

Bibliothèque Nationale du Québec

80
III
B.

LA VIE ET L'ŒUVRE DU FRÈRE LUC

DU MÊME AUTEUR

Peintres et Tableaux (I). Québec, 1936. 1 vol, in-16, XI-271 pages, 15 gravures hors-texte.

(Prix David, 1936)

Peintres et Tableaux (II). Québec, 1937. 1 vol. in-16, 179 pages.

(Prix de l'Académie des Beaux-Arts de Paris, 1938)

Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France. Québec, 1941. 1 vol. in-16, XI-171 pages, 32 gravures hors-texte.

Dans la *Collection Champlain* :

François Ranvoyzé. Québec, 1942. 1 vol in-16, 24 pages, 16 gravures hors-texte.

Philippe Liébert. Québec, 1943. 1 vol. in-16, 32 pages, 24 gravures hors-texte.

Évolution d'une pièce d'argenterie. Québec, 1943. 1 vol. in-16, 32 pages, 24 gravures hors-texte.

Les Églises et le Trésor de Varennes. Québec, 1943. 1 vol. in-16, 40 pages, 32 gravures hors-texte.



GÉRARD MORISSET
de la Société royale du Canada

LA VIE ET L'ŒUVRE DU FRÈRE LUC

OUVRAGE ORNÉ DE 32 GRAVURES

BIBLIOTHÈQUE
SAINT-SULPICE

QUÉBEC
MEDIUM
1944

ND
553
L8M6
T5

(*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.*)

B. Q. R.
NO. 1457

AVANT-PROPOS

Les historiens des peintres du Grand Siècle passent généralement sous silence le nom de Claude François, en religion Frère Luc ; ou bien, ils ne signalent que son nom, en le confondant, d'ailleurs, avec celui d'autres religieux peintres de la même époque.

L'oubli des uns et la négligence des autres ne doivent point nous étonner. Bien d'autres artistes, d'une tout autre envergure, sollicitent leur attention au point de l'accaparer. D'autre part, quand on sait le grand nombre de tableaux d'église peints au XVIIe siècle et leur exposition souvent défectueuse dans les églises sombres de Paris et de la province française, on comprend l'indifférence qu'on a longtemps portée — et qu'on porte encore — à des œuvres de mérite, auxquelles il a manqué la consécration des grands musées ou des monographies monumentales.

La bibliographie du Frère Luc commence avec le premier tiers du XVIIe siècle ; précisément avec la relation d'un miracle dont Claude François aurait été l'objet en 1630. *Michel de Marolles, en dépit de la fécondité de sa muse, ne nous apprend rien de précis. Roger de Piles, le meilleur des disciples du Récollet, parle de son maître en termes d'une flatterie un peu*

91132

dédaigneuse. Félibien, lui, ne signale même pas son nom.

Florent Lecomte lui consacre trois pleines pages, très édifiantes sans doute mais trop diluées dans des considérations oiseuses ; les renseignements qu'il nous donne avec candeur complètent les détails précis que Pagès, négociant d'Amiens doublé d'un chercheur, a consignés dans ses précieux Manuscrits. *Après Pagès et Lecomte, d'autres chroniqueurs ont écrit sur l'œuvre du Frère Luc, mais sans pouvoir percer le mystère qui enveloppe souvent un homme d'église. Tels le célestin Daire, Dusevel, les abbés Boitel et Millard, compilateurs à la documentation souvent boîteuse, au goût vacillant...*

Un érudit amiénois, Robert Guerlin, rêvait d'écrire la vie du Récollet peintre ; son ouvrage, j'ignore pour quelle raison, n'a pas vu le jour. À défaut de la biographie que promettait Guerlin, l'étude succincte que Philippe de Chennevières consacre au Frère Luc dans ses Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'ancienne France *fait connaître la personnalité imprécise du Récollet et une partie de ses œuvres. Je dis bien* une partie de ses œuvres ; *car le Frère Luc ne s'est pas contenté de peindre des toiles pour les couvents de son Ordre en France. Il a voulu participer aux missions, alors lointaines et périlleuses, du Nouveau Monde ; il a passé plus d'un an à Québec et y a laissé une trentaine de peintures, premières œuvres de valeur que la jeune France a vues éclore sur son territoire.*

Sa biographie ne pouvait donc être achevée que si l'on ajoutait, aux événements depuis longtemps connus des érudits français, les péripéties de sa courte aventure en Nouvelle-France ; que si l'on complétait le catalogue de son œuvre par les quelque trente tableaux qu'il a peints à Québec même ou qu'il a expédiés à ses frères les Récollets après son départ pour Paris. C'est ce qu'a tenté de faire le Père Hugolin Lemay, en une étude assez documentée mais naïve, émaillée d'affirmations téméraires et de dénégations hasardeuses.

À mon tour, j'apporte le résultat de plusieurs années de recherches dans les archives françaises et canadiennes et dans les églises, les couvents et les musées de France et de la province de Québec ; j'apporte la somme de nombreuses observations rédigées sur place, devant les œuvres mêmes que signalent les textes ou la tradition. À mes découvertes personnelles, j'ajoute les mentions bibliographiques que m'a généreusement communiquées, pendant mon séjour à Paris, le Père Odoric-M. Jouve, archiviste des Franciscains.

La moisson de documents et d'observations est maintenant assez abondante pour me permettre d'esquisser, sans erreur notable ni repentirs, la physionomie et l'art du peintre récollet. Peut-être des découvertes subséquentes rectifieront-elles certains détails biographiques encore incertains ou préciseront-elles des traits qui ne s'offrent pas encore à nous avec la

netteté désirable. Qu'à cela ne tienne. Je laisse à des chercheurs plus heureux la tâche d'y pourvoir et la satisfaction d'y réussir.

La carrière du Frère Luc n'est, à la vérité, qu'un mince épisode de l'un des plus brillants chapitres de la Peinture française du XVIIe siècle ; mais elle marque vraiment les débuts de la peinture en Nouvelle-France.

On ne saurait donc l'étudier avec trop d'attention et de bienveillance.

Gérard Morisset

I

SA VIE

« Pour son particulier, c'estoit un grand religieux d'un air modeste et mortifié... »

MORTUOLOGE des Récollets.

SON ENFANCE En quittant la gare d'Amiens, on aperçoit à l'ouest une grande rue bordée de maisons basses. On y fait à peine cinquante pas que les magasins font place à une sorte d'oasis de verdure. À droite, la rue Victor-Hugo donne accès à la cathédrale. C'était autrefois la rue Neuve.

Pavée de gros cailloux ronds sur lesquels roulaient pesamment les tombereaux, elle n'avait pas de trottoir ; de part et d'autre des eaux blanchâtres ou boueuses coulaient sans cesse dans des rigoles de

pierre. Sur les murailles des édifices, les portes cochères creusaient des trous noirs, mystérieusement clos de grilles de fer ouvragées. De place en place s'ouvraient, avec la charmante irrégularité d'autrefois, des portails gothiques fermés en accolade et ornés de piédouches, ou de solennels portiques à frontons encadrés de pilastres. Au-dessus du rez-de-chaussée, des fenêtres à vitraux, des armoiries sculptées, des médaillons à figures, des niches peuplées de statues naïves, des chéneaux et des dauphins de pierre. Sur ces ornements, la poussière fumeuse s'était déposée, noire et dense, sombre vernis qui protégeait la craie des cailloux contre l'humidité.

Vers le nord, la croisée de la cathédrale, s'effilant en une flèche aérienne, barrait l'horizon. À l'est de la cathédrale, à l'endroit où s'élève aujourd'hui le monument à Pierre l'Ermite, c'était la petite église Saint-Michel, hérissée de pinacles et de gâbles, coiffée d'une tour à bâtière où apparaissaient, découpés en des ombres cursives, les robustes profils de la mouluration picarde. On eût dit un rejeton de l'énorme construction de Robert de Luzarches. Cette église n'existe plus : un acquéreur de biens nationaux l'a démolie et monnayée au début du Premier Empire.

Dans cette partie du vieil Amiens, tout a été transformé par l'esprit niveleur du XIXe siècle. En absorbant la paroisse Saint-Michel, la cathédrale s'est dégagée des champignons qui avaient crû à ses

flancs ; les voies publiques ont perdu presque tous leurs hôtels du moyen âge et de la Renaissance et, du même coup, une grande part de leur charme.

Seule la cathédrale demeure, altière, splendide dans son isolement. Elle attire le regard par sa masse mystérieuse, par la capricieuse dentelure de sa silhouette. De la hauteur vertigineuse de son clair-étage et de sa coiffe, elle domine la ville. Sans doute les Amiénois d'antan pouvaient-ils prétendre vivre dans son ombre. Les maisons se pressaient alors contre elle, comme les poussins minuscules d'une mère géante. Là grouillait un peuple de boutiquiers et de marchands, d'artisans et d'ouvriers, de drapiers et d'hortillonneurs, de gens de robe et d'église, d'hommes sans aveu et de pauvres gens — les uns, appliqués à faire disparaître les ravages de la guerre ; les autres, curieux de la vie ou insoucieux du lendemain.

Dans une maison de la rue Neuve, près de l'église Saint-Michel, un artisan, dont la famille habite là depuis les environs de 1490, a pignon sur rue et jouit d'une certaine aisance au début du XVIIe siècle. C'est Maître Mathieu François, fabricant de drap ; ou, pour parler l'argot picard de ce temps-là, *maître-saîteur*. Dans les premiers jours de mai 1614, sa femme, Perrette Prieur, lui donne un fils, Claude François ; et ce solide poupon illustrera sa petite patrie sous le nom de Frère Luc.

Auprès de sa mère, l'enfant puise l'ardeur au travail et la piété dont parleront plus tard ses confrères, les Récollets. À la boutique paternelle, tout l'intéresse : les machines à carde, les métiers, les dévidoirs, surtout les larges baquets de bois débordant de teinture. Claude se mire souvent dans les magnifiques liquides moirés. Se haussant sur le bout de ses sabots, il regarde longuement les couleurs tour à tour rutilantes et sourdes. Dans le seau de rouge, ce sont les nuances du couchant que le *maître-saîteur* a captés ; le bleu est un pan d'azur tombé du firmament ; les verts rappellent le feuillage même des maronniers municipaux qui se reflètent dans la Somme. Parfois, à l'insu de son père, Claude saisit un bout de bois, le plonge dans l'épais liquide, le retire avec précaution et trace maladroitement, sur des planchettes, les sujets qu'il aime : de grands anges aux ailes écarlates; la *Vierge dorée* de la rue des Trois-Cailloux ; le *Beau-Dieu* divinement serein du portail de Notre-Dame ; les traits tendres et tristes de la bonne Perrette, sa mère... Plus tard, Claude se souviendra des teintures de la fabrique paternelle, qui ont réjoui ses yeux d'enfant. Il voudra retrouver l'éloquence des vermillons éclatants, la joyeuse aigreur des jaunes, le velouté discret des bruns, la richesse orientale des émeraudes et des turquoises, la frêle somptuosité des bleus, la profonde tristesse des verts sombres, la morosité des mauves...

Subitement, tout change dans la vie de Claude. Un matin, il voit son père, rigide et froid, couché en son dernier sommeil ; deux jours après, c'est le champ des morts, avec ses croix de bois et le trou béant qui attend la bière. Puis la fabrique passe en d'autres mains. Un autre *maître-saîteur* prend possession des mécaniques et de la maison, des pièces de drap et des vases de teinture.

La veuve François reporte sur son fils toute son affection. Claude devient l'inséparable compagnon de Perrette. L'enfant est vif, espiègle, mais réfléchi. Quand il ne prend pas ses ébats avec les gamins du voisinage, il est à la maison et se livre au dessin. Il cherche à reproduire les naïfs tableaux du Puy Notre-Dame ; il peint avec application. Le dimanche, la mère et l'enfant se baladent d'une église d'Amiens à l'autre. Ils commencent par Saint-Michel, s'arrêtent quelques minutes à Notre-Dame, s'agenouillent plus longuement à Saint-Germain, traversent la Somme pour visiter l'église Saint-Leu et reviennent sur la rive gauche pour prier de nouveau à Saint-Michel. Une chapelle les attire particulièrement, celle des Augustins. On y vénère une statuette de Notre-Dame de Foy, taillée dans le bois du vieux chêne où l'on a trouvé naguère la statue miraculeuse. Vers 1630, la dévotion à Notre-Dame de Foy est en vogue chez les Amiénois. En grand nombre, les fidèles se rendent au pied de la statue. Des prodiges éclatent, et les

Augustins publient hautement les faveurs dues à la Mère de Dieu.

Le nom de Claude François figure parmi ceux des miraculés de la première heure. Un jour — c'est 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 soit ni quand ni comment, il a passé dessous la grille et entre les poteaux et la barrière qui bouche le dit pont, où l'on ne peut s'imaginer comment un homme ait pu passer et encore moins un cheval [1], au delà duquel (pont) 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 faubourg... »

« Pour un bénéfice tant signalé », ajoute le même chroniqueur, Claude se hâte d'aller, avec sa mère,

1. Ce passage s'explique facilement si l'on sait que les drapiers d'Amiens, pour fouler leurs étoffes, tendaient sous chaque pont de la Somme, des grillages de bois qui retenaient les tissus.

rendre grâces à Notre-Dame-de-Foy, à l'église des Augustins.

Plus tard, après son entrée chez les Récollets, il rappellera cet accident dans un de ses plus charmants tableaux.

À L'ÉCOLE DES MAÎTRES En 1632, Claude a dix-huit ans. Comme la plupart des artistes de la province française, il a commencé son apprentissage en copiant des tableaux d'église. Puis il a pris quelques leçons d'un des artistes ambulants qui, sous Louis XIII, faisaient des séjours plus ou moins prolongés dans les villes du royaume.

Ces études sommaires le laissent insatisfait. Il veut aller à Paris. La bonne Perrette, qui n'a plus d'attache en Picardie, n'ose contrecarrer son projet : puisque son fils veut devenir peintre, elle le suivra dans la grand'ville ; elle sera pour lui moins une mère jalouse qu'une compagne.

« Il vint de bonne heure à Paris où il prit les premiers éléments de la peinture et du dessin sous M. Vouet », nous apprend Florent Lecomte. Il s'agit de Simon Vouet, revenu de Rome en 1627, comblé d'honneurs et de richesses par Louis XIII, coqueluche des connoisseurs parisiens. Auprès de cet artiste

au talent souple, Claude apprend à *faire du Vouet,* comme plus tard à Rome il apprendra à *faire du Guido Reni.* Il assimile d'autant plus facilement la manière de Simon Vouet qu'à l'instar de Le Sueur, de Pierre Mignard, de Testelin, de Tortebat et de bien d'autres, il met la main aux ouvrages de son maître. Dans ce milieu où se sont rencontrés, entre 1627 et 1640, quelques-uns de ceux qui devaient faire briller la peinture française du XVIIe siècle, Claude acquiert un métier facile, les recettes magiques et le goût fade de la décadence italienne.

Cet art romain issu de la Contre-Réforme, Claude s'en pénètre très tôt. Il a vingt ans à peine quand il se rend à Rome pour se perfectionner « dans le goût des grands maîtres », suivant l'expression de Florent Lecomte. Des grands maîtres, il connaît surtout Raphaël et Guido Reni, le premier par l'entremise du second. C'est de Raphaël qu'il apprend à composer ses tableaux d'église, mais il admire fortement Guido Reni. « Aussi fort que le Guide et presque aussi fini », écrira plus tard Sauval d'une composition que le Frère Luc a peinte pour son couvent. Cet « aussi fort que le Guide » ne marque pas seulement la vogue persistante dont jouissait la virtuosité manuelle de l'artiste bolonais ; il indique de plus, en un raccourci naïf mais juste, que Claude François, élève soumis et timide, est incapable de se soustraire à l'influence de ses maîtres. En cela, il ne se distingue

guère de ses camarades, les rapins français de Rome — simples doublures diversement nuancées des peintres italiens à la mode. Au reste, même plus tard, il a changé souvent de manière, évoluant avec une certaine aisance de l'Albane à Vouet, de Raphaël à Bassano, juxtaposant sur une même toile ses souvenirs de voyages et d'atelier.

À Rome, Claude entre aussitôt en relations avec des compatriotes : Nicolas Poussin, si heureux depuis dix ans dans la ville des papes qu'il ne veut plus retourner en Normandie ; l'excellent peintre François Perrier, bien oublié aujourd'hui ; Claude Lorrain, paysagiste alors ignoré ; Sébastien Bourdon, peintre équilibriste qu'emploie l'antiquaire l'Escarpinel... Ces exilés volontaires, fanatiques de l'Antiquité ou disciples des Bolonais, se font part de leurs impressions. Ils pèsent les mérites des peintres italiens, vantent la maîtrise du Guide et la sincérité du Dominiquin, s'étonnent de la vulgarité du Bamboche et du réalisme de l'Espagnolet. D'autres maîtres provoquent chez eux des réactions contradictoires : Honthorst, par ses recherches d'éclairage artificiel ; l'Albane, par la suavité de sa peinture ; le Guerchin, par le dramatisme de ses compositions ; Barocci, par l'aguichante aigreur de ses harmonies. Mais tandis que Poussin se hérisse contre l'influence de ces maîtres qu'il juge décadents et que Claude Lorrain tient pour oiseuse toute discussion sur un sujet d'art,

Claude François oscille d'une théorie à l'autre et, suivant les principes de l'Académie bolonaise, se livre à la copie.

Il y a précisément à Rome, en 1635, un oratorien français, féru d'archéologie, qui prépare un ouvrage sur les *Curiositez de l'une et l'autre Rome ;* c'est le Père Nicolas de Bralion. « Dans le dessein de faire faire quelques copies des meilleurs tableaux qui s'y voient », le Père de Bralion retient les services des jeunes peintres. C'est ainsi qu'il commande à Claude François une copie de l'*Assomption* de Bassano, qui orne le maître-autel de Saint-Louis-des-Français.

Claude copie donc des peintures ; non seulement les œuvres de Francesco da Ponte, mais les compositions de Raphaël au Vatican, les ouvrages de Guido Reni et, sûrement, car ses œuvres en font foi, les tableaux nocturnes de celui qu'on appelle plaisamment Gherardo della Notte. Bref, il se perfectionne si bien dans « le goût des grands maîtres » qu'à son départ de Rome « il est estimé un des meilleurs peintres de France », au dire de Nicolas de Bralion.

C'est vraisemblablement en 1639 que Claude François regagne Paris. Il se jette dans les bras de la bonne Perrette, qui le voit revenir avec joie après cinq années d'absence : il la regarde avec mélancolie : déjà il songe à se faire moine. Il n'en laisse

rien paraître, cependant. Sa résolution est prise : il n'entrera au couvent qu'après la mort de sa mère.

En attendant, il faut qu'il vive. Il retrouve son maître Simon Vouet, dont la vogue décline à mesure que grandit celle de Poussin. Vouet le présente à Sublet de Noyers. Depuis 1638, celui-ci est surintendant des Bâtiments du roi. Il rêve d'attacher son nom à de vastes entreprises, comme l'ornementation de la Grande Galerie du Louvre et celle de son château de Dangu. Pour la direction de ces ouvrages, il fait venir de Rome Nicolas Poussin ; il embrigade les jeunes peintres, de préférence les retour-de-Rome. Claude François entre dans l'équipe du Louvre. On sait peu de chose de sa collaboration aux travaux de Poussin. Au reste, on n'en sait guère davantage sur toute l'entreprise : mal engagée et féconde en intrigues, elle se termine brusquement par le départ précipité de Poussin. À la mort de Louis XIII, Sublet de Noyers tombe en disgrâce. Et de ces deux années de labeur incertain, Claude François recueille le titre de « peintre du Roi ».

Puis il ouvre un atelier, accepte de former des élèves, sollicite des commandes. Il faut s'en tenir à ces renseignements imprécis, car on ne connaît aucun des tableaux qu'il a peints avant son entrée chez les Récollets. Florent Lecomte écrit bien : « Ses ouvrages ne manquèrent pas de lui attirer de la réputation,

en sorte qu'il y auroit fait un establissement considérable, si l'air de la grandeur avoit enflé son esprit comme celui des plus ambitieux », mais il ne signale aucune œuvre. Même chose pour le scribe du Mortuologe. Il affirme que Claude « estoit déjà estimé pour son habileté », mais il néglige de faire connaître l'un quelconque de ses ouvrages.

En 1643, Perrette Prieur est malade. Encore jeune mais de constitution fragile, elle est atteinte gravement. Dans l'humble logis qu'elle habite avec son fils près de l'église Saint-Laurent [1], elle sent la vie se retirer d'elle peu à peu. De son atelier voisin, Claude entend la respiration courte de la malade, ses plaintes, ses prières. L'hiver arrive avec ses vents humides, ses brouillards persistants. Au début de l'année 1644, Perrette Prieur s'éteint dans les bras de son fils.

CHEZ LES RÉCOLLETS

Les biographes de Claude François ont expliqué à leur manière sa vocation religieuse. Les uns y voient l'exécution d'un vœu qu'il aurait fait lors de l'accident du pont de Moucreux ; d'autres croient qu'en se faisant religieux, le jeune peintre veut se soustraire à la vanité que les succès mondains exaltent en lui. Florent Lecomte explique, en ces termes équivoques, la vocation de Claude : « La piété l'emportant au-

1. L'église Saint-Laurent, une des plus anciennes de Paris mais souvent restaurée, se trouve presque en face du couvent des Récollets.

dessus de tous les avantages de la vie, il trouva à propos de prendre parti dans la Religion, pour asseurer la tranquillité de ses années et se faire une voye plus asseurée au Salut éternel. »

Renonçant donc aux avantages matériels que lui promet son talent et, peut-être, à la gloire, Claude entre chez les Récollets de Paris à l'automne 1644. L'année suivante, le 8 octobre, il fait profession et prend le nom de Frère Luc, sans doute en souvenir du patron des peintres. Quelques années après, il est élevé au diaconat. Cependant, lorsque l'archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, veut lui conférer la prêtrise, l'humble Frère Luc, à l'exemple du fondateur de son Ordre, se croit indigne du sacerdoce. Il est diacre et le restera.

Si Claude François, désormais Frère Luc, a dit adieu au monde, il n'a pas renoncé à la peinture. Au contraire. Sa carrière artistique connue date de son entrée en religion. « Estant donc entré dans l'Ordre des Religieux Récollets.., il a travaillé le reste de ses jours avec une application inconcevable », écrit Florent Lecomte. Le même chroniqueur, consciencieux et naïf, ajoute : « Il s'adonna entièrement à la peinture et la conjoncture du Lieu saint où il s'engagea ne lui permit désormais que le choix de certains sujets, par lesquels il vouloit consacrer son pinceau à la gloire du Seigneur, s'estimant bien heureux de ne se

pas trouver contraint comme beaucoup d'autres de faire de certains tableaux prophanes (sic) où nécessairement se trouvent des sujets traités libres, également dangereux pour le peintre & pour les esprits faibles de ceux qui les regardent & dont l'excuse ne se trouvera point dans le grand nombre de ceux qui les font. »

De 1645 à 1670, la vie du Frère Luc, uniformément rythmée par les règlements conventuels, n'offre presque aucun événement notable. Il habite le couvent de la rue Saint-Martin, à Paris, et s'y fait remarquer par son zèle à suivre « toutes les ordonnances des communautés du chœur et du réfectoire ». Dans la paix de son atelier, il peint inlassablement de grandes compositions religieuses, pendant qu'un frère du couvent, dans l'embrasure profonde d'une fenêtre, lit d'une voix monotone la vie du Poverello ou les pieuses prouesses des ermites du désert. Parfois, l'artiste se lève, dépose sa palette, s'éloigne un peu de son chevalet et cligne de l'œil pour mieux juger de l'effet de sa peinture. Ou encore, il se tourne vers ses élèves, qui travaillent avec lui comme des novices, et leur fait des observations avec cette douceur et cette affabilité dont parle le *Mortuologe ;* il corrige leurs esquisses en les blaguant un peu — car il aime à rire ; et, comme il convient, il leur parle de Dieu. Citons de nouveau Nicolas de Bralion: « Sa charité pour les jeunes hommes qui désirent se perfectionner en l'art

de la peinture, fait qu'il leur communique sans envie le talent que Dieu luy a si libéralement départy ; de sorte qu'il en a tousiours (sic) un bon nombre auprès de luy qui sont comme une petite Académie pour la peinture. »

Le premier des élèves du Frère Luc est Louis de Nameur, né à Paris le 23 mars 1627. Agréé par l'Académie en 1663, il est reçu académicien deux ans après, sur présentation d'un tableau inachevé, *Marsias écorché sur l'ordre d'Apollon.*

Puis, en suivant l'ordre chronologique, on trouve à l'atelier du Récollet un personnage considérable, peintre, graveur à l'eau forte et écrivain d'art, Roger de Piles. Né à Clamecy en 1635, il entre assez jeune à l'atelier du Frère Luc. Philippe de Chennevières fait de lui de grands éloges : « En 1673, il portait en Italie des opinions déjà singulièrement préparées par les préférences que lui avait léguées son ami Dufresnoy pour l'Ecole de Venise et avec cela une habileté de main et un œil déjà assuré par les leçons du Frère Luc, l'habile peintre récollet. » On sait la part qu'a prise Roger de Piles dans la querelle des Poussinistes et des Rubénistes, ses préférences pour l'art exubérant et somptueux de Rubens. Son maître n'était pas étranger à ses goûts. Avant 1665, le Frère Luc avait inculqué à Roger de Piles les idées que celui-ci soutiendra

plus tard avec passion, au risque de se brouiller avec l'Académie.

