintres	123
"	XVI — Les peintres étrangers	133
"	XVII — Cornélius Krieghoff	141
"	XVIII — James Duncan et Henri Julien ..	147
"	XIX — Napoléon Bourassa et son école ..	157
"	XX — Eugène Hamel et Charles Huot ..	163
"	XXI — L'équipe de 1880	169
"	XXII — Les rapins de la fin du siècle	179
"	XXIII — James-Wilson Morrice	191
"	XXIV — Avant la grande aventure	201
Index	alphabétique des auteurs	205
Liste	des illustrations	211

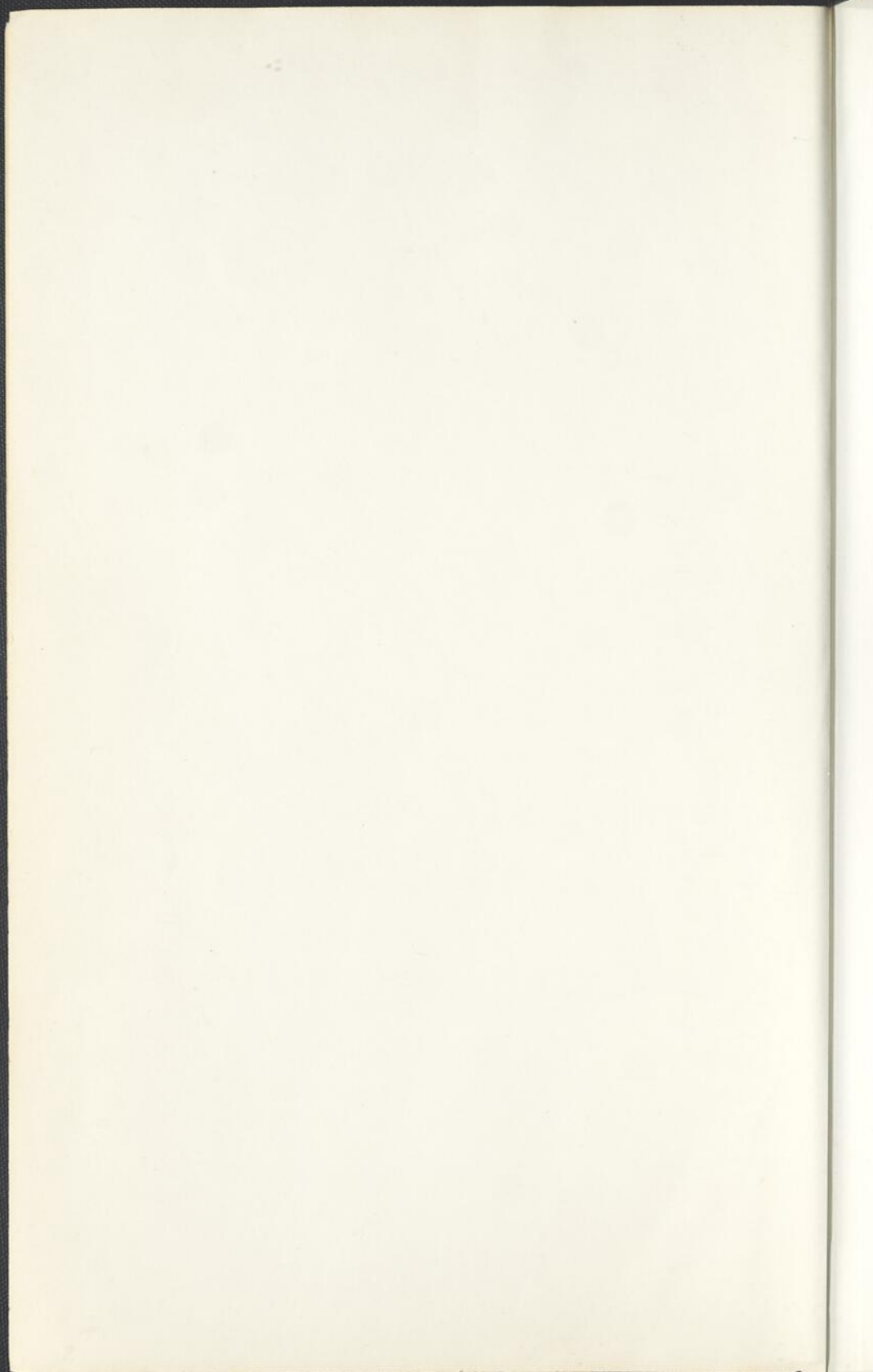


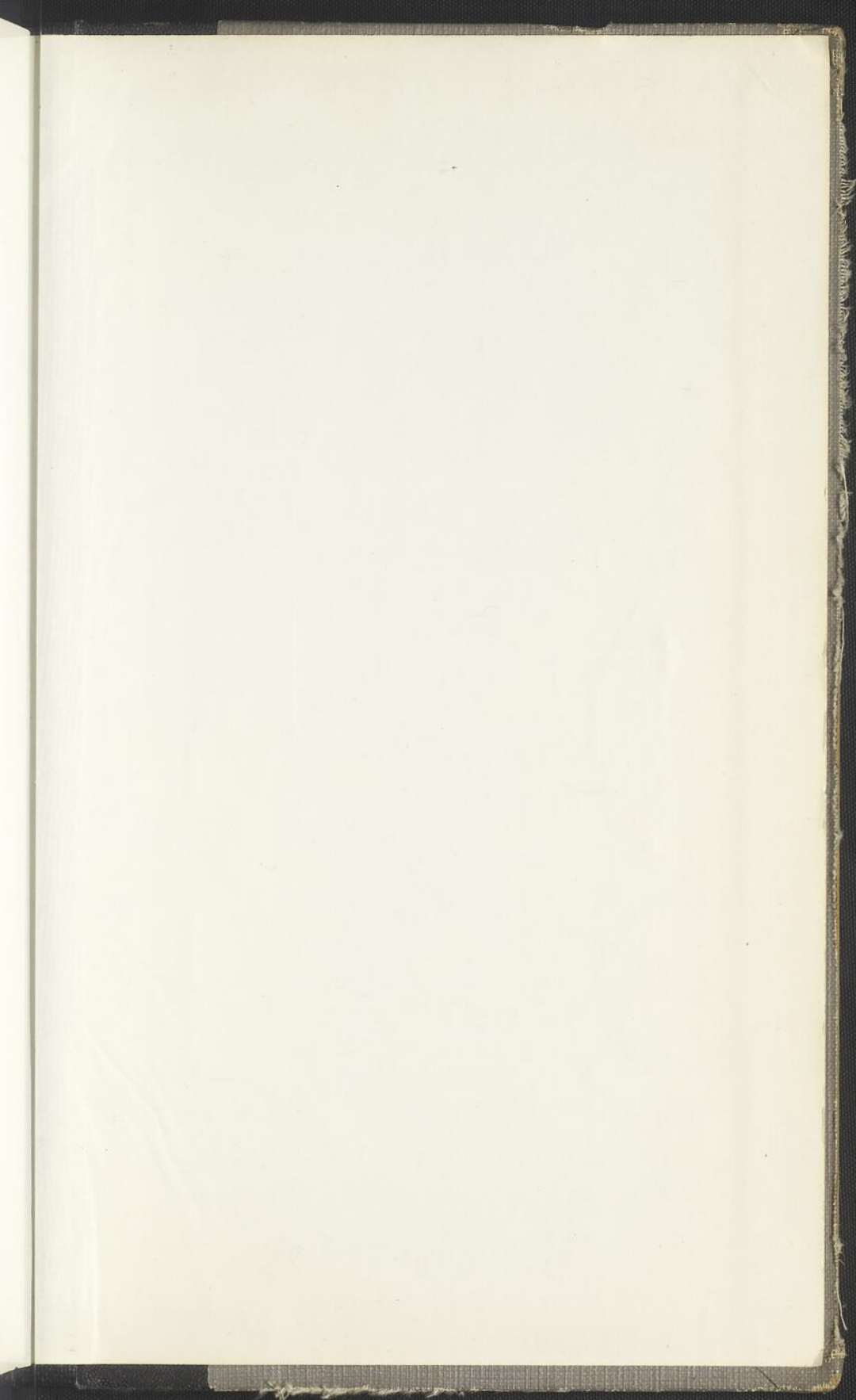
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
BONN
1911-12-11

*I*mprimé sur les
presses de l'Imprimerie
Saint-Joseph à Montréal.









BNQ



000 395 208