Les autres élèves du Récollet ne se sont guère élevés au-dessus d'une honnête médiocrité.

Jacques Galliot, né à Péronne en 1640, est un graveur simplement habile, sans originalité. Arnould de Vuez, fils d'un habitant de Vérone transplanté en France, a laissé un grand nombre de tableaux qui décèlent l'influence nette du Récollet. Claude de Simpol ou Saint-Paul passe peu de temps auprès du Frère Luc. Au dire de Mariette, il fréquente l'atelier des Boulongne. Son mauvais caractère lui cause bien des déboires. Paresseux, querelleur et sans le sou, il est exclu de l'Académie et végète toute sa vie. Desmarets, le dernier des élèves du Frère Luc, n'est plus connu que par des miniatures et des dessins ; de lui, il n'y a rien à dire.

Ces élèves d'inégal talent ont-ils collaboré aux ouvrages de leur maître ? On est tenté de le croire quand on songe à l'abondante production du Récollet : plus de cent compositions religieuses de grandes dimensions, des portraits, des dessins destinés à la gravure, de nombreuses têtes d'expression.

Ces ouvrages, de bonne et honnête peinture, lui valent une réputation enviable parmi les artistes de son temps. Sa renommée s'étend au dehors ; et d'au-

tant plus facilement que, chez lui, l'homme est doué d'une intelligence claire et d'une inaltérable bonne humeur, et que le religieux en impose par son maintien, son humilité et l'absence de toute pédanterie. Ses supérieurs — notamment le Père Germain Allard, futur évêque de Vence — ne prisent pas seulement ses dons artistiques ; ils le tiennent en haute estime et le chargent de missions de confiance. Charles Le Brun, qu'il a connu en 1634 à l'atelier de Vouet, l'appelle aux Gobelins et lui demande de peindre les cartons des *Actes des Apôtres,* d'après Raphaël. La reine Marie-Thérèse veut avoir son portrait de la main même du Récollet ; et c'est elle, sans doute, qui lui commande pour son oratoire un *Saint Louis portant la couronne d'épines,* qui se trouvait à Marly en 1710.

Au reste, le peintre récollet n'est pas un être médiocre. Sa personnalité ? 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. Tel nous le montre son portrait peint par lui-même : 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 matérielle ; joie de

vivre ; ardeur au travail quotidien prestement exécuté ; c'est par toutes ces qualités que le Frère Luc s'élève au premier rang dans le couvent de Paris.

Ce couvent existe encore, à l'angle des rues Saint-Martin et des Récollets. C'est aujourd'hui l'Hôpital militaire Villemin. On en aperçoit les édifices disparates, face à la gare de l'Est. L'aile principale s'allonge du nord au midi, coupée en son premier tiers par une lanterne qui semble surgir de la toiture au lieu de s'y ajuster ; c'est une jolie petite chose sans prétention, d'une élégance propre aux premières années du XVIIe siècle. Les toits à lucarnes sont hauts, hérissés de cheminées à mitrons ; la maçonnerie disparaît sous une couche rugueuse de mortier noirâtre ; les fenêtres sont petites et distribuées comme au hasard. Vers l'ouest s'étend la chapelle, dont le comble aigu fait songer au style du XIIIe siècle. C'est un long quadrilatère flanqué au midi d'une absidiole à trois pans. À l'ouest, un portique à fronton forme façade sur la rue Saint-Martin, À l'intérieur, tout est simple, sans luxe aucun. La chapelle, aujourd'hui désaffectée, est le type même de ce qu'un de nos évêques appelait l'église « à la récollette » : vaisseau traversé par des entraits de chêne équarri à la hache, fermé par une fausse voûte de bois ; au fond, retable en forme d'arc de triomphe.

Au XVIIe siècle, ce couvent, de dimensions modestes, est le plus important de la province Saint-

Denis. Les fils de saint François y sont nombreux. Le Frère Luc et sa « petite Académie » y occupent plusieurs pièces. Les Récollets de passage dans la capitale y ont leur couvert et leur lit. Il y en a même tant de ces Récollets de passage, qu'en 1653 des religieux du couvent — le Frère Luc est du nombre — protestent auprès du provincial contre leur présence et en signalent les inconvénients « par rapport au local et aux vivres nécessaires ». Au reste, les Récollets, plus indépendants qu'on ne le croirait, entendent rester maîtres chez eux ; et, la même année, ils s'opposent quasi unanimement à la réception du Père Javanneau comme leur commissaire ; cette fois encore, le nom du Frère Luc apparaît parmi les protestataires.

SES PREMIÈRES ŒUVRES On conçoit que la première occupation du Frère Luc soit d'orner la chapelle de son couvent.

Il commence par le retable. Avant l'année 1650, il y peint une *Annonciation* dont Sauval écrivait, on s'en souvient : « Aussi fort que le Guide et presque aussi fini... » Puis chaque trumeau de la nef reçoit un grand tableau : ici, une *Déposition de croix ;* là, une *Assomption ;* plus loin, une *Vision de saint Antoine de Padoue ;* au-dessus du retable, une *Trinité ;* de chaque côté, des médaillons. Dans ces compositions

se reconnaissent certains frères du couvent, qui prêtent leurs traits aux saints personnages.

Dans la salle de communauté, vaste pièce fermée par un plafond à solives, des effigies de religieux encadrent un portrait-groupe des échevins de Paris par Philippe de Champaigne. Dans les couloirs, ce sont des tableaux édifiants, comme le *Ciel,* l'*Âme bienheureuse,* ou des images terrifiantes, comme la *Mort,* l'*Enfer.*

De ces diverses compositions, le Récollet peint des répliques destinées aux autres couvents de la province Saint-Denis. Car, écrit le rédacteur du *Mortuologe,* « il a bien enrichi tous nos autels de ses peintures ». Pour le couvent royal de Saint-Germain-en-Laye, il brosse quelques peintures religieuses, qui ont été si bien dispersées au début de la Révolution qu'il a été impossible de les retrouver. Il en fait autant en 1655 pour le couvent de Châlons-sur-Marne et, un peu plus tard, pour celui de Melun. Vers 1660, il passe quelques semaines à Rouen, où il peint deux tableaux pour la chapelle des Récollets.

Souvent, il retourne dans sa ville natale, Amiens. Là sont des églises qui lui sont chères : la chapelle des Jacobins, les églises de Saint-Michel et de Saint-Leu ; il se plaît à les orner de tableaux, dont plusieurs ont disparu. Pour la cathédrale, il peint l'un des der-

niers *ex-voto* du Puy Notre-Dame, au pied duquel il inscrit un naïf quatrain.

Enfin, on trouve le Frère Luc à Dieppe. En 1660, il y rencontre six religieux récollets qui partent en mission pour l'île de Madagascar. La mission échoue, et c'est le Frère Luc qui nous apprend cette triste histoire. Les six religieux se sont embarqués sur le *Notre-Dame* et voguent vers le sud ; au large de Lisbonne, le navire est attaqué par des pirates algériens ; les matelots du *Notre-Dame* se défendent vaillamment, mais brusquement le combat prend fin par l'explosion du navire : un boulet rouge a mis le feu au magasin de poudre. Des membres de l'équipage et des voyageurs, il ne reste que dix-huit hommes, dont deux Récollets, qui sont amenés en captivité. Les religieux parviennent à s'évader, gagnent péniblement Paris et font le récit de leurs infortunes au Frère Luc.

Voilà les péripéties de l'existence du Récollet-peintre de 1645 à 1670, telles que nous les apprennent de rares pièces d'archives, des chroniques anciennes et l'histoire de ses tableaux. Cette vie calme et laborieuse se poursuivrait dans la grisaille quotidienne, s'il ne se plaçait ici une belle aventure.

EN NOUVELLE-FRANCE Au printemps de 1670, le Frère Luc quitte Paris pour la Nouvelle-France. Il fait partie d'un groupe de six religieux qui, sous la direction du

Père Germain Allard, vont relever de ses ruines leur couvent de Québec. À la fin de mai, ils s'embarquent à La Rochelle, sur le navire qui porte l'intendant Talon. Après trois mois de dure navigation, ils débarquent à Québec le 18 août, salués par les citadins.

La tâche qu'ils entreprennent est plus considérable qu'ils ne le croyaient ; car ils trouvent leur couvent, abandonné en 1629 lors de la prise de Québec par les frères Kirke, en un tel état de délabrement — on prétend même qu'il n'en restait que des vestiges — , qu'ils doivent le rebâtir de fond en comble. Ils se mettent résolument à la besogne, certains de pouvoir compter sur la charité publique aussi bien que sur les libéralités du roi. Le 22 juin 1671, Talon pose la première pierre de la chapelle ; en octobre de la même année, monseigneur de Laval célèbre la messe dans l'église déjà couverte.

Tout le temps que durent les travaux, les Récollets habitent un long bâtiment de bois édifié tout près du chantier de construction. C'est là que s'installe l'artiste récollet. Son premier ouvrage est de tracer les plans de son couvent et de sa chapelle. À l'instar des peintres français de son temps qui ont fait le voyage d'Italie, il connaît les éléments de l'architecture ; c'est lui qui, en 1673, dessine le magnifique *retable* des Récollets de Sézanne (Marne) ; c'est encore lui qui donne le plan du *Séminaire de Québec,* élevé en 1678. Entre ces ouvrages d'architecture, il y

a un air de famille : une élégante simplicité, un sens très fin des proportions. À l'extérieur, ces édifices tirent leur effet d'une extrême sobriété ; à l'intérieur, tout est sobre aussi, sauf les retables qui rappellent les arcs de triomphe antiques.

Le Père Allard confie donc au Frère Luc le soin de concevoir le plan de l'édifice qu'il projette d'ériger sur les ruines de l'ancien couvent ; il en donne l'exécution au Frère Anselme Bardou, contre-maître plein d'expérience et de ressources. L'œuvre architecturale du Frère Luc, tant à l'ancien couvent des Récollets (aujourd'hui l'Hôpital-général) qu'au Séminaire, est à peine reconnaissable aujourd'hui.

L'artiste récollet a beaucoup produit pendant son séjour à Québec. Des tableaux qu'il a peints de 1670 à l'automne de 1671, le Père Chrestien Leclercq nous a laissé une liste incomplète : « ... il fit le grand tableau du grand autel de notre église et celuy de la chapelle ; il enrichit l'église de la paroisse (Notre-Dame de Québec) d'un grand tableau de la *Sainte-Famille,* celle des RR.PP. Jésuites d'un tableau de l'*Assomption* et acheva celuy du Maître-autel, qui représente l'*Adoration des Roys ;* les églises de l'Ange-Gardien, du Château-Richer, à la Coste de Beaupré, celle de la Sainte-Famille dans l'isle d'Orléans et l'Hôpital (Hôtel-Dieu de Québec) ont esté pareillement gratifiez de ses ouvrages. »

À cette liste, il faut ajouter quelques toiles que le temps et le feu ont épargnées. Que valaient ces toiles? Méritaient-elles l'appréciation élogieuse de Chrestien Leclercq ou les critiques acerbes de certains chroniqueurs modernes? Comme il arrive souvent, l'admirateur s'est emballé et le critique s'est un peu fourvoyé.

Assurément, tout n'est pas de même tenue dans la trentaine de toiles que l'artiste récollet a brossées rapidement en moins de quinze mois. Rares sont les peintures bien conservées ; il n'y en a même qu'une : l'*Ex-voto* de l'ancienne église des Trois-Rivières — et encore faut-il fermer les yeux sur des repeints aussi apparents que maladroits. Les autres peintures ont souffert du temps et des hommes. Quelques-unes, abîmées par le salpêtre ou l'humidité, ont acquis avec les ans une tonalité blafarde ; d'autres se sont tant enfumées qu'il serait téméraire de vouloir leur redonner une jeunesse illusoire ; trois ou quatre de ces peintures ne sont plus que des loques, comme le *Christ tombant dans son sang après le supplice de la flagellation.*

À la fin du XVIIe siècle, ces peintures toutes fraîches devaient avoir grand air. Dans les encadrements en bois sculpté de Denis Mallet ou de Jacques Leblond dit Latour, sur un fond de noyer bruni rehaussé de filets d'or, avec leurs couleurs rutilantes

et veloutées, elles devaient rappeler, aux bourgeois débarqués récemment, la splendeur des églises parisiennes; aux yeux des Canadiens de naissance, elles devaient prendre l'allure de chefs-d'œuvre insurpassables. C'est qu'en 1670, la Nouvelle-France n'est guère riche en œuvres d'art. Il y a bien, à l'Hôtel-Dieu, une *Crucifixion* dans laquelle le cardinal de Richelieu prête ses traits à saint Jean, tandis que la Vierge emprunte son visage à la duchesse d'Aiguillon ; il y a bien aussi un tableau que madame d'Ailleboust tient pour un Raphaël authentique... À part ces peintures, qu'on ne connaît d'ailleurs que par la chronique, il n'y a guère que des portraits de cadavres par Marie de l'Incarnation et par l'abbé Pommier ; des croquis d'Indiens et de paysages tracés à la hâte par les missionnaires jésuites ; quelques tableaux venus de France, mais conservés dans les monastères et inaccessibles au public ; les compositions terrifiantes que le jésuite Pierron imagine pour amener à la foi ses catéchumènes les Iroquois... Œuvres d'un intérêt historique certain; œuvres peut-être sublimes ou médiocres, qui le dira ?... On aurait tort, sans doute, de les comparer aux compositions du peintre récollet.

Celui-ci est un peintre de carrière. Il a suffisamment travaillé d'après nature pour que sa mémoire soit meublée de formules, de types de visages et d'attitudes. Aussi bien n'est-il jamais pris au dépourvu. Quand il peint des sujets qu'il n'a pas encore traités,

il combine avec adresse des éléments qu'il a déjà mis en œuvre. Au reste, il a peint tant de tableaux religieux depuis vingt-cinq ans qu'il peut bien se permettre d'en fabriquer des répliques.

L'influence du Frère Luc a été considérable en Nouvelle-France.

Comme architecte d'abord. Quand il dessine le plan du retable de sa chapelle, il suit assurément la tradition française, plus précisément la tradition des Récollets. Mais il ne se doute peut-être pas qu'il introduit en Nouvelle-France des formes qui y auront de la vogue. En 1693, le Père Juconde Drué, en édifiant la nouvelle église des Récollets, celle de la Place d'Armes, se conforme à l'esthétique du Frère Luc. Même chose chez les Récollets de Montréal et des Trois-Rivières, chez les Jésuites de Québec et dans des églises paroissiales. En sorte qu'un de nos évêques s'élève avec humeur contre ce qu'il appelle « les églises à la récollette ». La vogue de ce style ne s'arrête pas là ; elle franchit le début du XIXe siècle et s'épanouit magnifiquement sous le crayon magique de Thomas Baillairgé.

Puis comme peintre. Qu'on se reporte à la fin du XVIIe siècle. Dans les trois villes de la colonie, les édifices s'élèvent rapidement. À l'extérieur, peu d'ornements, à cause de la rigueur du climat. À l'intérieur, se conjuguent les efforts des décorateurs, sculpteurs

et peintres. Aux premiers, les modèles ne manquent pas : planches de Palladio ou de Vignole, traités d'architecture de Martin ou de Blondel. Mais que possèdent les peintres pour apprendre leur métier ? Quelques tableaux venus de France, et les œuvres du Frère Luc. De là une influence certaine, bienfaisante, sur les arts de la jeune France. Cette influence se fait sentir au-delà du Régime français, notamment chez l'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy, chez le Père Quintal, chez François Baillairgé.

Au XIXe siècle, les Canadiens français ne retiendront guère que son nom, parmi les artisans de notre besogneux XVIIe siècle ; ils lui attribueront indistinctment, avec une indolente impartialité, presque toutes les peintures de cette époque, les œuvres médiocres aussi bien que les tableaux de valeur...

DERNIÈRES ANNÉES En novembre 1671, prend fin la tâche artistique du Frère Luc en Nouvelle-France. Il quitte Québec sur le même navire que monseigneur de Laval. Pendant la traversée, qui se prolonge pendant trois mois, l'évêque et l'artiste récollet ont maintes fois l'occasion de s'entretenir des plans du Séminaire de Québec et d'un tableau que monseigneur de Laval veut faire peindre, l'*Apothéose de la Mère Catherine de saint Augustin*. Et le Récollet compose la façade qu'on n'élèvera qu'en 1678 ; puis il crayonne à grands

traits l'esquisse qu'utilisera Jean Patigny, dans l'exécution de la belle gravure que le Père Ragueneau a publiée dans son ouvrage sur la sainte Hospitalière.

À peine rentré à Paris, le Frère Luc reçoit son obédience pour le couvent de Sézanne (Marne). Ce couvent, édifié au début du siècle, tombe déjà en ruines ; et son nouveau gardien, le Père Germain Allard, jette les yeux sur le Frère Luc pour tracer les plans du nouvel édifice, pour en diriger la construction et en décorer la chapelle. L'artiste récollet accepte allègrement la tâche. Un bienfaiteur, l'avocat Poullet, s'engage à acquitter les factures.

La chapelle de Sézanne, reconstruite et ornée de tableaux de 1672 à 1675, constitue le plus bel ensemble décoratif de l'artiste récollet, et aussi le mieux conservé. L'abbé Boitel l'a décrit avec enthousiasme dans son livre sur Esternay ; il rapporte l'opinion admirative d'un grand maître, que d'ailleurs il ne nomme pas ; et pour faire entendre qu'on n'a point lésiné sur la dépense, il inscrit même le prix de la couleur bleue qu'a employée le peintre : quatre-vingts francs la livre...

Le retable de la chapelle est du style « à la récollette » le plus pur. Exécuté en chêne qui a pris avec le temps une chaude nuance de brun, il produit un effet saisissant. Les proportions de l'ensemble et de chacun des éléments sont parfaites ; la sculpture, à la

fois fine et vigoureuse, scande l'architecture sans l'alourdir ; les tableaux s'encadrent magnifiquement dans cette architecture sombre. La nef n'offre rien de particulier ; c'est un long vaisseau traversé d'entraits. À l'entrée de la chapelle, une tribune repose sur des colonnettes de style ionique.

Dans ce cadre, le Frère Luc a disposé une dizaine de peintures plus décoratives que ses autres ouvrages. Comme il se doit, la vie du Poverello y est représentée en cinq compositions : *François quitte sa famille pour épouser la pauvreté ; François refuse le sacerdoce ;* les *Stigmates ;* le *Christ révèle à saint François les statuts de son Ordre ;* l'*Invention du corps de saint François par le pape Nicolas V.*

Dans la plupart de ces scènes, où la légende franciscaine se mêle à l'histoire, rien de plus touchant que la foi ingénue avec laquelle l'artiste interprète les textes qu'il a médités tant de fois. Devant ces compositions, édifiées à coups de réminiscences, on oublie les emprunts trop évidents pour ne goûter que la fine émotion de l'artiste.

Dans la première composition, qui se rapproche de l'art du Guerchin, François est mélancolique : pour dire adieu à sa famille et suivre la Pauvreté (pourtant fort gentille) qui l'attend, il penche la tête et prend un air désolé. Le *Saint François refusant le sacerdoce* est d'une grande fraîcheur de coloris ; le pay-

sage absorbe une partie notable de la composition : dans un cadre d'azur et de feuillage, un ange présente une coupe de cristal à François qui esquisse un geste d'indignité. Le tableau des Stigmates est d'une inspiration nettement rubénienne. La quatrième composition est de même tenue que celle de l'église de Tilly. Tout l'art du Frère Luc est dans le dernier tableau : l'*Invention du corps de saint François par 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 moines, il descend dans le sépulcre à la lueur des torches. La dalle enlevée, François apparaît, aux termes mêmes de la légende, 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 miraculeusement ; et l'un des moines soulève la bure du Poverello, afin que le pape voie de ses yeux le sang qui coule des plaies de ses pieds... Sans atteindre à la sourde éloquence de la composition de Laurent de La Hyre, le tableau du Frère Luc n'en est pas moins débordant d'émotion.

Dans la même chapelle, il y a d'autres peintures de notre moine : un *Saint Antoine de Padoue,* dont le coloris rappelle celui de Vouet ; une *Descente de*

croix d'un « fini achevé », écrit Boitel ; une *Pentecôte* et une *Trinité* d'une harmonie chatoyante ; enfin, deux *Abbés* que les repeints ont rendus méconnaissables.

Dans le salon du couvent est suspendu le portrait du bienfaisant avocat *Poullet,* mort en 1673. Au temps de la Révolution, un artiste sans-culotte affubla Poullet d'un bonnet phrygien et lui mit une lance dans la main. L'abbé Boitel, qui rapporte le fait, ajoute qu'un restaurateur a pu faire disparaître l'infamant bonnet, mais que « la lance lui est restée ».

Voici terminée la besogne du Frère Luc à Sézanne. On le retrouve à Paris à l'automne de 1675. La peinture, s'il y recourt parfois, ne l'occupe plus tout entier. Les années qu'il vient de vivre et celles qu'il a vécues au delà des mers lui donnent l'idée d'élargir son action religieuse. Et voilà notre peintre qui s'occupe des missions canadiennes. Il s'en constitue, écrit le rédacteur du *Mortuologe,* « le procureur et l'agent à Paris ». Il est qualifié pour cette besogne : il a passé quinze mois en Nouvelle-France ; il a participé de son talent et de sa personne à la restauration du couvent de Québec ; et il connaît les besoins matériels sans nombre qu'éprouvent les missionnaires en pays étranger. Il a des entrevues avec Colbert ; il communique à l'abbé Dudouyt les vues du ministre sur le rôle des Récollets ; il se charge de trouver des recrues pour les

besoins de l'église canadienne ; et, peu de temps avant sa mort, il a de longs entretiens avec monseigneur de Laval, à qui il présente de futurs missionnaires. Bref, son rôle d'agent de liaison entre les Récollets et le gouvernement royal semble avoir été considérable, sans qu'il soit possible de préciser chacune de ses démarches.

Aux missions canadiennes, il ne prodigue pas que son expérience et ses conseils ; il fait don de quelques peintures. La chapelle de Québec s'enrichit de cinq ou six tableaux, dont on connaît à peine les sujets. La mission de l'Île-Percée reçoit deux têtes d'expression, la *Vierge* et *Saint-Pierre,* dont aucune gravure ne nous a conservé l'ordonnance ; elles ont péri dans le sac de la mission, en 1690.

Il continue donc de peindre, surtout ce qu'on appelle alors des têtes d'expression. Car de par son état, il est directement mêlé aux dévotions populaires de son temps. Ses petits tableaux édifiants, terrifiants ou célestes, traduits par la gravure et rendus plus éloquents encore par les légendes sentimentales dont le XVIIe siècle avait le secret, servent de stimulant aux belles dévotes de l'époque — avant-goût innocent de l'art de Saint-Sulpice. Pierre Landry et son émule, Jean Boulanger, gravent et vendent ces images avec un zèle qui nous toucherait peut-être, s'il n'y fallait voir l'aiguillon d'un abondant pécule.

En 1679, notre moine entreprend son dernier ensemble décoratif : les peintures de la chapelle Saint-François, gracieuse absidiole édifiée l'année précédente au flanc sud de la chapelle. En six compositions, il retrace les principaux épisodes de la vie du Poverello, dans le même esprit et la même gamme de couleurs qu'à Sézanne. Quatre de ces compositions ont été transportées dans l'église Saint-Jean-Saint-François, au cours du XIXe siècle ; une cinquième, représentant le *Christ révélant à saint François les statuts de son Ordre,* est dans l'église de Saint-Antoine de Tilly depuis 1817 ; la sixième est introuvable.

La même année, il peint un *Ex-voto à Notre-Dame du Rosaire* qu'avec le concours d'une « personne de piété », il offre à l'église de la Salpêtrière ; il y est encore. La Vierge, debout, tient l'enfant sur son bras gauche ; elle est vêtue d'une robe rose et d'un manteau bleu ; elle remet un rosaire à un homme et à une femme agenouillée à gauche, tandis que l'enfant Jésus offre gracieusement des épis et des grappes de raisins à une jeune fille ; à côté, un malade est assis sur le parquet ; en haut, saint Joseph contemple placidement la scène ; au fond, une draperie d'un rouge sombre laisse voir un pan d'azur et de légers feuillages. La Vierge souriante et l'enfant Jésus sont ravissants de grâce florentine. À la fin de son existence, le peintre se souvenait avec attendrissement de ses belles années d'Italie.

C'est le dernier tableau connu du Frère Luc. Avec l'âge, sa vue a faibli, sa main est devenue pesante, les infirmités l'assaillent. À peine compose-t-il ses tableaux ; il en confie l'exécution à l'un de ses élèves. Tel le portrait de *Madame Hélyot,* dont il fournit le dessin à Jacques Galliot qui le transpose sur la toile ; et c'est d'après cette peinture que Gérard Édelinck grave, en 1682, l'un de ses portraits les plus simples.

En 1684, le moine récollet quitte son atelier pour ne plus le revoir. Et les textes manuscrits ne le nomment plus que pour nous apprendre sa mort ; il s'éteint doucement le 17 mai 1685.

II

SON ŒUVRE

« Il étoit assez connu de toute la France pour un des plus habiles peintres de son temps... »

Chrestien LECLERCQ

QUELQUES APPRÉCIATIONS

Sur l'œuvre du Frère Luc, on a porté, tant en France qu'au Canada, des appréciations fort diverses : ou trop tendres, ou défavorables, rarement motivées. Il convient d'en citer quelques-unes, afin qu'on en voie l'incohérence.

La première appréciation flatteuse vient du Père de Bralion. On se rappelle qu'à la date de 1658, il écrit que Claude François « se perfectionna si bien (à Rome) qu'il est estimé un des meilleurs peintres de France ».

Ses confrères, les Récollets de Paris, abondent naturellement dans le même sens. Le jour même de la mort du peintre, le rédacteur du *Mortuologe* écrit en guise d'oraison funèbre : « Il étoit très excellent peintre au sentiment de ceux qui étoient les plus habiles de son temps... » Le scribe du *Nécrologe* se contente d'écrire : « C'est le peintre d'Amiens. » Inutile de rappeler ici l'opinion de Chrestien Leclercq ; je la tiens pour négligeable. Négligeables également sont les appréciations naïves d'un voyageur comme Bacqueville de la Potherie ou d'un mémorialiste peu averti comme le marchand amiénois Pagès.

Mais voici des jugements sommaires, auxquels il convient de s'arrêter un peu.

Henri Sauval, après avoir écrit que le tableau de l'*Annonciation,* au maître-autel des Récollets de Paris, était « aussi fort que le Guide et presque aussi fini », ajoute cette remarque : « Il (le Frère Luc) passoit pour imitateur de Raphaël. » À la rigueur, acceptons que Sauval rapporte ici le sentiment qu'on entretenait, à la fin du XVIIe siècle, à l'égard du Frère Luc.

De son côté, Germain Brice, auteur d'un *Guide* de Paris, laisse entendre par cette phrase « Il a laissé quantité d'ouvrages qui sont répandus dans les couvents (des Récollets), entre lesquels il y en a qui ont de la beauté », qu'il est arrivé au Frère Luc de

peindre de bons ouvrages, mais que habituellement il produisait des tableaux médiocres.

Voici que les critiques se précisent. Le préfacier du livre de Roger de Piles prononce un jugement qui fera fortune : « Dessinateur et compositeur assez bon, mais mauvais coloriste. » Piganiol de la Force reprendra pour son compte le même jugement et le reproduira vers 1765 dans sa *Description de la ville de Paris*. On verra plus loin ce que nos écrivains en ont fait.

Plus on avance dans le XVIIIe siècle, plus les jugements se font sévères. L'un écrit : « L'église des Récollets de Paris est décorée de tableaux peints par le Frère Luc, très-dévot récollet, mais peintre médiocre. » Un autre est plus agressif : « Les tableaux qui décorent cette église (la chapelle des Récollets) sont du Frère Luc, religieux de cette maison, personnage recommandable par les qualités qui caractérisent la plus haute vertu, mais peintre au-dessous du médiocre. » Un troisième... Je n'insiste pas, car les fabricants de *Guides* ont la paraphrase facile.

Vers 1840, des érudits français commencent à étudier leur art national. À l'égard des grands artistes, ils s'entendent, sans trop de désaccord. Mais à l'égard des artistes secondaires, les sons de cloche sont dissonants. En 1841, l'abbé Boitel est chargé par le

préfet de la Marne d'étudier les peintures de l'ancienne chapelle des Récollets de Sézanne ; son rapport paraît en 1850 et est reproduit l'année suivante dans l'*Annuaire de la Marne*. C'est une longue litanie d'éloges. Quatre ans après, Philippe de Chennevières vient à parler incidemment du Frère Luc. Il affirme péremptoirement que le récollet a si bien assimilé la manière de Vouet qu'il l'a conservée toute sa vie ; et pourtant, dans la même page, il avoue n'avoir vu qu'un seul de ses ouvrages, *le Christ tirant sa mère du tombeau* (cathédrale d'Amiens), — qui, d'ailleurs, n'est point de l'artiste récollet.

D'autres critiques amateurs, amiénois ceux-ci, cherchent à comprendre quelque chose dans l'œuvre du Récollet. Ils n'y parviennent point. Des études comme celles d'Edmond Soyez et d'Hector Josse sont trop fragmentaires et, disons le mot, trop naïves pour qu'on leur accorde quelque crédit.

Jusqu'en 1926, on n'a guère fait que répéter le jugement trop bref du préfacier de Roger de Piles. Cette année-là, Gabriel Rouchès étudia les peintures de la chapelle de Sézanne ; ses notes n'ont pas été publiées, mais j'ai pu en prendre connaissance et en faire mon profit. Enfin, Émile Mâle a analysé, avec une certaine bienveillance, quelques tableaux du Frère Luc, dans son bel ouvrage sur l'*Art et les artistes après le Concile de Trente*. L'opinion d'Émile Mâle

corrige, annule même ce qu'a écrit Louis Gillet dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel : « Un artiste, récollet, le Frère Lefrançois, connu sous le nom de Frère Luc, passa au Canada vers 1665 ; mais ses ouvrages se sont perdus, aussi bien que ceux du Père Pierron. Il avait peint une *Assomption* pour l'église des Jésuites et un *Ecce Homo* à l'Hôtel-Dieu de Québec ; deux tableaux de sa main se voyaient naguère encore à Sainte-Anne-de-Beaupré. La perte n'est pas grande, à en juger par les ouvrages du Frère Luc conservés en France dans l'église de Sézanne et celle de Saint-Jean-Saint-François. »

Même incohérence dans la modeste critique canadienne. Avant 1857, on ne trouve presque rien dans notre littérature à l'égard du Récollet. Cette année-là paraît le *Panthéon canadien* de Maximilien Bibaud. J'y détache cette phrase : « On a dit... que si le Frère Luc était bon dessinateur, il était compositeur médiocre et mauvais coloriste. » Cette mensongère paraphrase de Piganiol de la Force se retrouve dans maints ouvrages canadiens, notamment dans le *Bulletin des recherches historiques* et dans l'article que Robert Harris a consacré aux artistes canadiens dans l'*Encyclopédie* de Hopkins.

L'annaliste de la paroisse de l'Ange-Gardien n'est pas du même avis. « Les tableaux de l'église de l'Ange-Gardien, écrit-il, sont de valeur médiocre, le

coloris n'est pas mauvais mais le dessin manque de correction. » M. Antoine Roy renchérit sur le jugement qu'on vient de lire: « Les deux tableaux de l'Ange-Gardien qu'on lui attribue sont très médiocres : mal dessinés, ils se rachètent un peu par le coloris. Sont-ils bien de lui ? » Et ce point d'interrogation ne manque pas d'à-propos, puisque l'église de l'Ange-Gardien ne possède qu'un tableau du Frère Luc, l'admirable *Ange Gardien* du maître-autel ; les deux autres tableaux viennent de la collection Desjardins.

Dans l'esprit du Père Hugolin, nul doute possible : le Frère Luc a été un grand artiste. Enfin, une dernière appréciation ; elle est de M. Olivier Maurault. Dans un chapitre de *Marges d'histoire,* il observe que les œuvres du Frère Luc « avaient une valeur plutôt spirituelle qu'artistique ».

On pourrait allonger de quelques paragraphes ces expressions d'opinions. Les multiplier, c'est souligner la contradiction dont le Frère Luc a été — et est encore — l'objet. Des amateurs ont estimé son art à la mesure de l'esthétique de leur temps; d'autres — et c'est le grand nombre — n'ont pu exprimer leur sentiment que sur un nombre restreint de peintures ; quant aux fabricants de *Guides parisiens* — Germain Brice, Sauval, Piganiol de la Force, Thiéry, Dulaure — , ils me paraissent sujets à caution, à cause de la brièveté de leurs sentences. Opposer les uns aux

autres ces jugements contradictoires, ce n'est pas les détruire ; c'est propager l'incertitude et, du même coup, l'indifférence, à l'égard d'une œuvre qu'on a exaltée avec trop de candeur ou traitée avec trop de mépris.

Au reste, si j'ai trancrit ces extraits de manuscrits et d'imprimés, c'est d'abord pour renseigner le lecteur ; ensuite, pour faire entendre que l'appréciation d'une carrière artistique dépend quelquefois de l'humeur d'un écrivain ou de sa négligence à se renseigner ; enfin, pour préparer le chapitre suivant.

Maintenant qu'on connaît par le menu les réactions de la critique, on comprendra mieux les éloges que je voudrais distribuer sans trop de parcimonie et les réserves qu'il me faut formuler avec bienveillance.

L'ART DU FRÈRE LUC Une première constatation s'impose : l'art de notre peintre est souvent un art d'emprunt. Entendons-nous, cependant. Le Frère Luc n'est pas un copiste de carrière ; pas plus, d'ailleurs, que la doublure de tel ou tel peintre français ou italien. « Il passait pour *imitateur* de Raphaël », a écrit Sauval. Et c'est vrai, à condition que ce mot ne soit pas pris dans un sens trop rigoureux ; qu'il veuille dire influence subit plutôt que démarquage prémédité ; qu'il laisse entendre une filiation librement consentie, une

parenté de tempérament, plutôt qu'une sorte de dépendance étroite.

L'idole du Frère Luc, c'est Raphaël. Toujours il poursuit, avec plus de constance que de succès, les deux caractères du maître d'Urbin qu'il prise le plus : l'aisance souveraine de la composition et la souplesse du modelé. C'est de Raphaël qu'il apprend à ordonner clairement des sujets parfois compliqués ; à bien composer de petits et de grands tableaux. C'est encore Raphaël qu'il interroge, qu'il scrute avec application, quand il veut se pourvoir d'un modelé à la fois large et élastique, qui se prête aux rendus les plus disparates. S'il demande des leçons à Raphaël, il ne le pastiche point. La *Sainte Famille à la jeune Huronne,* que conservent les Ursulines de Québec, est l'ouvrage le plus raphaélesque du Frère Luc ; et pourtant, c'est une œuvre vraiment originale ; c'est l'interprétation intelligente et sensible d'une formule où dominent la grâce et la sentimentalité — d'une formule qui ne disparaîtra point de l'art religieux, parce qu'elle exprime un état d'âme permanent, une sorte de beauté accessible et facile.

À cette source commune aux artistes secondaires du XVIIe siècle, le Frère Luc puise largement, sans tout à fait noyer sa fragile personnalité. Il est regrettable, cependant, qu'il y ajoute des emprunts directs et non déguisés. Il emprunte à l'Albane et au Guer-

chin des expressions de visages et la sentimentalité dramatique de leurs compositions religieuses ; à Simon Vouet, il prend de nombreux effets de couleur — et la gamme de sa palette est trop accessible pour qu'il ne la pille pas un peu. Quelques-unes de ses Madones paraissent venir tout droit de Florence, tandis que ses figures d'expression procèdent tour à tour de Michel-Ange et de Guido Reni. Remarque curieuse : chaque fois que le Frère Luc se laisse glisser sur la pente du rubénisme, on dirait qu'il retrouve son aplomb, qu'il est dans son élément. Mais trop souvent, hélas ! ses tableaux sont des recueils de citations : ici, une tête du Dominiquin ; là, une expression chère à l'Albane ; ailleurs, tout un personnage à la Vouet ; quelquefois, des ombres à la Caravage ou des effets de lumière artificielle à la Honthorst.

N'insistons pas trop sur cette tare universelle, qu'on retrouve chez de nombreux artistes. N'est-ce-pas elle, d'ailleurs, qui fixe la physionomie d'une École et en assure la cohésion ? Mais alors que les maîtres transforment au gré de leur génie les éléments qu'ils s'approprient çà et là, le peintre récollet s'accommode trop facilement des impressions visuelles d'autrui. C'est un aveu d'indigence, la preuve manifeste d'une individualité douteuse. Toutefois, on aurait tort de juger le Frère Luc d'après ces réserves nécessaires. Le

personnage, c'est entendu, manque de relief ; mais il ne manque pas de qualités.

Instinctivement, le Frère Luc tend vers l'équilibre de la composition, la distribution sans effort des vides et des pleins. Pour parvenir à ce but, il met en œuvre tous les trucs légitimes qu'il connaît : les architectures solennelles et somptueuses, les draperies magnifiquement veloutées, les coins de paysages légèrement indiqués du bout du pinceau, les natures mortes réalistes, les ciels vaguement romantiques. Bref, il meuble ses compositions avec plénitude, non sans une certaine tendance à la surcharge. Parfois, ses personnages sont trop nombreux. S'ils jouent leur rôle avec aisance, sans pose, sans trop de fausse rhétorique, sans les expressions banales et les grimaces sentimentales qui entachent tant de tableaux du XVIIe siècle, ils s'entassent d'une façon inquiétante, comme s'ils allaient déborder sur le cadre...

« Dessinateur assez bon », a dit Tréguier, le préfacier de Roger de Piles. Chez un élève de Simon Vouet et un disciple de Raphaël, le contraire serait étonnant. Aussi bien, le peintre récollet dessine-t-il habituellement avec justesse, sinon toujours avec élégance. Ses personnages sont bien campés, silhouettés solidement. Nulle bavure dans les contours — hormis le *sfumato* de rigueur en Italie ; rarement de maladresse dans les attitudes ; parfois, des gestes volontai-

rement forcés qui, dans la pensée du peintre, expriment des sentiments d'une certaine violence. En cela, l'artiste se conforme docilement à l'esthétique de l'Académie royale et de son truchement officiel, Charles Le Brun. Qu'on se rappelle les *lectures* des académiciens des environs de 1670. Les maîtres de ce temps-là, même le sévère Claude Vignon, ne se sont pas défendus d'une certaine scolastique verbeuse, enfantine et sentimentale, qu'on retrouvera deux siècles plus tard chez les contemporains de Bouguereau. Les artistes qui ont vraiment quelque chose à exprimer laissent pérorer les théoriciens et suivent l'inclination de leur génie ; ceux qui n'ont que du talent se laissent prendre aux séduisantes recettes de Le Brun et de ses suiveurs. Le peintre récollet n'y échappe pas plus que ses camarades de l'atelier de Vouet.

Ses personnages masculins ne se distinguent pas beaucoup de ceux de ses maîtres et de ses contemporains. Mais dans les scènes franciscaines, ils agissent avec plus de réalisme : c'est que l'artiste a sous la main d'excellents modèles au couvent de Paris. Il n'en est pas ainsi des personnages féminins. À leur sujet, nul doute possible : ce sont des femmes de Guido Reni, de Raphaël, de l'Albane, de Vouet. Il ne faut pas s'en étonner : après son entrée au couvent, Le Frère Luc n'a pas la ressource, on le devine, de faire poser des modèles. De là, des formes stéréo-

typées, des expressions conventionnelles, des visages d'atelier, une garde-robe en retard sur la mode ; parfois, des femmes d'une féminité douteuse...

Les fautes de composition et de dessin ne seraient peut-être pas très choquantes si elles n'étaient aggravées par les harmonies de couleur. Tour à tour emprunté et personnel, non dénué d'intérêt mais pas toujours attrayant, le coloris du peintre récollet lui a valu les foudres de Tréguier : « Mauvais coloriste. » Les rédacteurs de *Guides* du XVIIIe siècle ont répété ce jugement sommaire. Il y a là une équivoque. Que le Frère Luc ait mis en œuvre les harmonies de son temps, rien de plus normal. Que les amateurs du siècle suivant ne les ait pas aimées, rien encore de plus normal. C'est qu'entre le goût du Grand Siècle et le goût du règne de Louis XV, se place la grande querelle du *poussinisme* et du *rubénisme,* qui met aux prises les admirateurs de Poussin et les tenants de Rubens. Querelle féconde en chefs-d'œuvre. Querelle féconde aussi en ostracisme. Finalement battu en brèche, le *poussinisme* ne renaîtra qu'un siècle plus tard, sous une autre étiquette.

Par son coloris, le Frère Luc participe aux deux tendances. Éduqué dans le poussinisme, il en applique l'esprit et la lettre dans le plus grand nombre de ses œuvres. Mais encore jeune, il a accès au Palais du

Luxembourg et peut examiner à loisir les compositions hautement colorées de la galerie Médicis. À son insu ou par goût, il se met à démarquer Rubens, peut-être sans l'avoir suffisamment assimilé. En sorte que Le Frère Luc, *poussiniste* par tradition, devient par intermittence *rubéniste* de la stricte observance. Il n'en faut pas plus pour dérouter les fabricants de *Guides*. Qu'ils aient raison ou tort, n'importe. Il suffit de remarquer, une fois pour toutes, que le goût de notre peintre n'est pas ce qu'il y a de plus sûr au monde. Car on trouve souvent dans ses ouvrages des harmonies louches, des aigreurs fréquentes, des juxtapositions de couleurs ou trop banales ou trop fades, une qualité de rose et de bleu qui rappelle de bien près la détestable mièvrerie florentine de la génération de Carlo Dolci. Ses rapports harmoniques sont parfois dissonants, sans qu'il s'y glisse cette fantaisie d'imagination et de pinceau qui, chez certains peintres, annule les peccadilles et rachète les défauts. Les tons, rapprochés à la manière d'une harmonie verticale, n'en ont point la puissance affirmative. Dans les plans, colorés avec soin, il y a une certaine instabilité : la dominante écrase ses voisines par son intensité ou les relègue dans l'ombre par l'ampleur de sa surface trop complaisamment étalée.

Si le goût du peintre récollet est loin d'être sûr, j'y vois deux causes immédiates, sur lesquelles il im-

porte d'insister. L'une relève des recherches personnelles du peintre ; l'autre, de l'époque où il a vécu.

Dans la formation de son goût, Baroccio a joué un rôle de premier plan, par l'aigreur de fruit vert de ses harmonies colorées, par l'ingéniosité et la hardiesse qu'il apporte à la résolution des complémentaires. Ce problème du jeu des complémentaires apparaît au jeune Claude François, dès son arrivée en Italie, comme la clé de l'énigme de la peinture. Sur ce sujet, il interroge longuement Baroccio, qu'il préfère aux autres maîtres du XVIe siècle ; puis il examine, le pinceau à la main, les œuvres de Rubens, d'Eustache Le Sueur, des frères Le Nain, de Simon Vouet — dont l'art est bien plus profond qu'on ne pense — , de Jacques Blanchard, de Romanelli, de Pierre de Cortone ; enfin, il s'exerce à mettre en pratique ses observations, d'abord en de petits tableaux très simples, ensuite en de vastes compositions murales. Je m'explique par des exemples.

Dans la chapelle commémorative de Sainte-Anne-de-Beaupré, il y a une *Madone* que le Frère Luc a peinte en 1676. Elle est toute vêtue de bleu ; et le voile qu'elle porte est d'un bleu pâle tirant sur le mauve. Les reflets de ce voile sont peints en orangé clair mâtiné de jaune paille et de gris mauve. Dans un autre tableau — l'*Ex-voto* de l'église Saint-Philippe (Trois-Rivières) — , une femme est vêtue d'un man-

teau kaki, dont les reflets sont d'un vieux rose panaché de gris chair. Même harmonie dans une *Vierge de douleur* conservée à Saint-Joachim (Montmorency) ; dans l'admirable *Invention du corps de saint François* de la chapelle de Sézanne ; dans une émouvante *Montée au calvaire* (Châlons-sur-Marne), qui possède les qualités décoratives de la fresque. Ces études de complémentaires, qu'il résout d'ailleurs avec beaucoup de sensibilité et d'intelligence, l'absorbent tout entier, l'envoûtent et l'empêchent parfois d'appliquer son attention aux autres problèmes, même secondaires, de la peinture murale. Et voilà pourquoi dans un certain nombre de compositions du Frère Luc, on aperçoit avec agacement, à côté d'une adorable trouvaille de coloration, d'élémentaires fautes de goût qu'il eût pu facilement éviter...

Voici l'autre cause de l'instabilité de goût de notre peintre. Que le XVIIe siècle soit l'époque heureuse du classicisme le plus pur, c'est là une *idée reçue* — au sens où Flaubert entendait cette expression. Certes, on y en voit de toutes les couleurs. Le siècle qui a fait la Fronde, le jansénisme et le quiétisme, Racine et Quinault, le *Misanthrope* et le *Grand Cyrus*, le *Virgile travesti* et le *Cid ;* qui a vu Descartes et la Grande Mademoiselle, Pascal et Cyrano, la Mère Angélique et Madame de Montespan, les sinistres personnages de l'affaire des Poisons et les graves ermites de Port-Royal ; qui s'est nourri de guerres et de conquêtes

et qui a failli en mourir, ce siècle est assurément grand, et ce n'est pas sans raison qu'on l'appelle le Grand Siècle. Mais son éclat, si brillant soit-il, ne peut masquer le flot roulant de médiocrité, d'extravagances et de turpitudes que charrie toute civilisation en marche.

Au point de vue qui nous occupe, il ne faut pas oublier que la romantique effervescence religieuse du temps de la Fronde a créé de toutes pièces ce qu'on appelle l'*art du quartier Saint-Sulpice,* et que le Frère Luc y a été mêlé de très près.

C'est l'époque de l'image édifiante, qui parle à l'âme par les sens, en faisant vibrer tour à tour les cordes de la pitié, de la crainte et de l'amour. L'image se présente d'abord sous la forme de *têtes d'expression* de petit format, peintes avec l'unique souci de toucher le spectateur. Les *Madones* veulent se faire aimer à force de candeur et de suavité ; les *Ecce Homo* — tels ceux de Guido Reni et de Mignard — deviennent pitoyables par la noble douleur de leur expression et l'attrait de leurs yeux noyés de pleurs ; les têtes de *Saints* et de *Saintes* se font de plus en plus agréables à regarder et sont, si je puis dire, chargées d'édification — comme si l'austérité des mœurs, l'orthodoxie de la doctrine et l'héroïsme des actes communiquaient nécessairement aux visages la régularité des traits et le charme irrésistible d'un teint de pêche soigneuse-

ment entretenu ; même les scènes évangéliques se transforment en épisodes sentimentaux, en anecdotes gracieuses qui touchent le cœur du chrétien par des figures divinement extatiques, des attitudes tendres, des regards doux et humides et une garde-robe irréprochable... C'est l'art du quartier Saint-Sulpice interprété par les peintres du monde.

À cette fade production laïque, voici la réaction vigoureuse qui vient de l'atelier même du Frère Luc. Il s'agit ici d'une réaction à la fois mystique et réaliste, romantique avant la lettre. Il faut frapper fort, même si l'expression dépasse les bornes de la convenance artistique. S'il s'agit d'amener le spectateur à l'amour divin, il faut créer un genre de beauté irrésistible, dont toutes les séductions humaines, mises en valeur par les artifices les plus efficaces de l'art, assurent la perfection. Mais c'est là une gageure difficile à tenir. Au reste, à l'époque sentimentale de la Fronde, l'amour divin importe moins au salut que la pitié et la crainte.

Dans les œuvres édifiantes du Frère Luc, la pitié découle naturellement des larmes abondantes que versent ses saints personnages et de leurs visages convulsés et savamment tuméfiés ; elle vient encore du pathétique intrinsèque de certains sujets religieux nouveaux — comme l'*Enfant Jésus couché sur une croix* ou *Jésus adolescent prévoyant le drame du calvaire ;* elle vient, enfin, d'un réalisme intense et ma-

cabre, qui paraît étrange au milieu du XVIIe siècle et dont le Frère Luc a assaisonné ses *Ecce Homo* tout ruisselants de sang et bleuis d'ecchymoses — comme celui de l'Hôtel-Dieu de Québec. Le chef-d'œuvre de ce genre est un *Christ* tout ensanglanté, tenant dans sa main droite un calice plein de sang et semblant dire aux Hospitalières (au reste, une inscription le dit en toutes lettres) : « Pouvez-vous, mes filles, boire ce calice de sang ? »

Quant au sentiment de crainte, les sujets se présentent nombreux à l'esprit du peintre : l'enfer, le purgatoire, la mort, le châtiment du pécheur... L'*Enfer,* c'est un grand gaillard enchaîné, grimaçant, hurlant de douleur, tout entouré de flammes et de fumée noire. Le *Purgatoire* est moins effrayant : une belle âme, ennuyée de faire antichambre au bureau de saint Pierre, ne paraît pas plus incommodée que de raison par les flammes qui la lèchent ; car tout en haut de la composition, elle aperçoit avec délices la porte même du ciel...

... Inutile d'insister sur ce genre de compositions. Il fleurit — et enrichit son homme — depuis plus de trois siècles...

* * *

Des teintes plates et lavées comme en comporte l'art de la fresque ; des tons neutres et transparents qui suppriment toute opacité ; une absence presque totale

de noir ; une virtuosité certaine dans le manîment des complémentaires ; parfois, une ravissante fraîcheur dans les paysages, voilà les qualités qui sautent aux yeux dans la plupart des compositions du peintre récollet. De là, le caractère décoratif de son œuvre. Au lieu de pignocher des tableaux de chevalet dans le but d'en faire des morceaux de virtuosité, il a brossé de larges décorations murales qui s'adaptent le plus possible aux murailles voisines. N'est-ce-pas la qualité fondamentale de la peinture religieuse du Grand Siècle ? Assurément. Car, avant d'enrichir les cimaises des musées, elle remplit un rôle d'édification dans l'ombre poétique d'une chapelle, sur les murs grisâtres d'une église de style jésuite, dans l'encadrement sculpté d'un retable. Et ne fait-on pas erreur en y cherchant les qualités propres à des pièces de musée ? Il ne faut pas perdre de vue que les peintres d'église du XVIIe siècle, presque tous formés en Italie, imbus de l'art des fresquistes, ont été des décorateurs de murailles. À leur insu, ils ont utilisé des tons de fresque. C'est dans cet esprit qu'il faut juger la plupart des ouvrages du Frère Luc. De tous les ensembles décoratifs qu'il a laissés, seul celui de Sézanne existe encore. On y goûte des qualités décoratives de premier ordre, qui jurent parfois avec d'autres qualités picturales d'un esprit différent. Les ensembles de Châlons-sur-Marne, de Saint-Germain-en-Laye et de Québec n'existent plus ; les fragments qu'il en reste témoignent des préoccupations décoratives de leur auteur.

Enfin, ce qui caractérise l'art du Récollet, c'est, dans certains sujets, la spontanéité de l'invention et, du même coup, de l'expression. Pendant qu'il peignait, on sait qu'un frère du couvent lui faisait la lecture d'histoires édifiantes, qui avaient trait sans doute aux épisodes hagiographiques qu'il avait sur le métier. Il nourrissait ainsi son imagination des thèmes pieux qu'il avait à peindre ; il les méditait avec cette acuité rétrospective que possèdent souvent les mystiques. Ainsi empoigné par son sujet, l'invention lui devenait facile ; l'ordonnance de ses compositions n'était pas alourdie par les tâtonnements. Mais pour traduire instantanément ses méditations sur quelques mètres carrés de toile, il lui eût fallu, au lieu d'une mémoire farcie de réminiscences, une observation de tous les instants et un métier imperturbable. Il n'a pas su éviter l'écueil. À côté d'un petit nombre de trouvailles heureuses, on rencontre les emprunts incontestables que j'ai signalés. Les emprunts l'emportent, il est vrai, sur les trouvailles. Toutefois, pour rendre plus vraie la physionomie du Récollet, il importe d'insister sur quelques-unes de ses belles œuvres.

À l'Hôtel-Dieu de Québec, il y a une vision sinistre, inoubliable. C'est le *Christ tombant dans son sang après le supplice de la flagellation.* Cette toile n'est plus qu'une loque, où l'on voit un pauvre homme affaissé sur les mains et sur les genoux, le regard tendu désespérément vers le ciel, les épaules ensanglantées ;

un angelet veut le relever ; au premier plan, l'horreur d'une mare de sang. L'esprit des *Ecce Homo* s'est exprimé là avec une terrible émotion.

La *Mort de saint François d'Assise,* à l'église Saint-Jean-Saint-François, à Paris, est aussi émouvante. Le saint, presque nu, est étendu sur une botte de paille, soutenu par un de ses frères. Trois femmes l'entourent : l'une, les mains jointes, exhale sa douleur ; une autre lui essuie pieusement le visage ; la troisième touche son épaule avec un chapelet. On voit à gauche un franciscain et un homme d'armes. Au premier plan, la bure de François et, au fond, la riante campagne d'Assise. Le saint entend pour la dernière fois le chant de ses frères les oiseaux et le délicieux murmure de la brise dans le feuillage bleu des cyprès ; de ses yeux qui vont s'éteindre au monde terrestre, il jette un dernier regard à la nature, sa sœur ; et il meurt dans la plus froide pauvreté, dans la paix profonde de son âme sublime. Poétique mélancolie de la mort sereine et des couleurs effacées...

Dans l'œuvre du Frère Luc, il y a, ou plutôt il y avait deux tableaux d'une étonnante puissance d'expression.

Le premier a disparu [1]. C'est la *Stigmatisation de saint François,* dont une gravure de Jean Boulanger

1. Il en existe une copie au Musée de la Province, à Québec ; elle provient de Saint-François-de-la-Beauce.

et une médiocre copie de Nicolas Bazin nous ont conservé l'ordonnance. C'est un « puissant tableau », suivant l'expression d'Émile Mâle, qui nous montre « Jésus-Christ lançant de chaque main la foudre à saint François ». C'est bien la foudre que le Poverello reçoit dans ses pieds, dans ses mains et dans son côté que la bure déchirée laisse voir. La figure du saint défaillant rappelle le *Christ vengeur* de Rubens, au Musée de Lyon. De l'œuvre se dégage une émotion intense, celle qu'éprouvait le peintre lorsqu'il méditait au fond de son atelier sur l'atroce miracle de la stigmatisation.

Le second est une « effrayante gravure », l'expression est encore d'Émile Mâle, qui représente la *Mort* [1]. Un cadavre à demi décharné et recouvert d'un linceul, montre du doigt cette inscription :

Il faut mourir, c'est un arrest !
Tout homme doit s'y tenir prest.

Cette tête de mort hideuse, au rictus gouailleur — la camarde ricane de la frayeur des humains ; ces orbites vaguement indiquées comme pour faire mieux comprendre que la mort frappe sans voir, l'enfant aussi bien que le vieillard, le riche comme le pauvre ; ce linceul posé sur le squelette comme une bure fatiguée ; ces vers médiocres qui symbolisent ce que l'hu-

1. L'original se trouvait chez les Récollets de Paris. On en peut suivre la trace jusqu'en 1795.

manité offre de plus banal et de plus sinistre à la fois, tout contribuerait à faire de cette image une représentation simplement grotesque, si elle ne rappelait, avec une éloquence brutale, le peu de cendre qu'il reste de tout homme...

Que le Frère Luc n'a-t-il toujours trouvé de tels accents ! N'importe. Avec ses qualités et ses défauts, il ne laisse pas d'intéresser l'artiste aussi bien que l'historien. S'il avait poursuivi sa carrière dans le monde, au milieu de la phalange d'artistes qui ont œuvré dans le sillage des premiers peintres du roi, il se fût taillé une place de choix, tout près de Le Sueur, de Vignon et de Vouet. La vie volontairement effacée qu'il a élue ne lui a pas permis de s'élever au-dessus des autres, ni de donner pleinement sa mesure.

III

TEXTES ET ÉCLAIRCISSEMENS

« Les rares talents de ce jeune peintre lui promettaient une haute fortune... »

Manuscrits de PAGÈS

TEXTES Le lecteur trouvera dans les pages suivantes les textes les plus importants qui m'ont servi dans la rédaction de mon livre. Je les publie intégralement, avec la ponctuation et l'orthographe de l'édition primitive. J'y ajoute les notes explicatives nécessaires à la compréhension de certains passages. Pour les titres exacts des ouvrages que je cite, le lecteur voudra bien se reporter à la bibliographie.

BOURDON (Père), *Fidèle recueil et récit véritable des vœux faits... à l'occasion de Notre-Dame de Foy,* pp. 233 et s.

« Ce qui arriva en ce même mois et 8 jours après seulement, le 25 avril (1630), jour de la feste de S. Marc, à Claude FRANÇOIS, jeune peintre âgé environ (1), n'est pas aussi moins merveilleux et moins digne d'estre ici inséré. Ce jeune homme, suivant l'humeur et le naturel 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 traîna 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 N.D. 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 soit ni quand ni comment, il a passé dessous la grille et entre les poteaux et la barrière qui bouche le dit pont, où l'on ne peut s'imaginer comment un homme ait pu passer et encore moins un cheval, au delà duquel par après s'estant trouvé sur les eaux et hors de péril et le cheval qui le suivoit à la nâge, il s'aperçut estre hors de la ville du côté du faubourg et là racontant et ailleurs les merveilles de Dieu et la singulière faveur qu'il avoit reçue de la S.V. ; il obligea sa bonne mère Perrette Prieur, veuve de feu Mathieu François, son père, en son vivant maître-saîteur demeurant à Amiens en la rue Neuve, paroisse Saint-Michel, de venir rendre des actions de grâces en l'église des Augustins pour un bénéfice tant signalé et que personne ne peut désavouer (qui a vu et connu l'endroit où cette action s'est passée) que ce ne soit un ouvrage de Dieu et un effet de sa Toute Puissance... »

1. Espace blanc dans le texte. L'ouvrage du Père Bourdon a été réédité en 1650 par le Père Doudieux, prieur des Augustins d'Amiens ; celui-ci complète le texte de la manière suivante : « Claude François, âgé de 16 ans, six ou sept jours après, et le 25 avril, etc. »

BRALION (Père Nicolas de), *Curiositez de l'une et l'autre Rome* tome I, pp. 38 et suiv.

« Le tableau du Maistre-Autel (de l'église de Saint-Louis des Français, à Rome), où est représenté le mystère de l'*Assomption,* est un ouvrage d'un célèbre peintre appelé Bassan, & dit communément le Bon Bassan (1). Ce Tableau est fort grand & un des plus rares ouvrages de peinture qui soit à Rome. Il ne se peut rien voir de plus naturel & mieux ordonné que l'arrangement des figures des Apostres toutes parlantes et mouvantes autour d'un Sépulchre qu'elles environnent sans le couvrir & le cacher, tant elles sont iudicieusement placées, & sans confusion ou embarrassement, ce que ie n'ay point remarqué en tous les tableaux de ce mystère que i'ay veus, s'ils n'ont imité celuy-cy dont on a fait des planches (2). Il ne se peut rien voir de plus majestueux & agréable que la représentation qui s'y void de la Sainte Vierge élevée dans le Ciel par une infinité d'Anges voltigeans tous en diverses façons sur des nuages, éclairez de la lumière éclatante d'une gloire. Les Peintres qui l'estiment le moins le font du prix de six mil escus ; mais ceux qui l'estiment mieux, disent qu'il est d'un prix inestimable (3).

« Dans le dessein que i'eus à Rome de faire faire quelques copies des meilleurs tableaux quy s'y voient, ie n'avois garde d'oublier celuy-cy, puisque c'est le principal et le plus riche ornement de Nostre Église Nationale, où i'avois un particulier advantage & facilité pour le faire copier. La copie que i'en fis faire est telle & si bien faite, qu'elle peut passer pour un bon et parfait original en France. Elle fut faite vers l'an mil six cent trente-cinq, par un nommé Claude François de la ville d'Amiens, alors ieune homme, qui estu-

1. Il s'agit du peintre Francesco da Ponte, dit Bassano, mort à Venise en 1592.
2. Cet immense tableau, aux harmonies magnifiques, a été souvent gravé par des artistes français.
3. L'estimation du Père de Bralion se rapporte à l'original de l'**Assomption** et non, comme on l'a écrit, à la copie que le Frère Luc en a faite.

dioit à Rome en sa Profession & s'y perfectionna si bien, qu'il est estimé un des meilleurs peintres de France. Mais, certes, on ne le doit pas tant estimer pour cette perfection que pour sa vertu & piété dans le dessein qu'il eut, estant de retour à Paris, de se donner à Dieu en l'estat religieux, & pour la constance qu'il fit paroistre dans le délay de l'exécution de cette sainte résolution par l'espace de quatre ou cinq ans, pour rendre ce qu'il devoit à celle à laquelle il étoit redevable de sa vie & de sa naissance. Pendant ce temps il fut employé (ainsi que les plus célèbres en la profession des Beaux Arts) par Monsieur de Noyers, lequel mesme luy fit avoir les lettres de Peintre du Roy. Il est maintenant Religieux profez & dans l'Ordre de Diacre, aux Récollets de Paris, sous le nom de Frère Luc. Il y a fait et continué de faire des Tableaux pour les principaux Autels des Églises de son Ordre. Sa charité pour les ieunes hommes qui désirent se perfectionner en l'art de la peinture, fait qu'il leur communique sans envie le talent que Dieu luy a si libéralement départy ; de sorte qu'il y en a tousiours un bon nombre auprès de luy qui sont comme une petite Académie pour la peinture. Mais il leur aprend encore mieux à former & faire vivre IESUS CHRIST en leurs cœurs, qu'à représenter ses Images sur leurs Toiles. »

Le Mercure Galant, mars 1679, pp. 180 et suivantes.

« On voit tous les jours des choses nouvelles dans ce royaume. Les François n'imaginent pas seulement, mais ils exécutent & surtout à Paris, où pendant la guerre, les arts ont augmenté en inventions comme en entreprises. Les graveurs n'avoient fait jusqu'icy des Tailles-douces que d'une grandeur fort médiocre en comparaison des tableaux que nous voyons à présent de cette nature... Cependant le sieur Landry, graveur et marchand de tailles-douces, demeurant

rue Saint-Jacques à l'enseigne de S. François de Sales, a surmonté toutes ces difficultés et fait voir une taille-douce qui peut servir de tableau d'autel. C'est une *Nativité* toute remplie de figures tant dans le ciel que sur la terre. Elle est de sept pieds de hauteur par cinq de large & faite sur un tableau du savant Pierre Berretin Cortonen (sic) (1), fameux peintre romain...

« Je ne puis finir sans vous parler encore de quatre autres tailles-douces... Elles représentent la *Mort,* le *Purgatoire,* l'*Âme bienheureuse* et l'*Âme damnée.* Elles sont faites d'après les tableaux peints par le Frère Luc, récollet. Toutes ces tailles-douces étant d'après de grands maîtres, dont les originaux coûtent des sommes immenses, on peut dire qu'elles valent beaucoup mieux que de véritables tableaux mal peints et estropiés. »

FRONTENAC (Comte de), *Lettre* à la Cour de Versailles (1678), citée par l'abbé Auguste Gosselin dans *le Vénérable François de Montmorency-Laval,* p. 187.

« M. l'évêque empêche lui-même qu'on puisse douter de son revenu par les grands et superbes bâtiments qu'il fait faire à Québec, quoique lui et ses ecclésiastiques fussent déjà logés plus commodément que les gouverneurs. Le palais qu'il fait faire, au dire du frère Luc, récollet, qui en a donné le dessin, coûtera plus de quatre cent mille livres. Cependant, nonobstant les autres dépenses que fait M. l'évêque, la plupart non nécessaires, il en a déjà fait le quart en deux ans. Le bâtiment est fort vaste et a quatre étages ; les murailles ont sept pieds d'épaisseur ; les caves et les offices sont voûtées ; les fenêtres d'en bas sont faites en embrasures et la couverture est d'ardoise toute apportée de France... »

1. Il s'agit de Pierre de Cortone.

Mortuologe des Récollets de la province Saint-Denis (manuscrit conservé dans les archives du Séminaire de Québec).

« À Paris, (est mort) nostre très-cher frère Luc françois, diacre natif d'Amiens. C'est un religieux qui a bien servi la province (Saint-Denis) et à qui nous avons bien de l'obligation. Il étoit très excellent peintre au sentiment de ceux qui étoient les plus habiles de son temps et comme ses ouvrages le firent voir longtemps de tous côtés dans la province, car il y a peu de couvents où il n'en ait fait au moins quelqu'un. Il y en a plusieurs en d'autres, mais surtout il a bien enrichi tous nos autels de ses peintures.

« Pour son particulier, c'estoit un grand religieux d'un air modeste et mortifié, d'un esprit plein de mépris pour le monde qu'il avoit beaucoup connu avant que d'entrer parmi nous, parce qu'il y étoit déjà estimé pour son habileté. Il avoit de grands sentiments de Dieu et de son état, toujours occupé de Dieu, se faisant faire ordinairement quelques bonnes lectures pendant qu'il travailloit, assidu aux observances des communautés du chœur et du réfectoire ; très zélé de la sainte pauvreté dont il se faisoit gloire. Il avait passé en Canadas, où il a laissé de ses ouvrages, et dont il s'est rendu par charité le procureur et l'agent après son retour. Il estoit doux, honnête, affable, obligeant, et pour tout dire, on n'en sauroit dire assez. Enfin dans sa dernière maladie, il a fait voir une fermeté et une égalité d'esprit, avec une piété extraordinaire, et après avoir reçu ses sacrements, il est mort l'an 1685. Il avoit fait profession l'an 1645, le 8 octobre. »

Nécrologe des Frères Mineurs de la province Saint-Denis (manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, à Paris).

« Frère Luc Guay, diacre, mort à Paris, le 17 mai 1685, âgé de 68 ans et de 40 en religion. C'est le peintre d'Amiens. »

ÉCLAIRCISSEMENTS Si tous les chroniqueurs de Claude François s'entendent sur le lieu de son origine, il s'en faut que l'accord existe entre eux sur la date de sa naissance, même sur son nom.

Le *Nécrologe des Frères mineurs,* on vient de le voir, le désigne sous le nom de Frère Luc Guay, mort en 1685 à l'âge de soixante-huit ans ; le peintre récollet serait donc né en 1617. D'autre part, Siret, auteur d'un *Dictionnaire des peintres,* inscrit la date de 1613, conforme à celle que donne Pagès dans ses *Manuscrits.* Les autres chroniqueurs, s'appuyant sans doute sur un passage du Père Daire, font naître Claude François — ou Lefrançois — en 1615. On a vu par le texte du Père Bourdon que Claude François a vu le jour au début de mai 1614.

Il n'y a pas que sa date de naissance qui ait embarrassé les chroniqueurs. Son nom même a causé des méprises. Le *Nécrologe* l'appelle Frère Luc *Guay ;* il s'agit probablement d'un surnom — qu'on ne trouve d'ailleurs que dans ce document.

Par une étourderie inexplicable, Siret et Bellier de la Chavignerie ont confondu le Frère Luc, *récollet,* avec le Frère Lucas de la Haye, *carme,* qui a exercé la peinture dans la ville de Caen, au milieu du XVIIe siècle.

Un autre religieux peintre s'est vu dépouiller de quelques-uns de ses ouvrages au bénéfice du Frère Luc: c'est le Père Jean-François, franciscain, de qui Boulanger et Landry ont gravé des portraits et des compositions religieuses.

Une complète identité de noms a causé une méprise plus grave. Le 12 mai 1645, Nicolas Blasset, sculpteur amiénois, prend comme apprenti « Claude François, domestique de M. de Bournonville, chanoine de Saint-Firmin-Confesseur, chapelain de l'église Notre-Dame et maître de la musique de la cathédrale, moyennant 22 setiers de blé par an, que fournira M. de Bournonville, et ce pendant cinq ans ». C'est cet autre Claude François, né vraisemblablement entre 1627 et 1630, que Dubois et, à sa suite, Vial, Marcel et Girodie, puis Thieme et Becker [1], ont pris pour le Frère Luc, sans songer qu'un simple rapprochement de dates suffit à anéantir cette hypothèse. En effet, en 1645, Claude François dit Frère Luc était récollet depuis un an et habitait le couvent du faubourg Saint-Martin, à Paris. Au reste, il est ridicule de penser que Claude, parti d'Amiens peu après

1. Cf. DUBOIS, **L'œuvre de Nicolas Blasset...**, p. 39 ; VIAL MARCEL et GIRODIE, **Les artistes décorateurs du bois**, p. 108 ; THIEME und BECKER, **Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler**, T. XII, 369-370.

1630 et déjà célèbre en 1639, soit devenu six ans plus tard le domestique de quelqu'un, fût-ce un chanoine d'Amiens [1].

Enfin, suprême confusion, il y eut au XVIIe siècle un autre peintre connu sous le nom de Frère Luc. Cet autre homonyme, qui « a servi la religion en qualité de peintre », vécut au couvent de Château-du-Loir et y mourut le 22 juillet 1684 [2]. On ne sait presque rien de sa vie et de ses œuvres.

À la suite du Père Daire, célestin amiénois, on a prétendu que Claude François avait été l'élève de Charles Le Brun. Voyons un peu. Quand ils se rencontrent à l'atelier de Simon Vouet en 1634, Claude a vingt ans, son camarade en a quinze ; en sorte que Le Brun eût pu logiquement demander des leçons à son aîné. La même année, Claude part pour l'Italie ; il en revient en 1639 ; l'année suivante, il travaille à la Grande Galerie du Louvre, sous la direction de Poussin. Et Le Brun part pour Rome au début de 1642...

1. L'apprenti-sculpteur de Nicolas Blasset ne serait-il pas « Claude François, mtre peintre et sculpteur à Paris, demeurant faubourg Saint-Germain, paroisse Saint-Sulpice, fils de Jacques, laboureur à Sailly-le-Secq. (Somme, arr. de Corbie) », qui épousa, le 8 octobre 1671, « Anne Navarre, veuve de Jean Vallon, aussi Mtre peintre et sculpteur » (Paris, **Archives nationales**, Y 223, f. 96v.) ? Ou encore le frère lai Claude, de l'Ordre des Prémontrés, qui travailla aux sculptures de l'abbaye Saint-Jean d'Amiens ?

2. ALENCON (Ubald d'), **Le Nécrologe des Récollets de Château-du-Loir.**

On a propagé bien d'autres erreurs à l'égard du Frère Luc. S'il est inutile de les relever toutes, il convient d'en signaler les plus importantes.

L'une concerne son entrée chez les Récollets. Pagès, le premier, affirme dans ses *Manuscrits* : « Il se fit religieux dans les Récollets du fauxbourg Saint-Martin, en l'année 1641 et il fit profession à l'âge de 29 ans (c'est-à-dire, suivant la chronologie de Pagès, en 1642) ». Les autres annalistes ont reproduit l'erreur de Pagès. Il est sûr que le Frère Luc a fait profession le 8 octobre 1645 ; le *Mortuologe* et d'autres documents incontestables l'affirment. Donc, d'après la règle des Récollets, il est entré au couvent l'année précédente, à l'automne 1644. Une phrase suffisamment claire du Père de Bralion corrobore ce que je viens d'écrire.

Sur la date de l'arrivée du Frère Luc en Nouvelle-France, quelques auteurs se sont trompés ; à moins qu'il ne s'agisse de coquilles typographiques. Louis Gillet le fait voguer vers Québec en 1665 ; monseigneur Tanguay et M. Antoine Roy donnent la date de 1675. Sur ce point, l'ouvrage du Père Hyacinthe Lefebvre ne laisse aucun doute : le peintre récollet est arrivé à Québec le 18 août 1670. Certains recoupements me permettent d'affirmer qu'il en est reparti au début de novembre 1671, sur le même navire que monseigneur de Laval.

Restent les attributions. Les unes sont vraisemblables, soit qu'elles reposent sur des pièces d'archives ou sur des traditions sérieuses, soit qu'elles ressortent clairement de l'étude méthodique des œuvres du peintre, soit qu'elles accusent péremptoirement l'art du Frère Luc.

D'autres sont inacceptables. Par exemple : la peinture de la chapelle Saint-Étienne, à la cathédrale d'Amiens, ne peut pas être actuellement l'œuvre de l'artiste récollet, bien qu'il ait peint un sujet analogue ; on n'y reconnaît point sa manière, encore moins son coloris. Autre exemple : dans les *Quatre églises de Montmagny,* l'abbé Albert Dion décrit une toile de *Saint Thomas* qui ornait le maître-autel de Montmagny vers 1750, et l'attribue au Frère Luc ; de l'aveu même de l'abbé Dion, cette attribution est insoutenable. J'en pourrais dire autant de bien d'autres attributions absolument fantaisistes, que j'ai laissées délibérément de côté dans la rédaction du catalogue qu'on lira plus loin.

IV

BIBLIOGRAPHIE

MANUSCRITS

Inventaire du mobilier, titres... du monastère des religieuses Récolettes, rue du Bac, à Paris. Procès-verbaux, 1790. (Paris, Archives nationales, S. 4753)

Inventaire du mobilier, titres... du monastère des Dames religieuses de la Conception, rue Saint-Honoré, à Paris. Procès-verbaux, 25 juin 1790. (Paris, Archives nationales, S. 4672)

Mortuologe des Frères Mineurs Récollets. (Archives du Séminaire de Québec)

Nécrologe des Frères Mineurs. (Paris, Bibliothèque nationale, manuscrits français, 13,875)

ROUCHÈS (Gabriel), *Notes sur les tableaux du Frère Luc à la chapelle de Sézanne.* (Archives de l'auteur)

VARIN (C.-N.), *Catalogue analytique et raisonné de la collection des tableaux, marbres, estampes et objets de curiosité établie à Chaalons, près le département de la Marne, floréal An VII.* (Archives des Musées nationaux de France)

GRAVURES

Bibliothèque nationale, Paris. Cabinet des estampes, Da. 40 (carton consacré au Frère Luc).

IMPRIMÉS

Actes des Récollets de Paris, 14 *août* 1653. Bibliothèque nationale, Paris, 4° pièce, Ld 24/149.

BAILLY (Nicolas), *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en* 1709 et 1710. Paris, 1899 (publié par Fernand ENGERAND).

BARBAT (Louis), *Histoire de la ville de Châlons-sur-Marne et de ses monuments.* Châlons-sur-Marne, 1855-1860. 2 vol.

BEAUREPAIRE (Charles de), *Nouveau recueil de notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure.* Rouen, 1888.

Biograhie des hommes célèbres, des savants, des artistes et des littérateurs du département de la Somme. Amiens, 1835-1837. 2 vol. in-12.

BOITEL (Abbé), *Recherches historiques, archéologiques et statistiques sur Esternay, son château et les communes du canton.* Châlons-sur-Marne, 1850. 1 vol. in-8.

— *Annuaire ou Almanach du département de la Marne, pour* 1850-1851. Châlons-sur-Marne, 1851.

BOURDON (Père F.-A.), *Fidèle recueil et récit véritable des vœux faits et rendus pour les faveurs et grâces admirables obtenues à l'occasion de Nostre-Dame de Foy servie et honorée en l'église du couvent des Pères Augustins d'Amiens, dressé et mis en œuvre par F.-A. Bourdon, reli-*

gieux et docteur de Paris et à présent prieur du dit couvent. Amiens, 1663. 1 vol. in-16.

BRALION (Père Nicolas de), *Curiosité de l'une et de l'autre Rome ou Traité des plus augustes temples et autres lieux saints de Rome chrestienne et payenne.* Paris, 1655-1659. 2 vol. in-8.

BRIÈLE (Léon), *Supplément à l'inventaire sommaire des archives hospitalières antérieures à* 1790 (*Seine*). Paris, 1889.

Bulletin des Recherches historiques. Lévis. (Vol. II, p. 98 ; VI, p. 152 ; XI, p. 120 ; XXIV, p. 51)

CALLAND (H.), *Guide de l'étranger à Amiens. Biographie des hommes remarquables qui sont nés dans cette cité.* Amiens, 1855. 1 vol. in-16.

— (Nouvelle édition), 1858.

CASGRAIN (Abbé René-Ed.), *Histoire de la paroisse de l'Ange-Gardien.* Québec, 1902.

Catalogue du Musée de Châlons-sur-Marne. Châlons, (1862). 1 vol. in-8.

CHARAULT (Père F.), *Abrégé des merveilles que Dieu a opérées par l'invocation de N. D. de Foy, dont l'image miraculeuse est honorée dans l'église des Augustins d'Amiens depuis le mois de mai* 1629 *qu'elles commencèrent à paraître.* Amiens, 1678. 1 vol. in-16.

CHENNEVIÈRES (Philippe de), *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France.* Paris, 1854.

CORBLET (Abbé), *Hagiographie du diocèse d'Amiens,* Paris-Amiens, 1868-1875. 5 vol. in-8.

DAIRE (Père), *Histoire de la ville d'Amiens.* Paris, 1757. 2 vol. in-4.

— *Tableau historique des sciences... dans la paroisse de Picardie.* Paris, 1768. 1 vol. in-12.

— *Histoire littéraire de la ville d'Amiens.* Paris, 1782.

DION (Abbé Albert), *Les quatre églises de Montmagny. L'Événement* (Québec), 21 juin 1924.

DOUDIEUX (Père Aug.), *Abrégé des merveilles que Dieu a opérées par l'invocation de N. D. de Foy, dont l'image miraculeuse...* Amiens, 1650. 1 vol. in-8.

DUBOIS (A.) *L'œuvre de Blasset ou plutôt Blassel, célèbre sculpteur amiénois* (1600-1659). Amiens, 1862.

DUDOUYT (Abbé), *Lettre à Mgr de Laval,* dans le *Rapport sur les archives canadiennes.* Ottawa, 1885.

DURAND (Georges), *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens.* Amiens, 1901-1903. 3 vol. gr. in-4.

DUSEVEL (H.), *Notice sur l'église-cathédrale d'Amiens.* Amiens, 1853 (3e édition).

— *Ibid.* (Édition anglaise). Amiens, 1855.

État actuel de Paris ou le Provincial à Paris. Paris, 1789. 4 vol. in-24.

FIRMIN-DIDOT (Ambroise), *Les graveurs de portraits en France.* Paris, 1875-1877. 2 vol. in-8.

GILBERT (A.), *Description historique de l'église-cathédrale de Notre-Dame d'Amiens.* Amiens, 1833.

GOSSELIN (Abbé Amédée), *L'Instruction au Canada sous le Régime français.* Québec, 1911.

GUERLIN (Robert), *Notes sur les tableaux offerts à la confrérie Notre-Dame du Puy, à Amiens.* Paris, 1898.

HUGOLIN (Père), *Le Père Joseph Denis, récollet.* Québec, 1926.

— *Un peintre de renom à Québec en* 1670 : *le diacre Luc Lefrançois, récollet.* Québec, 1932 (*Des Mémoires de la Société royale du Canada*).

LACORDAIRE (A.-L.), *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie...* Paris, 1855.

LEBLANC (Charles), *Manuel de l'amateur d'estampes.* Paris, 1854-1890. 4 vol. in-8.

LECLERCQ (Père Chrestien), *Premier establissement de la Foy dans la Nouvelle-France.* Paris, 1691. 2 vol. in-12.

LECOMTE (Florent), *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou Introduction à la connaissance des plus Beaux-Arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes.* Bruxelles, 1702, 3 vol. in-16.

Le Dimanche (périodique publié à Amiens, Somme), 14 avril 1872. Voir aussi les années 1881, p. 313, et 1888, p. 31.

Le Droit (Ottawa), 7 mars 1922.

LEFEBVRE (Père Hyacinthe), *Histoire chronologique de la province Saint-Denis, de* 1612 *à* 1676. Paris, 1677.

LELONG (Père), *Liste générale et alphabétique des portraits gravés des François et Françoises illustres jusqu'en l'année* 1775. Paris, 1809. 1 vol. in-fol.

LEMOINE (James-M.), *Album du Touriste.* Québec, 1872.

MÂLE (Émile), *L'Art et les artistes après le concile de Trente.* Paris, 1932.

Manuscrits de Pagès, marchand d'Amiens, écrits à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, sur Amiens et la Picardie. Amiens, 1856-1864. 6 vol. in-16.

MARIETTE (Jean), *Abecedario,* publié et annoté par Ph. de Chennevières et Anatole de Montaiglon. Paris, 1854-1855.

MAROLLES (Michel de), *Le livre des peintres et graveurs.* Paris, 1872. 1 vol. in-12.

Mémoires de l'Académie d'Arras. Juin 1839 (notes sur Arnould de Vuez).

Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, vol. XIII et XV. Rouen, 1854-1858.

Le Mercure Galant. Paris, 1679 (livraison de mars).

MILARD (Abbé), *Histoire de Sézanne.* Sézanne, 1897-1901. 2 vol.

MONTAIGLON (Anatole de), *Procès-verbaux de l'Académie de peinture et sculpture.* Paris, 1875. 10 vol. in-8.

MORISSET (Gérard), *Peintres et Tableaux,* I. Québec, 1936.

— *Peintres et Tableaux.* II. Québec, 1937.

— Études parues dans l'*Événement* (Québec), 29 août, 17, 25 et 27 octobre 1934, 21 mars 1935.

— Étude parue dans *le Canada français,* novembre 1934, sur un tableau du Frère Luc à Saint-Antoine de Tilly.

Noms et qualitez des religieux récollets qui s'opposent à la réception du P. Javanneau pour leur commissaire. S. I. n. d. (Paris, 1653).

PIGANIOL de la FORCE, *Description de la ville de Paris et de ses environs.* Paris, 1765. 10 vol. in-12.

PILES (Roger de), *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages.* Paris, 1715.

Richesses d'art de la France. Paris, Monuments religieux.

ROY (Antoine), *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le Régime français.* Paris, 1930.

SAUVAL (Henri), *Histoire et recherche des antiquitez de la ville de Paris.* Paris, 1724. 2 vol. in-fol.

THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler.* Leipzig, 1916 (XII, 369-370).

Une visite à Saint-Jean-Saint-François. Paris, s.d. (1920).

VIAL, MARCEL et GIRODIE, *Les artistes décorateurs du bois.* Paris, 1912.

CATALOGUE DE SON OEUVRE

« Étant donc entré dans l'Ordre des Religieux Récollets de cette ville, il a travaillé le reste de ses jours avec une application inconcevable... »

Florent LECOMTE

AVERTISSEMENT Dans le *Catalogue raisonné* qui suit, j'ai consigné, en un ordre chronologique aussi rigoureux que possible, la mention des peintures du Frère Luc que j'ai pu retrouver ; les descriptions comportent tous les détails susceptibles de les identifier. J'y ajoute les dimensions et les particularités notables de chaque peinture. Chaque mention se termine par une esquisse bibliographique ; les ouvrages que j'ai consultés figurent ici avec des abréviations nécessaires : on voudra donc bien consulter la *Bibliographie* à leur sujet.

Parmi les œuvres qui ont disparu, il y en a un certain nombre qui ont été gravées. Presque toutes ces gravures sont antérieures à 1667, puisque ayant appartenu au grand collectionneur de l'époque, Michel de Marolles, elles ont passé, cette année-là, dans les collections royales. Quant à celles qui sont postérieures à 1667, elles sont relativement rares et faciles à dater.

Pour les peintures qui ont disparu, je suis forcément tributaire des chroniqueurs qui en ont signalé l'existence. Mais je me contente d'en faire mention, sans y insister davantage, ni sans y attacher d'importance.

ARCHITECTURE

1. CHAPELLE ET RETABLE DES RÉCOLLETS (CHÂLONS-SUR-MARNE).

La chapelle est d'un style Louix XIV de province, sobrement orné. Le retable est du style « à la récollette » : il représente un arc de triomphe antique. Exécuté en bois de noyer noir, rehaussé de filets d'or très discrets. Les cadres des tableaux sont du même style. La chapelle date de 1665.

Depuis 1805, les Religieuses de la Congrégation occupent le couvent et la chapelle des Récollets.

2. CHAPELLE ET RETABLE DES RÉCOLLETS DE QUÉBEC (1670-1671).

Style « à la récollette ». Boiseries peintes en blanc et ornées de dorures — sauf les boiseries de la nef, qui sont en noyer verni. La chapelle et le retable ont été plusieurs

fois restaurés. Aujourd'hui chapelle de l'Hôpital-général.

Cf. Gérard MORISSET, *Le Frère Luc architecte,* dans l'*Événement,* 25 octobre 1934, pp. 4 et 8.

3. CHAPELLE ET RETABLE DES RÉCOLLETS DE SÉZANNE (1672).

Même style que les deux retables précédents. Le retable est construit en noyer noir laissé au naturel et admirablement patiné. Probablement le plus beau retable du Frère Luc. Cf. Abbé MILLARD, *Histoire de Sézanne.*

4. LE SÉMINAIRE DE QUÉBEC.

C'est aujourd'hui l'aile de la Procure. Primitivement, cette construction comprenait deux étages seulement. Ils ont été dévastés par l'incendie en 1701 et en 1705 ; mais l'étage voûté en pierre du sous-sol est resté intact. Après l'incendie de 1865, on releva l'édifice d'un étage.

Commandé par monseigneur de Laval en 1671. Les travaux de construction commencèrent en 1677.

Cf. BACQUEVILLE de la POTHERIE, *Histoire de l'Amérique septentrionale,* vol. I, p. 246 : « Les caves (du Séminaire) sont d'une grande beauté. On dirait en hiver que ce serait un jardin où toutes les légumes sont par ordre comme dans un potager... »

PEINTURES ET GRAVURES

1. L'ASSOMPTION, d'après le tableau de Francesco da Ponte, dit Bassano, à Saint-Louis-des-Français, à Rome.

La Vierge, vêtue de bleu et de rouge et escortée de quatre anges, monte au ciel, précédée d'une colombe. L'un des anges est vêtu de jaune et porte des ailes bleuâtres ; un autre, à droite, a des ailes rouges et une robe verte. Au-dessous de la Vierge, un angelet voletant. Le tombeau est vide ; à droite, un grand ange vêtu de blanc ; au premier plan, au centre, une femme en gris et rose. L'un des apôtres porte une robe bleu sombre, un manteau jaune et une tunique rose ; un autre est vêtu de mauve, vert pâle et bleu.

(Église de LONGUEAU, département de la Somme, France).

H. 13′ 1½″ L. 8′ 6½″ T.

Peint à Rome en 1635, à la demande du Père Nicolas de Bralion, oratorien.

Jusqu'à la Révolution, ce tableau a orné le maître-autel de la chapelle des Jacobins d'Amiens. Il est à Longueau depuis la Restauration.

Signalé dans les *Manuscrits de Pagès* (t. I, p. 225), par CHENNEVIÈRES (t. III, p. 223) et par CORBLET (t. IV, p. 493).

Classé par la Commission des Monuments historiques le 4 janvier 1915.

2. SAINT MICHEL TERRASSANT LUCIFER.

Ce tableau, peint vers 1645 pour l'église Saint-Michel d'Amiens, n'a pas été retrouvé.

Signalé dans les *Manuscrits de Pagès* (t. I, p. 111) et par l'abbé CORBLET (t. IV, p. 534).

3. SAINT DIDACE, DE L'ORDRE DES FRÈRES MINEURS.

Le saint, vêtu en récollet, tient une croix et la regarde amoureusement.

Cette composition, peinte avant 1650, n'a pas été retrouvée. Elle a été gravée par Jean MORIN (Paris, 1609 — Paris, juin 1650).

H. 0′ 6″ L. 0′ 5″ Ovale.

Inscription : F. LUC INV. — MORIN SCULP.

En bas, l'inscription suivante : «Amore dulci saucius crucem sanctissimam primis ab annis fortiter dilexit — Leblond avec privilège du Roy. »

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes. Da. 40.

4. SAINT PIERRE D'ALCANTARA.

Peint vers 1650, ce tableau se trouvait au-dessus de l'autel de Sainte-Thérèse, chez les Récollets de Saint-Germain-en-Laye. On ne l'a pas retrouvé.

Versailles. Archives de Seine-et-Oise, série Q.

5. ECCE HOMO.

Peint vers 1650 pour la chapelle des Récollets de Saint-Germain-en-Laye. Voir le précédent.

6. L'ADORATION DES MAGES.

Peint vers 1650 pour la chapelle des Récollets de Saint-Germain-en-Laye. Voir le numéro 4.

7. LE VOEU DE LOUIS XIII.

Peint vers 1650 pour la chapelle des Récollets de Saint-Germain-en-Laye. Voir le numéro 4.

8. EX-VOTO À NOTRE-DAME DE FOY.

Composition symétrique : au centre, la Vierge ; à droite, saint Augustin ; à gauche, le Frère Luc. Marie est vêtue d'une robe rouge et d'un long manteau bleu ; sur sa tête, un voile d'un bleu pâle tirant sur le mauve. De la main droite, elle tient l'enfant Jésus debout sur ses genoux ; elle pose la main gauche sur le corps d'un enfant mort que saint Augustin, en habits épiscopaux, tient dans ses bras. À gauche, le Frère Luc, debout, lève au bout des bras un petit tableau qui représente un enfant tombant du haut d'un pont — allusion non déguisée à l'accident du pont de Moucreux.

(Église de NEUVILLE-LES-LOEUILLY, département de la Somme).

H. 7′ 8½″ L. 5′ 7″ T.

Peint vers 1650 pour l'église des Augustins d'Amiens. Cette église ayant été démolie en 1837, l'administration des Beaux-Arts donna cette composition à l'église de Neuville.

D'après Louis DOUCHET, annotateur des *Manuscrits de Pagès* (t. I, p. 226, note), « les artistes regardaient cette peinture comme un précieux morceau pour le coloris, la perspective et le dessin ».

Cf. *Richesses d'art de la France. Province. Monuments religieux,* vol. III, p. 97 ; *Hagiographie du diocèse d'Amiens,* vol. IV, pp. 164 et 452.

Cf. SOYEZ, Article dans *le Dimanche,* 14 avril 1872.

De ce tableau, il existe une copie médiocre, peinte pour la chapelle de l'Annonciation, à la cathédrale d'Amiens.

H. 9′ 11″ L. 5′ 7″ T.

Signé et daté : Dré Le Tellier 1881 d'après fr. Luc.

En bas, inscription : COPIE DE L'EX-VOTO DU FRERE LUC A NOTRE-DAME DE FOY.

9. MADONE.

La Vierge Marie est à genoux, vêtue en rouge et bleu. Elle tient l'enfant Jésus dans ses bras. Autour du groupe, des anges portant des ailes de toutes couleurs, adorent l'enfant. Frais paysage de printemps.

(AMIENS, Église de Saint-Leu).

H. 6′ 3″ L. 5′ 3″ T.

Peint vers 1655 pour la chapelle de l'Enfant-Jésus, à l'église des Oratoriens d'Amiens.

Signalé, sans nom d'auteur, dans les *Manuscrits de Pagès* (vol. I, p. 386).

Cf. DUSEVEL, *Notice historique...* p. 43.

10. MADONE.

Tête d'expression qui représente la Vierge Marie vue de face, les mains jointes sur la poitrine, l'expression mélancolique.

Ce tableau n'a pas été retrouvé. Il a été gravé par Jean LENFANT (Abbeville, 1615 — Paris, 8 mars 1674).

H. 1′ 4″ L. 1′ 0½″

À gauche : FRAT. LUCAS PINXIT ; à droite : Io LENFANT SCULPEBAT ET EX. CUM PRIV. REGIS Cmi.

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40.

11. MADONE.

Autre tête d'expression représentant la Vierge tournée vers la droite, dans l'attitude d'une profonde humilité. Gravé par Jean LENFANT en 1658. Voir le numéro précédent.

12. LA PORTIONCULE.

Peint vers 1660 pour la chapelle des Récollets de Rouen. Transporté en 1792 dans l'église abbatiale de Saint-Ouen, à Rouen, après avoir été restauré par LEMONNIER (Rouen, 1743 — Rouen, 1824).

Cf. BEAUREPAIRE, *Nouveau recueil...*, p. 245, numéro 18.

13. NOTRE-DAME DES ANGES.

Peint vers 1660 pour la chapelle des Récollets de Rouen. Voir le précédent.

14. LA MONTÉE AU CALVAIRE.

Le Christ, tout ensanglanté, vêtu d'une tunique mauve à reflets jaunâtres, ploie sous la croix et tombe à genoux, soutenu par la Vierge sa mère, qui porte un manteau bleu sombre. À gauche, saint Jean, en vert et rouge, avertit les bourreaux que le Christ vient de tomber ; en arrière, d'autres personnages. À droite, au second plan, Véronique montre au Cyrénéen le voile vert pâle qui porte l'empreinte rouge

de la figure du Christ. Au fond, des soldats. Tableau fort abîmé.

(CHÂLONS-sur-MARNE, Église Notre-Dame-en-Vaux).

H. 9′ environ L. 7′ 2″ T.

Signé. Provient de la chapelle des Récollets de Châlons-sur-Marne.

Inventorié par Charles-Nicolas VARIN, en l'an VII (1799).

Cf. CHENNEVIÈRES, *Recherches sur quelques peintres..*, vol. III, pp. 305 et 306.

15. SAINT ELZÉAR ET SAINTE DELPHINE ADMIS AU TIERS-ORDRE.

Elzéar de Sabran et Delphine sont agenouillés à droite ; au centre, saint François stigmatisé ; à gauche, le Christ assis sur un trône et vu de profil. Remarque curieuse : les moines qui figurent dans cette composition sont vêtus d'une bure de ton clair (un gris panaché de bleuâtre et de mauve, à reflets jaunes). Le manteau d'Elzéar est mauve et jaune paille ; la robe de sa compagne est bleue. Le Christ est vêtu d'un rouge sombre et velouté. La scène se passe dans une architecture de portique.

(CHÂLONS-sur-MARNE, Musée municipal).

H. 6′ 1½″ L. 4′ ½″ T.

Non signé. Provient de la chapelle des Récollets de Châlons-sur-Marne.

Inventorié en Floréal, an VII (1799), par Charles-Nicolas VARIN sous ce titre : « Saint François stigmatisé donne

à baiser son cordon à un prince et sa femme, en présence d'un Dieu de pitié... »

Catalogue du Musée de Châlons (1862), numéro 499.

16. SAINT FRANÇOIS REFUSANT LE SACERDOCE.

La scène se passe dans un paysage d'une grande fraîcheur, dont une partie, à gauche, est masquée par un arbre. Les deux personnages principaux sont saint François agenouillé à gauche, et un ange, debout à droite. Cet ange, magnifique de prestance, est vêtu d'un pourpoint de ton turquoise et d'une écharpe d'un vermillon de flamme ; il tient dans sa main gauche une coupe de cristal à pied d'or qu'il désigne à saint François de la main droite : « Pour être prêtre, il faut avoir l'âme aussi pure que ce cristal. » Au-dessus, un angelet voletant tient une colombe, emblême de la pureté. Fond de rochers, où des récollets se livrent à la méditation ou à quelque lecture pieuse. À droite, deux lapins blancs aux yeux rouges.

(CHÂLONS-sur-MARNE, Chapelle des Sœurs de la Congrégation — ancienne chapelle des Récollets).

H. 6′ 1½″ L. 4′ 5½″ T.

Non signé. Peint pour la chapelle des Récollets de Châlons-sur-Marne. Enlevé de là en 1790 et exposé en 1797 à la Préfecture de la Marne, puis au Collège de Châlons.

Inventorié en Floréal, an VII (1799), par VARIN, sous ce titre : « François frappé de crainte et d'étonnement à la vue de Gabriel qui lui imprime les stigmates par effigie dans un bocal... »

Cf. MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), pp. 7 et suiv.

17. SAINT BONAVENTURE.

« Bonaventure en habit de cardinal tient un livre d'une main, une plume de la droite ; il se livre avec enthousiasme à l'histoire de François. Chef-d'œuvre. Ce tableau est le portrait du frère Luc qui l'a traité d'une touche savante, libre et vigoureuse. Grandeur nature. » (Description de VARIN).

Cette composition, inventoriée par VARIN en Floréal, an VII, se trouvait dans la chapelle des Récollets de Châlons-sur-Marne. Exposée à la Préfecture, puis au Collège. On ne l'a pas retrouvée.

18. SAINTE CLAIRE.

« Claire, sous l'habit franciscain, la main portée sur la poitrine, élève son âme vers l'Éternel, à genoux sur les gradins d'un autel. Tableau demi-figure, pendant du précédent, moins beau d'exécution. » (Description de VARIN). Même histoire que le précédent.

19. SAINT MEMMIUS, ÉVÊQUE DE CHÂLONS-SUR-MARNE.

Le saint porte chape et mître d'or. On le voit presque de dos, la tête tournée vers le spectateur en un geste forcé. C'est un vieillard à la chevelure de neige, au teint frais. Il bénit de la main droite, tandis que de la gauche il tient sa crosse d'or. Le revers de la chape est d'un vert de Prusse soyeux.

(CHÂLONS-sur-MARNE, Église de Notre-Dame-en-Vaux).

H. 5′ 3″ L. 2′ 5½″ Bois.

En bas, inscription : S. MEMMIUS.

Provient du retable de la chapelle des Récollets de Châlons-sur-Marne. Pendant du numéro 20.

20. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

Le saint, les traits accusés et la figure forte en couleur, étend les bras. Ses mains portent, en guise de stigmates, des clous de ton flamme. Il est vêtu d'une dalmatique d'or brodée de rouge ; sa bure est d'un ton bleu-mauve rehaussé de reflets jaunâtres.

(CHÂLONS-sur-MARNE, Église de Notre-Dame-en-Vaux).

H. 5′ 3″ L. 2′ 5½″ Bois.

En bas, inscription : S. FRANCISCUS.

Provient du retable de la chapelle des Récollets de Châlons-sur-Marne. Pendant du précédent.

21. LA PRUDENCE CHRÉTIENNE CONTRE LES FINESSES DU MONDE.

Dessin gravé par François POILLY, étant le titre d'un ouvrage composé par le Père Vincent Moret, gardien du couvent des Récollets de Saint-Germain-en-Laye. (À Paris, chez Edme Couterot, rue Saint-Jacques, au Bon-Pasteur. M.DC.LXIV.)

Cette gravure comporte deux états :

1. Deux anges tenant des branches de feuillages, se tiennent de chaque côté d'un portail de style Louis XIV. À la hauteur du linteau, on lit sur une banderolle :

« Soyez simples comme la colombe. » En haut, une colombe dans une gloire.

H. 0′ 7″ L. 0′ 5″

À gauche : F. LUC R. INV. ; à droite : F. POILLY SCULP.

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40.

2. Portique. Une tapisserie en partie déroulée porte le titre : LA PRUDENCE DU CHRESTIEN. Deux anges soutiennent de leur main gauche le rouleau et portent de la droite le caducée. En haut : SOYONS PRUDENTS COMME LE SERPENT. En bas, sur une marche, un serpent couronné.

H. 0′ 7″ L. 0′ 5″

Sur la contremarche : F. LUC. R. INV./F. POILLY SCULP.

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Ed. 49c, réserve.

22. LA SAINTE FAMILLE AUX ANGES.

Scène de paysage printanier. Le groupe de la Sainte Famille est à droite : la Vierge vue de profil, tenant son enfant sur ses genoux et saint Joseph debout en arrière. À gauche, de grands anges se prosternent devant l'enfant Jésus. Des angelets voltigent au-dessus des deux groupes.

(Église de LONGUEAU, département de la Somme).

H. 7′ 2½″ L. 4′ 11″ T.

Composition de sentiment et de coloris analogues à la *Madone* de l'église de Saint-Leu, Amiens.

Provient probablement de l'église des Oratoriens d'Amiens.

23. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

La scène se passe dans une pièce de la maison qu'habitait la sainte Famille pendant son exil en Égypte, comme l'indique une petite pyramide qu'on aperçoit par la fenêtre. La Vierge, assise, vient de tirer son fils de son lit. Et Jésus, selon une légende chère aux Récollets d'autrefois, s'est couché de lui-même sur une petite croix, les bras étendus. Sa mère pressent à ce geste la mort ignominieuse de son fils.

Ce tableau n'a pas été retrouvé. Il a été gravé avant 1666 par Nicolas REGNESSON (Reims, 1630 — Paris, 14 octobre 1670).

H. 0′ 11½″ L. 0′ 9½″

À gauche : Fr. Luc pinxit ; à droite : N. Regnesson fecit et ex. cum privil. regis.

En bas, le huitain suivant :

Bras de ma croix, bras de ma Mère,
Vous me charmez et ie me rends ;
Également ie vous révère
Encore que fort différents ;
De l'une j'ay receu la vie ;
Par l'autre on la doit voir ravie ;
Mais dedans l'un et l'autre fort
L'amour est ma vie, et ma mort.

Sous le huitain : À Paris, chez N. Regnesson, rue S. Iacques, au Séraphin.

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40.

24. CROIX AIMABLE À JÉSUS QUOI *QUIGNOM* I-NIEUSE.

La Vierge est debout, vêtue d'une robe rouge et enveloppée d'un grand manteau bleu à revers d'un bleu pâle légèrement mauve ; sur sa tête, un long voile orangé. Elle tient sur son bras droit l'enfant Jésus qu'elle vient de tirer de son berceau et qui repose sur une partie du voile orangé. En haut, à gauche, un angelet descend du ciel et présente à Jésus une petite croix.

Sur les volets de ce triptyque étaient représentées en camaïeu l'*Annonciation* et la *Nativité*. D'après Pagès (vol. V, p. 200, note 2), les volets, enlevés en 1712, furent remis en place plus tard. Ils ont disparu.

(AMIENS, Musée municipal, Salle des tableaux du Puy Notre-Dame).

H. 6′ 11″ L. 3′ 11″ T.

Peint en 1666 à la demande de François QUIGNON, maître-chirurgien d'Amiens (le dernier mot de la devise, *quoi-quignominieuse,* joue sur le nom du donateur), et de Jeanne Véru ,sa femme, qui le donnèrent à la Confrérie du Puy Notre-Dame.

En bas, à gauche, le quatrain suivant :

Saincte Vierge, agréés ce tableau très chrestien,
Pièce de frère Luc aussi saincte que belle,
Que vous offre François Quignon le chirurgien
Avec Jeanne Véru, son espouse fidelle./1666.

Placé en 1666 sur un pilier de la cathédrale d'Amiens (pilier 10a du plan de DURAND) ; transporté au XVIIIe siècle dans la chapelle Saint-Nicolas ; enlevé de la cathédrale à la Révolution ; prêté aux Dames du Sacré-Cœur d'Amiens au XIXe siècle. Donné au Musée d'Amiens en 1904 par M. Robert de Guyencourt (Cf. *Catalogue* de 1911, n° 401).

Cf. DURAND, *Monographie de la cathédrale d'Amiens,* vol. II, p. 453 ; RODIÈRE, *Épitaphier de Picardie ; Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie,* vol. XXII, pp. 5 et 139 ; GUERLIN, *Notes sur les tableaux du Puy Notre-Dame,* Paris, 1898, pp. 11 et 15.

25. LA MORT (*Temperamentum deliciarum*).

Un cadavre à demi décharné, recouvert d'un linceul, la bouche ouverte, montre du doigt cette inscription :

Il faut mourir, c'est un arrest !
Tout homme doit s'y tenir prest.

Ce tableau et les trois suivants ornaient la chapelle des Récollets de Paris : sur les gravures qu'il possédait de ces compositions, Michel de Marolles a écrit : « Peint aux Récollets de Paris. » On ne les a pas retrouvés.

Gravé par Pierre LANDRY (Paris, vers 1630 — Paris, 11 décembre 1701), « graveur et marchand de tailles-douces demeurant rue Saint-Jacques, à l'enseigne de Saint François de Sales. »

H. 1′ 0¼″ L. 1′ 4¼″ Ovale.

À gauche : F. Luc Pinxit — Landry sculpsit.
Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40 et Ed. 33.

Gravé par Nicolas BAZIN (Troyes, 1636 — Paris 1707), d'après la taille-douce de Landry.

Cf. *Le Mercure Galant,* mars 1679, p. 180 ; MÂLE, *L'Art et les artistes..,* p. 212 ; LEBLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes,* vol. I, p. 214, n° 147.

26. L'ÂME BIENHEUREUSE (*Votum christianorum*).

L'Âme sainte est représentée sous les traits d'une belle femme toute de blanc vêtue, environnée de nuages et portant au front le signe de l'élue : TAV. En bas, cette inscription :

Une Âme qui possède Dieu
Peut seule parler de ce Lieu.

Même histoire et même bibliographie que le précédent.

27. LE PURGATOIRE (*Stimulus poenitentium*).

Un homme tout entouré de flammes tord ses bras enchaînés. À droite, cette inscription :

Quoy que cette âme souffre fort,
L'Espérance est son réconfort.

Même histoire et même bibliographie que le numéro 25.

28. L'ÂME DAMNÉE (*Libidinum remedium*).

Un homme grimaçant, entouré de flammes, se mord le bras de désespoir, tandis que des serpents le piquent. En bas, cette inscription :

Un cœur est plus dur qu'un rocher
Si ce feu ne le peut toucher.

Même histoire et même bibliographie que les précédents numéros.

De cette gravure, il existe, au presbytère d'Oka (Deux-Montagnes), une copie peinte en Nouvelle-France.

29. MATER DOLOROSA.

Tête d'expression qui représente Marie vue de face, les mains jointes, la tête légèrement tournée vers la gauche. Des larmes coulent de ses yeux.

Ce tableau a disparu. Gravé par Jean MARIETTE, graveur parisien du début du XVIIIe siècle.

H. 1′ 2″ L. 1′ 0¼″

À gauche : Frater Lucas Récoll. pinxit ; au centre : À Paris chez Jean Mariette rue Saint Jacques aux colonnes d'Hercule ; à droite : Io Mariette sculpsit.
Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40.

30. MATER DOLOROSA.

Autre tête d'expression : la Vierge Marie, tournée vers la gauche, ramène sur sa poitrine les pans de son manteau. Gravé par Étienne PICART (Abbeville, 1623 — Paris, 1693) dit le Romain.

H. 0′ 11¾″ L. 0′ 9½″

En bas : Stepha.us Picart Rom.us fecit / et ex cum privil. Regis.

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40. — Sur l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, Michel de Marolles a tracé au crayon : « Le frère Luc. »

31. ECCE HOMO.

Tête d'expression du genre Guido Reni. Le Christ vu à mi-corps, légèrement tourné vers la droite, les épaules nues, est couronné d'épines ; il a les poignets liés. Dans sa main droite, un roseau.

Gravé par Jean MARIETTE, « rue Saint-Jacques aux Colonnes d'Hercule ».

H. 1′ 2″ L. 1′ 0¼″

À gauche : Frater Lucas Récoll. pinxit ; à droite : Io Mariette sculpsit.

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40.

32. ECCE HOMO.

Même tête d'expression que la précédente, sauf que le Christ a les yeux levés vers le ciel.

Gravé avant 1667 par un artiste qui n'a pas signé son œuvre (peut-être Jean BOULANGER).

H. 0′ 10¾″ L. 0′ 9″

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40.

33. SAINT PASCAL BAYLON.

Agenouillé de profil à droite, le saint est en extase devant le Saint-Sacrement. Un angelet debout entre le saint et l'autel, porte ses cilices et des fleurs de lis. Dans la partie supérieure, draperies, angelets voletant. En bas à droite, un brûle-parfum.

L'original a disparu. Il a été gravé par Jean BOULANGER.

(Troyes, 1608 — Paris, après 1690).

H. 1′ 4¼″ L. 1′ 0″

Inscription : « SAINCT PASCHAL / Je n'ay jamais demandé que vous mon Dieu pour être hureux (sic) de toute éternité. Psal. 72. »

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40.
Cf. CHENNEVIÈRES, *Recherches..*, vol. III, p. 224 ; LEBLANC, *Manuel de l'amateur..*, vol. I, p. 490, n° 43.

34. SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES.

Le saint est à genoux, le corps renversé vers la gauche, la tête levée ; de la main droite, il tient une croix pendant à un ruban. En haut à droite, le Christ ailé « lance la foudre à saint François ». À gauche, l'un des deux angelets tient une tablette ovale sur laquelle sont figurés les attributs de la Passion. Fond de rochers. Au premier plan, une tête de mort et un cilice en forme de chaîne. La bure du saint est déchirée et laisse voir la plaie du côté et le cilice de fer.

Original aujourd'hui perdu. Il en existait une copie, probablement peinte à Québec, dans l'église de Beauceville ;

elle est aujourd'hui aux Archives de la province de Québec.

Gravé par Jean BOULANGER (Troyes, 1608 — Paris, après 1690).

H. 1′ 4½″ L. 1′ 0″

À droite : Jboulanger fecit.

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40.

Gravé par Nicolas BAZIN (Troyes, 1636 — Paris, 1707). — Le sujet est renversé et porte quelques variantes : dans le ciel, il n'y a qu'une tête d'ange ; le saint ne porte pas de croix ; le premier plan est simplifié.

H. 0′ 8¾″ L. 0′ 7¼″

À gauche : Peint par le Frère Luc, Récollet ; à droite : Se vend à Paris chez N. Bazin rue Galandes devant St-Blaise.

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, réserve.

Cf. MÂLE, *L'art et les artistes..*, p. 176.

35. VISION DE SAINT ANTOINE DE PADOUE.

Le saint, qui occupe la partie droite de la composition, tient l'enfant Jésus embrassé ; celui-ci est assis sur un livre. Fond de draperies.

Tableau aujourd'hui disparu. Gravé par Pierre LANDRY (Paris, vers 1630 — Paris, 11 décembre 1701).

H. 0′ 5¾″ L. 0′ 4¾″

En bas : F. LUC INVENIT — P. LANDRY SCULP.

Plus bas : « Prière à St-Antoine de Padoue pour recouvrer le bien perdu et éviter toute sorte de mal. »

Bibliothèque nationale de Paris, Estampes, Da. 40 et Ed. 33.

Cf. LEBLANC, *Manuel de l'amateur..*, vol. II, p. 487, **n° 8.**

36. à 45. LES ACTES DES APÔTRES, D'APRÈS RAPHAËL.

« Tenture de haute lisse : les Actes des Apôtres en dix pièces, rehaussées d'or, de 46½ aulnes de cours sur 2 2/3 aulnes de haut, faisant en carré 170½ aulnes. Cette tenture a coûté, à raison de 200″, 34,100″. L'on croit que c'est le Frère Luc, de l'Ordre de Saint-François, qui les a peints d'après les tapisseries de la Couronne. » (Cf. LACORDAIRE, *Notice historique..*, pp. 60 et suiv.)

Cf. Alfred DARCEL, *La Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1876, vol. II, p. 199 : « Les premières tentures fabriquées aux Gobelins furent les Actes des Apôtres en dix pièces, d'après les peintures du franciscain Père (sic) Luc, exécutées sur les tapisseries de la Couronne qui étaient sans doute celles de Mortlake. »

46. L'ASSOMPTION.

(Avant 1670, le Frère Luc a peint, pour l'abbé Mathieu Wasse, une *Assomption* qui, plus tard, entra à la cathédrale d'Amiens. En 1628, on avait placé dans la même cathédrale un tableau de sujet identique. C'est l'un de ces tableaux qui se trouve aujourd'hui dans la même cathédrale. Mais lequel ? Ce problème me paraît insoluble.)

Sur ce sujet, voir les *Manuscrits de Pagès* (vol. V, pp. 202-203), et les ouvrages du Père DAIRE, de DUSEVEL, de CHENNEVIÈRES, de DURAND, etc.

47. SAINT PIERRE D'ALCANTARA.

Agenouillé sur les nuages, le saint vu de face lève les yeux vers le ciel d'où partent des rayons. Tout en haut, trois ravissantes têtes d'anges. En bas, à droite, un ange sonne de la trompette et tient une couronne ; à gauche du saint, un ange casqué tient une lance, des branches de laurier et un bouclier sur lequel on lit : SIC HONORABITUR.

Peint en 1670 ; demeuré introuvable. Gravé par Jean BOULANGER (Troyes, 1608 — Paris, après 1690).

H. 1′ 4½″ L. 0′ 11½″

À droite : Jboulanger sculp.

Inscription : CHRISTIANISSIMO REGI REGUM LUDOVICO XIII° MAXIMO. Plus bas : RECOLLECTI PROAE PARISIENSIS, 1670.

Bibliothèque nationale de Paris, Da. 40.

Cf. LEBLANC, *Manuel de l'amateur..*, vol. I, p. 490, n° 44.

48. ÉTUDES.

À gauche, une tête de moine renversée en arrière, les yeux clos, le cou musclé et fort. À droite, étude de mains superposées. En bas : « *le frère Luc.* »

(PARIS, Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts).

H. 0′ 11¾″ L. 1′ 3″

Ce dessin à la sanguine a probablement appartenu à Michel de Marolles.

Numéro 189 du *Catalogue* de l'École des Beaux-Arts.

49. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE EN EXTASE.

Tourné à gauche, vu presque de profil, le visage blafard, l'œil à demi fermé, la bouche entre-ouverte, saint François paraît ployer sous la douleur. Il tient une croix peinte en rouge. Sur la main gauche, stigmate en forme de clou rouge.

(MONTRÉAL, Séminaire Saint-Sulpice, chambre de l'évêque).

H. 2′ 2″ L. 1′ 8″ T.

Peint en 1670 pour le retable de la chapelle des Récollets de Québec (aujourd'hui l'Hôpital-général). Autrefois encadré dans un ovale.

D'après la tradition, ce tableau aurait été donné en 1825 à Antoine PLAMONDON, à condition qu'il en peignît une copie pour le retable de l'Hôpital-général. Plamondon a donné l'original aux Sulpiciens vers 1837.

Copies par Antoine PLAMONDON à l'Hôpital-général de Québec (1825) et au réfectoire du Grand Séminaire de Québec (1826).

Cf. MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), pp. 11 et suiv.

50. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Soutenue par deux anges-enfants, dont l'un tient une

couronne d'étoiles et l'autre, un sceptre, la Vierge s'élève dans l'air, précédée d'une colombe. Dans le tombeau vide, un angelet pleurniche en se frottant les yeux. À gauche, des rosiers en fleurs. Tableau abîmé par le salpêtre.

(QUÉBEC, Chapelle de l'Hôpital-général — ancienne chapelle des Récollets).

H. 6′ 9″ L. 5′ 2″ T.

Signé en bas à droite : Fr. Luc. À gauche, sur le tombeau, la date de 1671, surmontée des armoiries de Jean Talon, donateur du tableau.

En bas à gauche, inscription : « Je prie que l'on ne frotte ce tableau d'huile ou de cendre, mais de lessive. »

Inventaire des peintures de l'Hôpital-général (1933), n° 1.

51. JÉSUS ADOLESCENT.

Joli visage d'adolescent tourné vers la droite, encadré d'une abondante chevelure blonde toute bouclée. Tunique rouge et manteau bleu. Main droite levée en un geste de démonstration — on pense malgré soi à un *Jésus au milieu des docteurs.*

(SAINT-JOACHIM, Montmorency, Sacristie de l'église).

H. 1′ 10¼″ L. 1′ 6¼″ T.

Non signé. À cause de sa forme, ce tableau a dû appartenir à un retable « à la récollette ».

52. VIERGE DE DOULEUR.

Tête d'expression attendrissante. Figure anxieuse, regard implorateur. La Vierge est toute vêtue de bleu royal ; son

voile est de ton kaki, frangé de rose . La tunique est d'un rose singulier. Geste maniéré des mains.
(SAINT-JOACHIM, Montmorency, Sacristie de l'église).

H 1′ 10″ L. 1′ 6¼″ T.

Non signé. Pendant du précédent. Provient probablement d'un retable « à la récollette ».

53. DESCENTE DE CROIX.

Ce tableau, peint en 1671, a probablement été détruit dans le siège de Québec, en 1759.

Signalé par BACQUEVILLE de la POTHERIE dans son *Histoire de l'Amérique septentrionale,* vol. I, p. 246 : « Le couvent des Récollets est tout vis-à-vis le Château. Leur église est belle... Le tableau du Maître-autel est un Christ que l'on descend de la croix fait par le fameux Frère Luc qui y demeuroit pour lors... »

54. LA SAINTE FAMILLE.

Peint en 1670-1671 pour Notre-Dame de Québec, chapelle de la Sainte-Famille. Détruit en 1759, dans l'incendie de la cathédrale, et remplacé vers 1775 par une composition de l'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy.

Cf. Chrestien LECLERCQ, *Premier Establissement..,* vol. II, p. 96.

55. LA SAINTE FAMILLE.

La Vierge occupe le centre de la composition ; l'enfant Jésus est à gauche, saint Joseph à droite. Le long manteau bleu de la Vierge est équilibré par le vêtement orangé de saint Joseph, savamment drapé. Quant à l'enfant Jésus, âgé d'environ douze ans, il porte une robe écarlate. La scène

se passe dans un paysage ; à gauche, des roses. Cette *Sainte Famille,* comme plusieurs autres du Frère Luc, est bien mélancolique. Et pour cause : de là-haut, une croix descend du ciel et Jésus étend les bras pour la recevoir ; la Vierge penche tristement la tête et saint Joseph a, dirait-on, des larmes au bord des yeux.

(Église de la SAINTE-FAMILLE, île d'Orléans).

H. 8′ 6½″ L. 6′ 0″ T.

Peint en 1670-1671. Autrefois placé au-dessus du maître-autel ; installé aujourd'hui au-dessus du banc d'œuvre.

56. L'INTENDANT JEAN TALON.

Tourné de trois quarts à droite, coiffé de la grande perruque, vêtu d'un pourpoint ramagé à tonalité rouge. Il tient dans sa main droite un parchemin enroulé. Figure sympathique et souriante, spirituelle.

Jean Talon, né à Châlons-sur-Marne en 1625, mort à Paris, le 24 novembre 1694, fut intendant de la Nouvelle-France de 1665 à 1668 et de 1669 à 1672.

(QUÉBEC, Monastère de l'Hôtel-Dieu).

H. 2′ 6½″ L. 2′ 1″ T.

Non signé. Peint vers 1670-1671. Toile très abîmée.

Inventaire des peintures de l'Hôtel-Dieu (1932), n° 124.

Copie par Théophile HAMEL au Musée de l'Université ; autre copie au Château Ramesay, Montréal.

Cf. Gérard MORISSET, *Exposition de souvenirs historiques à l'Hôtel-Dieu..,* dans l'*Événement,* 29 août 1934, p. 11.

57. ECCE HOMO.

Le Christ, la tête couronnée d'épines et les mains liées, les yeux levés vers le ciel, tourne la tête vers la droite. Sur son épaule, un pan de manteau mauve, fortement repeint. Épaules et poitrine recouvertes de sang et d'ecchymoses.

(QUÉBEC, Monastère de l'Hôtel-Dieu).

H. 2′ 2½″ L. 1′ 10½″ T.

Inventaire des peintures de l'Hôtel-Dieu (1932), n° 9.

58. ECCE HOMO.

Le Christ, couronné d'épines, les épaules ensanglantées, tient un calice plein de sang qu'il présente aux Hospitalières, avec cette inscription : POUVEZ-VOUS BOIRE, MES FILLES, CE CALICE DE SANG (le tableau a été peint pour l'Hôtel-Dieu du *Précieux-Sang*).

(QUÉBEC, Monastère de l'Hôtel-Dieu).

H. 1′ 9¼″ L. 1′ 10″ T.

Peint vers 1671.

Inventaire des peintures de l'Hôtel-Dieu, n° 42.

59. UNE HOSPITALIÈRE SOIGNANT NOTRE-SEIGNEUR DANS LA PERSONNE D'UN MALADE.

Il semble que le peintre ait voulu illustrer ici un des faits miraculeux que la foi populaire attribuait à la Mère Catherine de Saint-Augustin. Le portrait de celle-ci, peint après sa mort, le 8 mai 1668, par l'abbé Pommier, paraît être le modèle de l'hospitalière qui regarde furtivement le

malade qu'elle panse. Et ce malade n'est autre que le Christ, avec les plaies de ses mains, de ses pieds et de son côté. Au premier plan, un guéridon sur lequel sont posés une assiette, un verre d'eau et une jarre de grès. Par la fenêtre ouverte, on aperçoit un massif d'arbres et la grève de la Saint-Charles. (QUÈBEC, Monastère de l'Hôtel-Dieu).

H. 3′ 2″ L. 4′ 8″ T.

Signé en bas à droite : Frère LVC.

Inventaire de l'Hôtel-Dieu de Québec, n° 131.

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (II), 42 et suiv.

60. LE CHRIST TOMBANT DANS SON SANG APRÈS LA FLAGELLATION.

Le Christ ensanglanté, lié à un poteau, appuyé péniblement sur les mains et sur les genoux, la tête tendue vers le ciel, implore le secours de son Père. À droite, un angelet essaie de le relever ; il tient un bouclier ovale sur lequel on lit : « Considérez et voyez s'il y a douleur semblable à la mienne. » Au premier plan, des fouets, des chaînes et une mare de sang accentuent l'impression d'horreur, de réalisme farouche qui se dégage de cette scène.

(QUÉBEC, Monastère de l'Hôtel-Dieu).

H. 3′ 2″ L. 4′ 8″ T.

Signé en bas à droite : Frère LVC. Toile fort défraîchie.
Inventaire des peintures de l'Hôtel-Dieu, n° 128.

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (II), pp. 38 et suiv.

61. L'ASSOMPTION.

Cf. Chrestien LECLERCQ, *Premier Establissement de la foi..*, vol. II, p. 96. — Cet auteur signale une *Assomption* du Frère Luc à la chapelle des Jésuites de Québec ; il est possible qu'elle ait péri pendant le siège de Québec, en 1759.

62. L'ADORATION DES MAGES.

Le Père Chrestien LECLERCQ (*Loc. cit.*, 96) affirme que le Frère Luc a « terminé » une *Adoration des Mages* pour le maître-autel de la chapelle des Jésuites de Québec. À ce sujet, je lis dans un manuscrit conservé chez les Ursulines de Québec (*Notes sur l'érection primitive du monastère des Ursulines de Québec...*) cette phrase que je transcris sans commentaires : « Ce tableau ne serait-il pas plutôt celui de la *Circoncision* qui est maintenant à Saint-Gervais (Bellechasse) et dont les figures d'Indiens ont toujours été attribuées au frère peintre et qui, d'ailleurs, se trouvait au maître-autel lors de la destruction de l'église des Jésuites. » L'église de Saint-Gervais a été détruite dans un incendie en 1872...

63. L'ANGE-GARDIEN.

La composition comprend deux personnages : un ange qui conduit un adolescent. Celui-ci est à gauche, vêtu d'une tunique bleu vert brouillé et d'un manteau d'un ton capucine, rejeté négligemment sur l'épaule gauche ; il a une chevelure blonde et bouclée ; sa figure est colorée, sa bouche est forte. Il a les mains croisées sur la poitrine ; et, selon l'habitude du Frère Luc, le majeur et l'annulaire de la main droite sont rapprochés. Ses jambes sont nues ; aux pieds, des sandales retenues par un ruban bleu pâle.

Au centre et s'étendant vers la droite, un ange adulte qui vole. Il a le torse à moitié nu, le bras gauche levé, la tête de profil à gauche, la chevelure d'un blond cendré ; ses pieds ne portent pas à terre.

Au-dessus des deux personnages, un foyer de lumière perce les nuages. À gauche, des arbres et des rochers ; à droite, un petit arbre malingre et un paysage qu'on pourrait prendre pour l'île d'Orléans vue de l'Ange-Gardien ; aux pieds de l'adolescent, un serpent. En bas à droite, les armoiries des ducs de Bretagne.

(Église de l'ANGE-GARDIEN, Montmorency, au maître-autel).

H. 8′ env. L. 5′ 4″ T.

Non signé. Don de monseigneur de Laval, en 1671.

Cf. Abbé CASGRAIN, *Histoire de la paroisse de l'Ange-Gardien,* p. 93.

64. LA SAINTE FAMILLE.

Illustration d'une des nombreuses visions de la Mère Marie de l'Incarnation : saint Joseph, patron de la Nouvelle-France, présente à Marie une jeune Indienne, prémisses de l'évangélisation des Sauvages. Saint Joseph est à gauche, la tête penchée. La Vierge est à droite, vêtue d'un manteau bleu, retenu sur l'épaule par une agrafe. Jésus est sur les genoux de sa mère ; c'est un bel enfant joufflu. On aimerait le voir sourire un peu à la gentille Huronne qui le regarde, étonnée de sa joliesse et peut-être de son expression mélancolique. Par l'échancrure de la draperie rouge, on voit au loin le rocher de Québec, d'un gris mauve. Au pied de la falaise, le regard amusé aperçoit des wigwams d'Indiens.

(QUÉBEC, Monastère des Ursulines).

H. 4′ 0″ L. 3′ 6″ T.

Cette composition date de 1671. Elle a parfois porté comme titre : *une Légende canadienne.*

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), pp. 18 et 19.

65. LA FRANCE APPORTANT LA FOI AUX INDIENS DU CANADA.

La reine-mère Anne d'Autriche, vêtue d'un ample manteau bleu fleurdelisé et symbolisant la France, tient un tableau représentant les protecteurs célestes de la Nouvelle-France. À gauche, un Indien agenouillé, couvert lui aussi d'un manteau fleurdelisé, reçoit le tableau en esquissant un geste de gratitude. Au fond, c'est le Saint-Laurent, un peu trop encaissé peut-être dans ses rives, sur lesquelles ont voit des chapelles de mission ; à droite, un navire portant des armoiries surmontées d'une couronne comtale. Dans le ciel, une autre série des protecteurs célestes du pays.

(QUÉBEC, Chapelle des Ursulines).

H. 7′ 2½″ L. 7′ 2½″ T.

Peint vers 1671. Chrestien Leclercq ne signale pas ce tableau ; mais l'abbé Desjardins cadet le mentionne à la fin du *Catalogue de la collection Desjardins,* sous le titre *Découverte du Canada.*

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), p. 20, gravure.

66. L'ASSOMPTION.

En haut, la Vierge, vêtue de bleu royal et de bleu pâle, étend les bras et monte au ciel, escortée de plusieurs angelets disposés en couronne. Dans la partie inférieure de la composition, on aperçoit le tombeau vide et les apôtres consternés ; ils sont vêtus en couleurs vives.

(QUÉBEC, Monastère des Ursulines).

H. 4′ 0″ L. 2′ 0″ T.

Copie librement interprétée de la composition de Francesco da Ponte, dit le Bassan, à Saint-Louis-des-Français, à Rome. Voir le numéro 1 du présent catalogue.

67. JÉSUS ENFANT.

Tête d'expression qui représente une suave figure d'adolescent, presque de jeune fille, les traits réguliers, les yeux au ciel. Chevelure sombre et bouclée ; manteau bleu et tunique rose.

(QUÉBEC, Monastère des Ursulines).

H. 2′ 1″ L. 1′ 6″ T.

Cette toile, autrefois encadrée en ovale, a probablement fait partie d'un retable « à la récollette ».

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), p. 21, gravure.

68. VIERGE DE DOULEUR.

Tête penchée de façon mièvre, les yeux levés au ciel. Elle porte un voile bleu et un manteau d'un rouge viné. Elle a la poitrine transpercée d'un poignard. Coloris agréable.

(QUÉBEC, Monastère des Ursulines).

H. 1′ 9″ L. 1′ 7″ T.

Cette peinture, pendant de la précédente, a probablement fait partie d'un retable « à la récollette ».

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), p. 21.

69. TOBIE ET L'ANGE.

Juste deux personnages, comme dans l'*Ange gardien*. Au centre, un grand ange, portant une robe beige à reflets bleu pâle, lève le bras gauche et tient Tobie de la main droite ; l'une de ses grandes ailes pointe vers le firmament. Tobie, jeune homme timide, porte une tunique rose et un manteau bleu ; il regarde au ciel. Au loin, à droite, la mer et une barque ; à gauche, rochers.

(QUÉBEC, Monastère des Ursulines).

H. 4′ 5″ L. 3′ 3″ T.

Provient de l'ancienne chapelle des Récollets de la Place d'Armes.

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), p. 24.

70. LE SACRÉ-CŒUR.

Composition probablement inspirée par la Mère Marie de l'Incarnation. En haut, le Père éternel, vieillard dont la figure sanguine est encadrée de cheveux blancs et d'une abondante barbe poivre-et-sel ; il est vêtu d'un ample manteau bleu pâle ; il appuie son bras sur un globe terrestre surmonté d'une croix. Un listel partant du globe porte cette inscription : HIC EST COR DILECTISSIMI FILII MEI IN QUO... Au-dessous, un gros cœur rouge se détache sur un fond lumineux. En bas, un grand ange, les bras nus levés, porte une robe bleue. Autour du cœur, des anges et des angelets disposés en courone.

(QUÉBEC, Monastère des Ursulines).

H. 3′ 8″ L. 3′ 0″ T.

Bien qu'elle soit très abîmée, cette toile peut être attribuée au Frère Luc.

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), p. 23.

71. MONSEIGNEUR DE LAVAL.

L'évêque est vu de trois quarts à gauche, engoncé dans une immense mosette d'un violet qui tire sur le rose ; il porte un grand rabat blanc. Figure à la fois désabusée et fatiguée. Composition extrêmement simple.

(QUÉBEC, Séminaire, Salle de lecture).

H. 3′ 8″ L. 2′ 11″ T.

Attribué tour à tour à Philippe et à Jean-Baptiste de Champaigne.

Peint par le Frère Luc après son retour à Paris, au début de 1672.

72. L'APOTHÉOSE DE CATHERINE DE SAINT-AUGUSTIN.

À cause de l'ordonnance de cette composition et de l'expression des figures, on peut sans hésitation attribuer au Frère Luc le dessin qui a servi à Jean Patigny dans l'exécution de la gravure de l'ouvrage du Père Ragueneau, *Vie de la Mère de Saint-Augustin.*

Cf. *Les Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec* (1939), photographie de la gravure de Patigny et d'une peinture exécutée d'après cette gravure.

73. L'ANNONCIATION.

La Vierge est à droite, agenouillée à un prie-Dieu sur lequel est posé un livre ouvert. Par une bizarrerie inexplicable, elle a le corps tordu, la tête vue de profil à gauche ; elle est vêtue d'une tunique rouge et d'un manteau bleu ; sur l'épaule, elle porte un voile jaunâtre. À gauche, un grand ange ailé offre à Marie un bouquet de lis ; à demi-nu, il porte une tunique verdâtre et une écharpe mauve à reflets jaunes. Au-dessous, deux angelets, dont l'un, très rouge, est vu de dos ; l'autre semble vouloir soulever le grand ange annonciateur qui, lui, lutte contre la pesanteur ; tout à fait à gauche, un ange tout en bleu soutient avec peine un lourd nuage sur lequel est assis un vieillard ; et ce vieillard barbu et solide est le Père éternel, vêtu en jaune et bleu pâle, la main droite levée en un geste déclamatoire. En haut à droite, est un grand ange qui, dirait-on, cherche à ne pas tomber sur le dos ; il soulève un autre ange enveloppé dans un man-

teau verdâtre. Tout à fait à droite, un angelot tenant des roses.

(Église de SILLERY, près Québec).

H. 5′ 7″ L. 7′ 3″ T.

Cette peinture, très abîmée et fort médiocrement repeinte, provient du Château-Richer. Avec les autres peintures de cette église, qui provenaient de la collection Desjardins, elle a été donnée à l'église de Sillery vers 1898. Sur la foi de l'*Inventaire Desjardins*, j'avais attribué cette *Annonciation* à Marissal. La vérité m'oblige à l'attribuer, et avec beaucoup plus de vraisemblance malgré les repeints, au Frère Luc.

Cf. *Le Canada Français*, avril 1935, p. 738.

74. L'AVOCAT CHARLES POULET.

Il est assis dans un fauteuil de velours rouge, le corps de profil et la tête tournée vers le spectateur. Il porte une lourde perruque brune. De sa main droite, il tient un crucifix ; il appuie sa main gauche sur une table recouverte d'un tapis rouge. Tenture rouge. Au fond, des tableaux suspendus sur un mur vert sombre.

(SÉZANNE, Salon de l'Hospice).

H. 5′ 5″ L. 3′ 11″ T.

Bienfaiteur des Récollets de Sézanne, Charles Poullet est mort le 25 février 1673. Son portrait doit dater de 1672.

75. SAINT VINCENT DE PAUL.

Le saint, la tête légèrement tournée à droite, la figure forte en couleur, la barbe grise, porte un rochet bleuâtre et une étole d'or brodée en rouge. Les deux bouts de l'étole sont joints par un ruban d'un rose fin.

(SÉZANNE, Salon de l'Hospice).

H. 2′ 5″ L. 1′ 10″ T.

Quoi qu'en dise l'abbé Boitel, ce portrait est une œuvre du Frère Luc.

76. LA PENTECÔTE.

Le personnage central est la Vierge, vêtue d'une robe blanche et d'un manteau bleu. Autour d'elle, sont disposés les apôtres. L'un, au premier plan, est prosterné contre terre ; à droite, un autre porte un manteau rose à reflets mauves et jaunes ; au-dessus, une femme est vêtue d'une étoffe bleu clair, dont les reflets sont beiges et jaunes. En haut, une tenture rouge.

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice — ancienne chapelle des Récollets).

H. 10′ 8″ L. 8′ 6″ T.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne.

Cf. *Annuaire du département de la Marne*, p. 406.

77. LA TRINITÉ.

À droite, Dieu le Père sous la forme d'un vieillard. À gauche, le Christ enveloppé dans un manteau écarlate. Au-dessous, le saint Esprit sous la forme d'une colombe.

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 5′ 9″ L. 8′ 6″ T.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne.

78. UN ABBÉ.

Tableau fort abîmé, où l'on voit un personnage nimbé se détachant sur un fond bleu vert. Sa mître est posée sur une table.

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 5′ 3″ L. 2′ 3½″ Bois.

Peint entre 1672 et 1675 pour les Récollets de Sézanne.
Cf. BOITEL, *Op. cit.*, p. 411.

79. UN ABBÉ.

Tableau tout aussi abîmé que le précédent, où l'on voit un personnage nimbé, portant une crosse et se détachant sur un fond bleu vert.

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 5′ 3″ L. 2′ 3½″ Bois.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne.

Cf. BOITEL, *Op. cit.*, pp. 411 et 412.

80. LA DESCENTE DE CROIX.

Presque au centre de la composition, Marie pleure son fils étendu à gauche sur un brancard ; au premier plan, la belle Marie-Madeleine en pleurs. Joseph d'Arimathie soutient la tête du Christ, qui repose sur un drap blanc. « Nicodème, écrit l'abbé Boitel, tient une éponge pour laver le corps et la presse sur la tête d'un ange. Un autre ange souffle dans un vase aux parfums. On voit la flamme qui pétille et s'allume. »

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 8′ 2½″ L. 6′ 7″ T.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne et placé autrefois dans la chapelle de la Vierge.

Cf. BOITEL, *Op. cit.*, p. 412.

« Plus près de Guido Reni que de Vouet » a écrit Gabriel Rouchès.

81. SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES.

Soutenu par des angelets dont l'un, au premier plan, est à demi vêtu de bleu sombre, François d'Assise est défaillant ; au côté droit, sa bure est déchirée pour laisser voir la plaie du stigmate. À droite, un grand ange vêtu de rose. En haut à droite, le Christ apparaît sous la forme d'un séraphin, avec trois paires d'ailes rouges. Fond de rochers.

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 8′ 2″ L. 5′ 8″ T.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne.

Cf. BOITEL, *Op. cit.*, p. 413.

« Tableau qui se rapproche le plus de Vouet », a écrit M. Rouchès.

82. FRANÇOIS D'ASSISE QUITTE LA MAISON PATERNELLE.

Le jeune homme, menacé du poing par son père, se réfugie dans les bras d'un vieillard qui est l'évêque du lieu où la scène se passe. À droite, la mère défaillante de François. La scène a lieu dans un paysage somptueux.

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 8′ 2″ L. 5′ 8″ T.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne. « Tout le tableau imite le Guerchin », a écrit Gabriel Rouchès.

Cf. BOITEL, *Op. cit.*, p. 413.

83. VISION DE SAINT ANTOINE DE PADOUE.

Saint Antoine est agenouillé à droite, de profil à gauche. La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, lui remet l'enfant Jésus, reposant sur une couverture jaune. Au-dessus de la scène plane un ange ceint d'une écharpe

rouge ; on voit deux angelets. Au loin, un moine prosterné. (SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 8′ 2″ L. 5′ 8″ T.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne.

En dépit de ce qu'écrit BOITEL (*Op. cit.*, p. 414), cette composition est certainement l'œuvre du Frère Luc.

84. INVENTION DU CORPS DE SAINT FRANÇOIS PAR NICOLAS V.

Le saint est debout dans son tombeau, les bras croisés sur la poitrine, les yeux levés vers le ciel. De ses stigmates coule un sang vermeil. Un clerc soulève la bure du saint pour faire voir les stigmates des pieds. Le pape porte un flambeau comme un personnage à la Honthorst ; le cardinal Austergius joint les mains. Deux Franciscains se tiennent de chaque côté de saint François.

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 8′ 2″ L. 5′ 8″ T.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne.

Signalé par Boitel sous le titre : « La Béatification et la Canonisation. »

Réplique exécutée vers 1679 pour la chapelle des Récollets de Paris (voir le numéro 94).

85. LE CHRIST DICTE À FRANÇOIS D'ASSISE LES STATUTS DE SON ORDRE.

En haut, le Christ, escorté de trois anges, descend du ciel et met le doigt sur le front de François d'Assise, comme pour lui révéler les statuts de son Ordre. Et le saint écrit sous la dictée de Jésus. Il est tellement absorbé dans son travail de copiste qu'il ne voit pas le petit oiseau qui s'est posé sur les plis de sa bure. À gauche, deux lapins blancs qui roulent de gros yeux rouges. À droite, fond de rochers.

(SÉZANNE, Chapelle de l'Hospice).

H. 8′ 2″ L. 5′ 8″ T.

Peint entre 1672 et 1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne.

Réplique presque parfaite à l'Église de Saint-Antoine-de-Tilly, (Lotbinière).

Cf. BOITEL, *Op. cit.*, p. 412.

86. FRANÇOIS D'ASSISE REFUSANT LE SACERDOCE.

Réplique presque parfaite du tableau de la chapelle des Sœurs de la Congrégation, à Châlons-sur-Marne (Voir le numéro 16 du présent catalogue). Voici la description qu'en donne l'abbé Boitel (Op. cit., p. 413) : « François d'Assise, retiré dans le désert. Un ange lui apporte un calice pour lui apprendre cette étrange vérité que les tribulations doivent être le partage du vrai disciple de Jésus-Christ et qu'elles sont les faveurs les plus précieuses qui tombent de la main de

Dieu... » On constate que l'abbé Boitel n'a pas compris le sujet.

(SÉZANNE, Église paroissiale).

H. 7′ env. L. 5′ env. T.

Peint vers 1672-1675 pour la chapelle des Récollets de Sézanne.

87. SAINT JOACHIM ET LA VIERGE ENFANT.

Le peintre a représenté saint Joachim au moment où, tirant sa fille de son berceau, il l'offre à Dieu. C'est un homme robuste, au visage coloré, à la chevelure argentée ; il porte un manteau mauve qui se détache sur une tunique jaune. Dans ses mains robustes, il tient une petite fille ravissante d'ingénuité, emmaillotée de blanc, la tête couverte d'un voile bleu. À droite, le berceau et l'oreiller de l'enfant et une couverture d'un vert sombre. En haut, une colombe irradiant la lumière et une draperie rouge.

(SAINTE-ANNE-de-BEAUPRÉ, Chapelle commémorative).

H. 5′ 3½″ L. 3′ 9″ T.

Signé et daté en bas à gauche : 1676... FRERE LVC.

Commandé par monseigneur de Laval, évêque de Québec, qui en fit don à Sainte-Anne en 1678.

Cf. LEMOINE, *Album du touriste* (2e édition), pp. 383-384.

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), pp. 35 et suiv.

88. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

La Sainte Vierge est à genoux, vêtue d'un long manteau bleu royal qui tombe en plis harmonieux jusqu'au bord de la toile ; sa tête est couverte d'un voile frangé de jaune, à travers lequel on voit le bleu du manteau. Dans ses bras, elle tient son enfant emmailloté dans une chemisette blanche et reposant sur un drap jaune. À gauche, le berceau de l'enfant. Tableau d'un sentiment mélancolique.

(SAINTE-ANNE-de-BEAUPRÉ, Chapelle commémorative).

H. 5′ 3½″ L. 3′ 9″ T.

Peint en 1676 ; pendant du précédent. Même histoire et même bibliographie.

89. EX-VOTO.

Un peu vers la gauche, on voit Marie, les mains jointes, les yeux levés vers le ciel, écrasant de son pied le serpent. Elle porte une tunique rose, dont on ne voit que la partie inférieure, un grand manteau bleu pâle et un voile bleu sombre qui lui couvre les épaules. Au-dessus d'elle, une colombe ; sous ses pieds, un croissant lumineux. À droite, deux personnages : une femme vêtue d'une tunique vieux rose et d'un manteau kaki à reflets d'un rose assez vif ; en arrière d'elle, un homme dans l'ombre. À gauche, un angelet tient une lance et un bouclier sur lequel on lit: IPSA CONTERET CAPUT HUNC. La scène se passe dans un paysage.

(TROIS-RIVIÈRES, Église de Saint-Philippe).

H. 7′ 6″ L. 5′ 3″ T.

Peint vers 1675 pour l'église paroissiale des Trois-Rivières, alors desservie par les Récollets. Placé au-dessus du maître-autel dans l'église construite en 1710. Sauvé de l'incendie le 22 juin 1908 et donné l'année suivante à l'église de Saint-Philippe.

Restauré vers 1909, par le peintre L.-E. Monty.

Cf. Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux* (I), pp. 1 à 7 ; *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France,* planche XVII.

90. MADONE.

Tableau signalé par l'abbé Dudouyt dans une lettre à monseigneur de Laval, en 1677, et par le Père Jumeau dans une lettre au Père Chrestien Leclercq, datée du 23 novembre 1690. Voir à ce sujet l'ouvrage du Père HUGOLIN.

91. LA PORTIONCULE.

Le Christ, drapé de blanc, est assis en haut à gauche sur un trône recouvert de pourpre. À saint François prosterné et soutenu par un ange ailé et vêtu d'une robe jaune, Jésus remet un parchemin sur lequel on lit : INDULGENTIA PLENARIA. À droite du Christ est assise la Vierge, vêtue en bleu. Au premier plan, un ange debout embouche une trompette. Au second plan, à droite, plane un angelet presque nu, sonnant aussi de la trompette et tenant un bouclier qui porte cette inscription : PRO OMNIBUS ET SEMPER.

(PARIS, Église Saint-Jean-Saint-François).

H. 7′ 2½″ L. 4′ 11″ T.

Daté en bas à droite : 1679. Peint pour la chapelle des Récollets de Paris et placé dans l'adsidiole Saint-François.

Inventorié en 1797 par Alexandre Lenoir. Cf. *Archives du Musée des Monuments français,* vol. II, p. 260.

Donné à l'église Saint-Jean-Saint-François en 1828.

92. FRANÇOIS D'ASSISE FUYANT LA MAISON PATERNELLE.

François est agenouillé au centre, la tête et les jambes nues, la poitrine en partie couverte d'une tunique grise ; on le voit de trois quarts, à droite. Il tient sa main droite sur son cœur et, de l'autre, il montre le ciel à son père qui le menace du poing. Celui-ci porte une tunique grise, un manteau jaune ocre, une toque rouge et des hauts-de-chausse verts. Un vieillard tête nue, en tunique bleue et manteau rouge, cherche à soustraire le jeune homme de la fureur paternelle. Au second plan, deux femmes voilées : l'une lève les bras, l'autre implore la clémence du père de François. Paysage où l'on voit au loin le fronton d'un temple.

(PARIS, Église Saint-Jean-Saint-François).

H. 7′ 2½″ L. 4′ 11″ T.

Peint en 1679 pour la chapelle des Récollets de Paris. Réplique avec variantes du tableau de l'Histoire de Sézanne.

Voir le précédent.

93. MORT DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

Le saint est couché sur le sol, un linge jaune enroulé

autour de ses reins, soutenu par un récollet. À droite, une femme agenouillée, les mains jointes, le contemple avec douleur ; elle porte une robe jaune et un manteau bleu, et sa tête est couverte d'un voile et d'un turban orné de perles. Une autre femme, en robe bleue et manteau rouge, lui présente un linge pour essuyer son front, tandis qu'une troisième touche son épaule avec un chapelet. À gauche, un récollet agenouillé et un homme portant une lance. Au premier plan, les habits du saint. Au fond, des spectateurs se détachent sur deux arcs, dont l'un donne sur la campagne.

(PARIS, Église Saint-Jean-Saint-François).

H. 7′ 2½″ L. 4′ 11″ T.

Peint en 1679 pour la chapelle des Récollets de Paris.

Histoire et bibliographie du numéro 92.

94. INVENTION DU CORPS DE SAINT FRANÇOIS PAR NICOLAS V.

Saint François est debout sur un piédestal recouvert d'une étoffe sombre, les mains croisées sur la poitrine, les yeux levés au ciel. Un prêtre en surplis blanc et mosette bleue, écarte de la main gauche la robe du saint et découvre les stigmates qu'il montre de la main droite à Nicolas V. Celui-ci, vêtu de blanc et de rouge, a les mains jointes et les yeux fixés sur saint François. À droite, le cardinal Austergius est à genoux, drapé de rouge et de blanc. Près de lui se tient un récollet qui porte à ses lèvres un pan de la bure de saint François.

(PARIS, Église Saint-Jean-Saint-François).

H. 7′ 2½″ L. 4′ 11″ T.

Peint en 1679 pour la chapelle des Récollets de Paris.

Réplique, avec variantes, de la composition de l'Hospice de Sézanne (numéro 84).

95. LE CHRIST DICTE À FRANÇOIS LES STATUTS DE SON ORDRE.

Réplique presque parfaite du tableau de la chapelle de l'Hospice de Sézanne (numéro 85 du catalogue). Les variantes, d'ailleurs négligeables, portent uniquement sur la coloration de certains accessoires.

(Église de SAINT-ANTOINE-de-TILLY, Lotbinière).

H. 7′ 3″ L. 4′ 11½″ T.

Peint en 1679 pour la chapelle des Récollets de Paris, comme les précédents.

Jusqu'en 1801, son histoire est la même que celle des autres tableaux de Saint-Jean-Saint-François. Cette année-là, un banquier en fait l'acquisition ; deux ans après, il tombe dans la collection de l'abbé Desjardins aîné. On sait la suite : mis en vente à la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Québec en mars 1817, l'abbé Raby, curé de Saint-Antoine, l'achète pour son église.

Cf. Gérard MORISSET, *La Collection Desjardins à Saint-Antoine-de-Tilly, dans le Canada français,* octobre 1934, pp. 206 et suiv.

96. NOTRE-DAME DU ROSAIRE.

« Mademoiselle de Mouchy (supérieure des Hospitalières de la Salpêtrière de Paris), a dict que le frère Luc, religieux récollet, du couvent du faubourg Saint-Laurent, a fait un tableau représentant une Vierge tenant en ses bras son petit Jésus, l'un et l'autre faisant des charitez de fruitz et de chapeletz, dont il a fait présent à la maison de la Salpêtrière, et une personne de piété aumosné les frais du cadre et autres matières dudit tableau, qui a esté placé à ladite chapelle de la Vierge de l'église de cette maison ; ladite demoiselle a esté priée de les en remercier. » (BRIÈLE, *Supplément à l'inventaire..*, p. 243).

(PARIS, Chapelle de la Salpêtrière).

H. 8′ 10″ L. 5′ 7″ T.

Peint en 1679-1680 et donné à la Salpêtrière le 8 avril 1680. Cf. *Inventaire des richesses d'art de la France. Paris, Monuments religieux,* vol. II, p. 85.

97. SAINT LOUIS PORTANT LA COURONNE D'ÉPINES.

« Saint Louis à mi-corps, les bras croisés sur l'estomac, tenant d'une main un bassin dans lequel il y a la couronne d'épines et un clou de Notre-Seigneur et de l'autre une petite croix d'or, figure comme nature, ayant de hauteur 2 pieds et 1 pouce sur 22 pouces de large, de forme ovale, à bordure dorée. » (BAILLY, *Inventaire des tableaux du Roy...*, p. 340).

Ce tableau ornait autrefois « l'appartement haut » du château de Marly. Déposé en 1760 au magasin de la Surintendance de Versailles.

Cf. CHENNEVIÈRES, *Recherches sur quelques peintres...*, III, 224.

98. MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE, REINE DE FRANCE.

Ce portrait, cité par BELLIER dans son *Dictionnaire* (vol. I, p. 138), est resté introuvable. Il a été gravé par Jean BOULANGER (Troyes, 1608 — Paris, après 1690).

Cf. LEBLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. I, p. 490, n° 81.

99. TÊTE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

Ce tableau, qu'on n'a pas retrouvé, se trouvait au XVIIe et au XVIIIe siècle, dans la chapelle des Dames de la Conception, à Paris.

Déposé provisoirement au Musée des Monuments français en 1797.

Cf. *Archives du Musée des Monuments français*, vol. II, p. 268, n° 569.

100. MADAME CLAUDE HELYOT.

Tournée vers la droite, les yeux levés vers le ciel, elle tient un crucifix de la main gauche. En bas, un cilice de fer déborde sur le cadre. Dans les écoinçons, des symboles.

Madame Hélyot, née Marie Herinx, est née à Paris en 1645 ; elle est morte à Paris le 3 mars 1682.

Ce portrait, dessiné par le Frère Luc et peint par Jacques Galliot. comme on le verra plus loin, n'a pas été retrouvé. Il a été gravé par un assez grand nombre d'artistes :

Nicolas BAZIN, Gérard ÉDELINCK, Antoine MASSON, Étienne GANTREL, etc. La plus belle de ces gravures est celle de Gérard ÉDELINCK (Anvers, 1640 — Paris, 2 avril 1707).

H. 1′ 0¼″ L. 0′ 10″ Ovale.

Inscription : F. Luc récol. in. — Iac. Galliot pinxit — G. Édelinck sculpsit et ex.

Bibliothèque nationale. Estampes, Da. 40.

Cf. Père LELONG, *Liste générale..*, p. 209 ; LEBLANC, *Manuel de l'amateur..*, vol. II p. 230 ; FIRMIN-DIDOT, *Les graveurs de portraits..*, vol. I, p. 215, n° 614.

101. SAINTE CLAIRE MET EN FUITE LES SARRAZINS.

(SÉZANNE, Église Saint-Denis).

D'après l'abbé MILLARD (*Op. cit.*, vol. II, p. 528), ce tableau ornait autrefois la chapelle des Récollets de la même ville. Œuvre probable du frère Luc.

102. LE PÈRE HYACINTHE LEFEBVRE, PROVINCIAL DES RÉCOLLETS.

Il est assis devant sa table de travail, tourné vers la droite, les yeux au ciel. Il tient une plume d'oie et vient de tracer quelques lignes de son *Traité du jugement dernier*. En haut à droite, du pavillon d'une trompette sortent les mots : SURGITE MORTUI, VENITE AD JUDICIUM.

Gravé par Nicolas BAZIN, tout probablement d'après un dessin du Frère Luc. Page frontispice de la troisième édition du *Traité du Jugement dernier.*

103. LE CHRIST CHEZ MARTHE ET MARIE.

(Église du CROTOY, département de la Somme).

Cf. CHENNEVIÈRES, *Recherches sur..*, vol. III, p. 224. — Cet auteur attribue au Frère Luc ce tableau, d'ailleurs charmant, par analogie avec l'*Assomption* de la cathédrale d'Amiens...

104. LA SAINTE FAMILLE.

La Vierge Marie est à gauche, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu ; elle tient par la main l'enfant Jésus. Saint Joseph est à droite, habillé de tons sombres et neutres. (AMIENS, Église Saint-Germain).

H. 7′ 2½″ L. 5′ 7″ T.

Non signé. La composition, le dessin et le coloris de cette peinture indiquent une œuvre du Frère Luc. Toile abîmée.

105. VISION DE SAINT ANTOINE DE PADOUE.

Le saint est agenouillé à droite, tourné de trois quarts à gauche, les bras croisés sur la poitrine. C'est un homme jeune, imberbe, le teint fleuri ; il est vêtu d'une bure très sombre. L'enfant Jésus est à gauche, assis sur un autel, les deux bras étendus en un geste très étudié ; il est d'un rose un peu fade. L'ensemble est agréable de couleur et de dessin. (QUÉBEC, Monastère des Ursulines).

H. 1′ 5″ L. 1′ 1½″ T.

Non signé. Œuvre certaine du Frère Luc.

Partie centrale d'un antependium en cuir rouge sombre, peint par les Ursulines de Québec vers 1680.

Dimension de l'antependium :

H. 3′ 0½″ L. 5′ 4¾″

Cuir fixé sur un cadre de bois.

106. SAINT ANTOINE DE PADOUE.

Le saint est agenouillé de profil à gauche, les mains appuyées sur un livre. On ne voit pas l'enfant Jésus, mais d'en haut, à gauche, glissent quelques rayons célestes qui annoncent son apparition. À droite, coin de paysage au crépuscule.

(QUÉBEC, Monastère des Ursulines).

H. 2′ 10½″ L. 2′ 2½″ T.

Aucune signature. Œuvre certaine du Frère Luc.

TABLE DES MATIÈRES

Avant propos 7

I—Sa vie 11
Enfance 11
A l'école des maîtres 17
Chez les récollets 22
Ses premières œuvres 29
En nouvelle-France 31
Dernières années 37

II—Son œuvre 45
Quelques appréciations 45
L'art du frère Luc 51

III—Textes et éclaircissements 69
Textes 69
Éclaircissements 75

IV—Bibliographie 81
Manuscrits 81
Imprimés 82

V—Catalogue de son œuvre 89
Avertissement 89
Architecture 90
Peintures et gravures 91

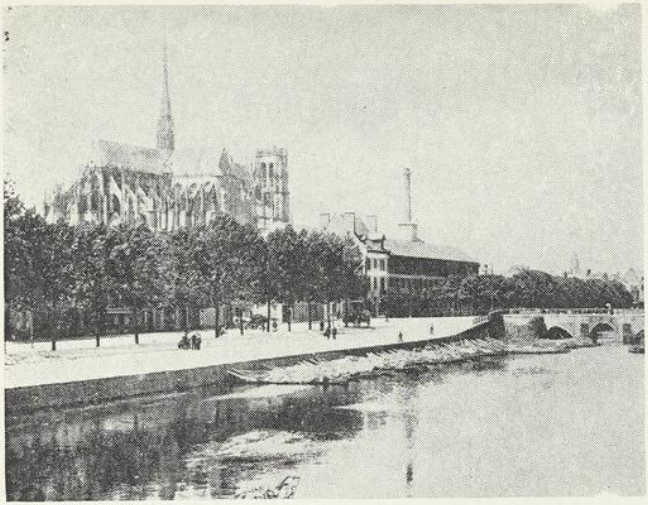
ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 20 JANVIER
MIL NEUF CENT QUARANTE-QUATRE
PAR ARBOUR & DUPONT LIMITÉE,
429 EST, LAGAUCHETIÈRE, MONTRÉAL

MEDIUM
REG. ENR.
QUÉBEC



1. Portrait de *Claude François dit Frère Luc,* d'après l'*Ex-voto de Notre-Dame de Foy,* à Neuville-lès-Loeuilly (Somme). *N°* 8 *du catalogue.*

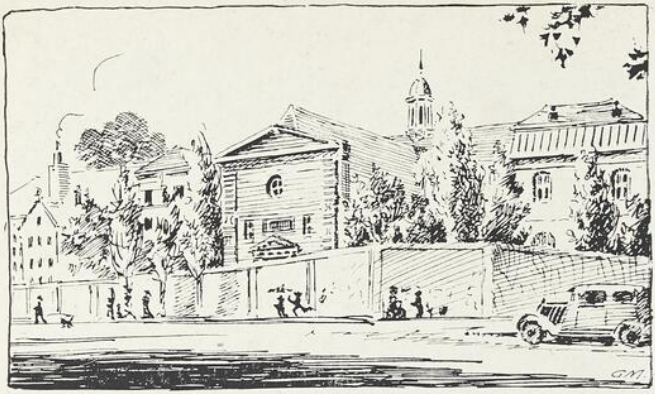
Dessin de l'auteur, 1932.



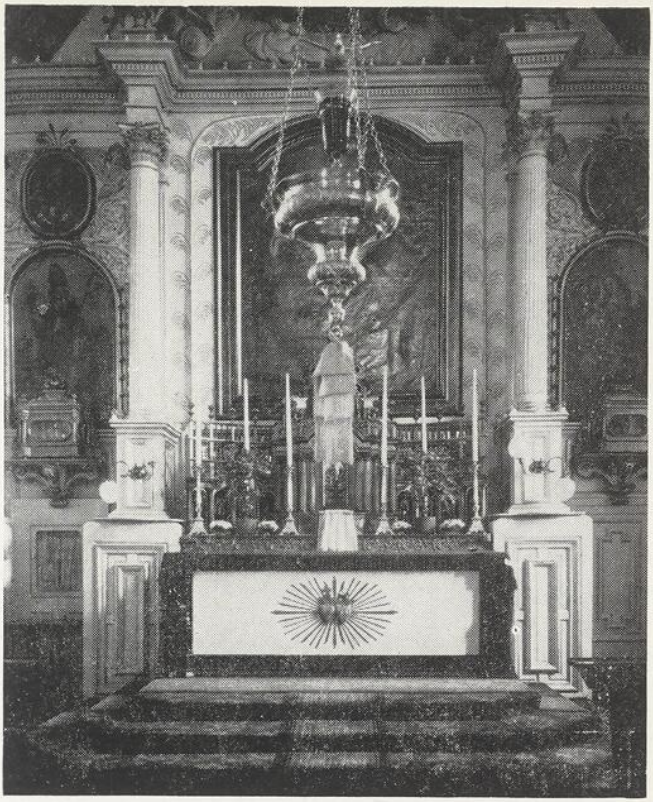
2. *La ville d'Amiens* (Somme), où est né le Frère Luc en 1614. L'abside de la cathédrale et le port d'Amont vus du boulevard de Beauville.



3. *L'église de Saint-Leu, à Amiens,* dans laquelle se trouvent quelques peintures du Frère Luc.

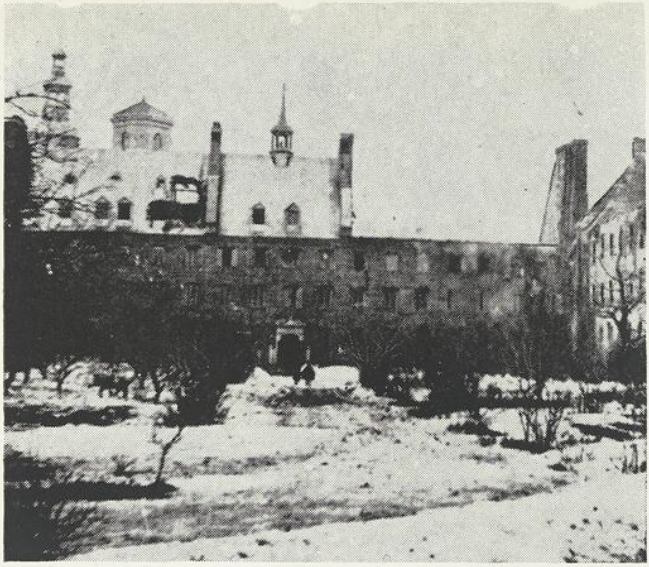


4. *Le couvent des Récollets de Paris,* édifié au début du XVIIe siècle. Il existe encore aujourd'hui, près de la gare de l'Est, et est occupé par l'hôpital militaire Villemin.
Dessin de l'auteur, 1932.



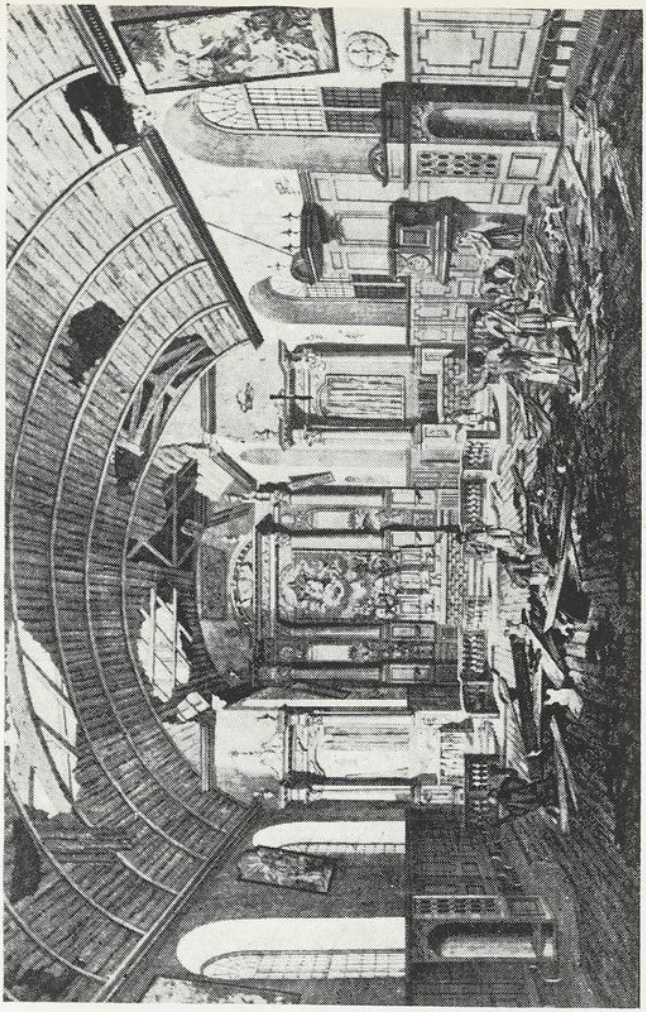
5. *La chapelle de l'Hôpital-général de Québec* (ancienne chapelle des Récollets), commencée en 1670 d'après les dessins du Frère Luc. *N° 2 du catalogue (architecture)*. Le tableau qui surmonte l'autel porte la signature du Frère Luc et les armes de l'intendant Talon, qui en a été le donateur.

Cl. Livernois, Québec.



6. *Le Séminaire de Québec*, après l'incendie de 1865. Construit en 1678-1680 d'après les dessins du Frère Luc, il a subi trois incendies : 1701,1705 et 1865. La photographie représente l'aile de la Procure vue des jardins. *N° 4 du catalogue.*

Cl. Livernois, Québec.



7. *La chapelle des Récollets de Québec,* après le bombardement de 1759. Gravure exécutée en 1760 d'après un dessin de Richard Short.
Cl. Livernois, Québec.



8. *Saint François d'Assise recevant les stigmates.* Gravure de Jean Boulanger d'après une composition aujourd'hui perdue du Frère Luc. *N° 34 du catalogue.*

Cl. Rigal, Paris.



9. *Saint Pascal Baylon.* Gravure de Jean Boulanger d'après une composition aujourd'hui perdue du Frère Luc. *N° 33 du catalogue.*
Cl. Rigal, Paris.



10. *L'Enfer*. Copie peinte d'une composition, aujourd'hui perdue, du Frère Luc ; elle est au presbytère d'Oka. *N°* 28 *du catalogue*.
Cl. I. O. A.



11. *La Mort.* Gravure de Pierre Landry d'après une composition du Frère Luc. *N°* 25 *du catalogue.*

Cl. Rigal, Paris.



12. *La Sainte Famille à la Huronne,* peinte vers 1671 pour la chapelle des Ursulines de Québec. *N°* 64 *du catalogue.*

Cl. I. O. A.

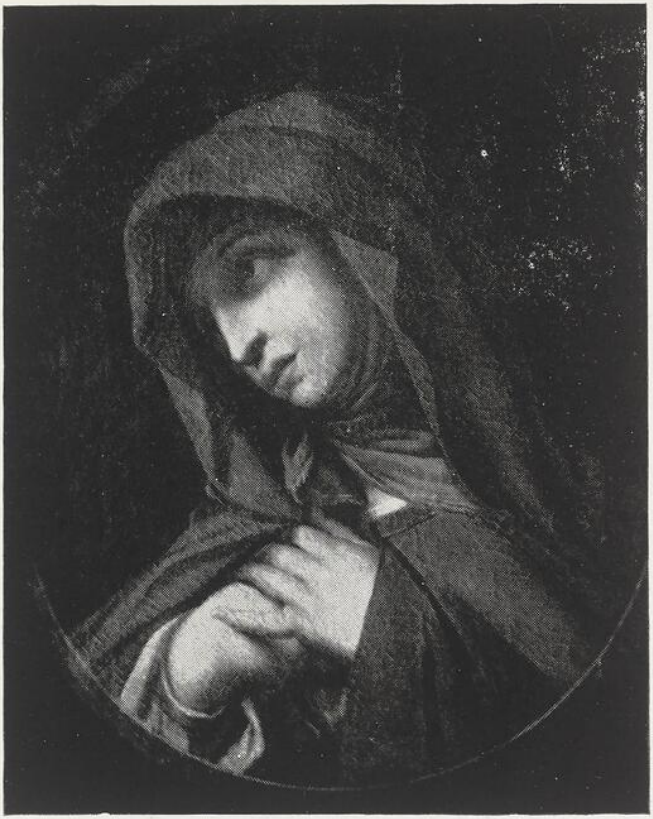


13. *Ex-voto à la Vierge Marie,* peint vers 1675 pour l'église des Trois-Rivières. Conservé à Saint-Philippe, Trois-Rivières. *N°* 89 *du catalogue.*
Cl. Biron, Trois-Rivières.



14. *Jésus adolescent,* peinture conservée à la sacristie de Saint-Joachim (Montmorency). *N°* 51 *du catalogue.*

Cl. I. O. A.



15. *Vierge de douleur,* peinture conservée à la sacristie de Saint-Joachim (Montmorency). *N°* 52 *du catalogue.*

Cl. I. O. A.



16. *Saint Joachim et la Vierge enfant,* peinture conservée à la chapelle commémorative de Sainte-Anne-de-Beaupré. *N°* 87 *du catalogue.*
Cl. I. O. A.



17. *Marie et l'enfant Jésus,* peinture conservée à la chapelle commémorative de Sainte-Anne-de-Beaupré. *N°* 88 *du catalogue.*
Cl. I. O. A.

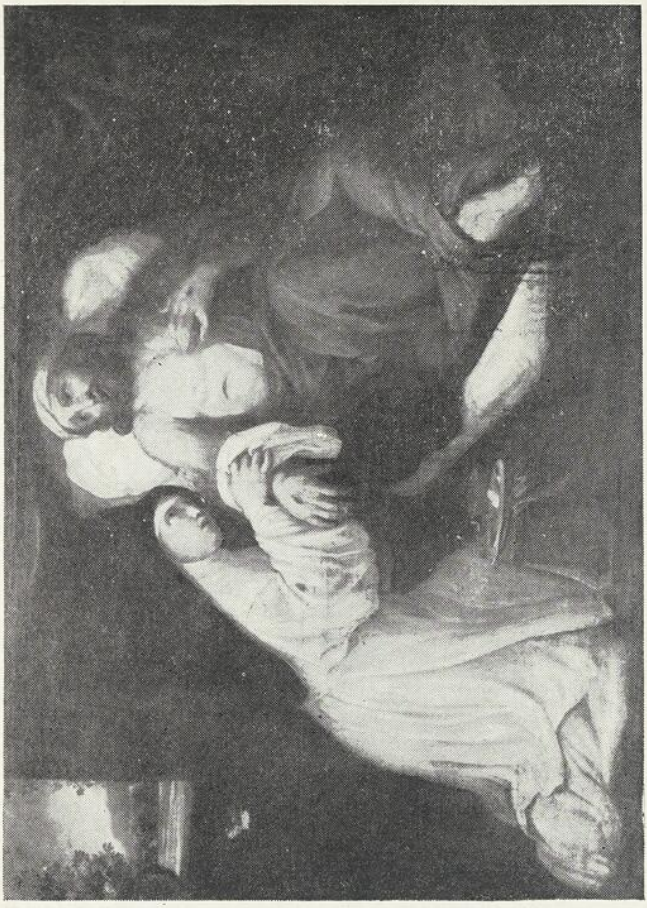


18. *Jésus adolescent,* peinture conservée au Monastère des Ursulines de Québec. *N°* 67 *du catalogue. Cl. LeBel, Québec.*



19. *Madone.* Gravure de Nicolas Regnesson, d'après une composition du Frère Luc. *N° 23 du catalogue.*

Cl. Rigal, Paris.



20. *Une Hospitalière soignant Notre-Seigneur dans la personne d'un malade,* peinture conservée à l'Hôtel-Dieu de Québec. *N°* 59 *du catalogue.*
Cl. Livernois, Québec.



21. *Le Christ tombant dans son sang après le supplice de la flagellation,* peinture conservée à l'Hôtel-Dieu de Québec. *N°* 60 *du catalogue.*
Cl. Livernois, Québec.



22. *Dessins à la sanguine,* provenant de la collection de Michel de Marolles. À l'École des Beaux-Arts de Paris. *N°* 48 *du catalogue.*
Cl. Rigal, Paris.



23. *Le Christ dictant à saint François les statuts de son ordre.* Peinture conservée à l'église de Saint-Antoine de Tilly. *N° 95 du catalogue.*
Cl. I. O. A.



24. *Vision de saint Antoine de Padoue.* Peinture sur cuir, ornant le centre d'un antependium. Au monastère des Ursulines de Québec. *N°* 105 *du catalogue.*

Cl. I. O. A.



25. *Saint-Antoine de Padoue,* peinture conservée au Monastère des Ursulines de Québec. *N°* 106 *du catalogue.*

Cl. I. O. A.



26. *Ecce Homo,* peinture conservée à l'Hôtel-Dieu de Québec. *N° 57 du catalogue.*
Cl. I. O. A.

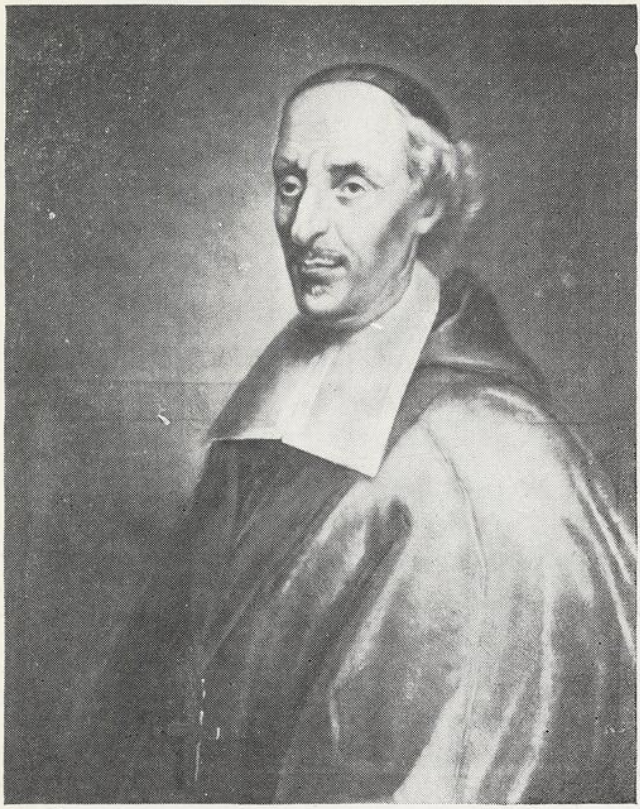


27. Intérieur de *la chapelle des Récollets de Sézanne* (Marne). *N° 3 du catalogue* (architecture). *Cl. Cadet, Sézanne.*



28. Portrait de *l'intendant Talon*. Peinture exécutée en 1671 et conservée à l'Hôtel-Dieu de Québec. *N°* 56 *du catalogue.*

Cl. Livernois, Québec.



29. Portrait de *monseigneur de Laval,* vicaire apostolique de la Nouvelle-France. Peinture conservée au Séminaire de Québec. *N°* 71 *du catalogue.*

Cl. I. O. A.



30. *Ex-voto de François Quignon,* au Puy Notre-Dame d'Amiens (fragment). Conservé au Musée municipal d'Amiens. *N°* 24 *du catalogue. Cl. Archives photographiques, Paris.*



31. *Saint Elzéar et sainte Delphine admis au tiers-ordre* (fragment). Peinture conservée au Musée de Châlons-sur-Marne. *N°* 15 *du catalogue.*

Cl. part.

BIBLIOTHÈQUE SAINTE-BARBE



32. Portrait de *madame Claude Hélyot*. Gravure de Gérard Édelinck, d'après un dessin du Frère Luc et une peinture de Jacques Galliot. *N°* 100 *du catalogue*.

Cl. Rigal, Paris.

BNQ
000 391 194