

ARTS AU CANADA FRANÇAIS

GÉRARD MORISSET

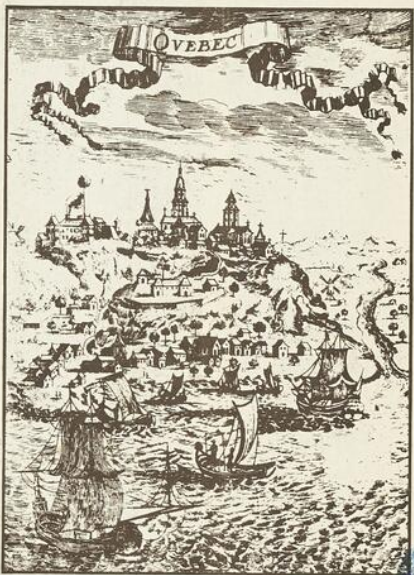
*attaché honoraire des Musées
nationaux de France.*

**PEINTRES
ET
TABLEAUX**

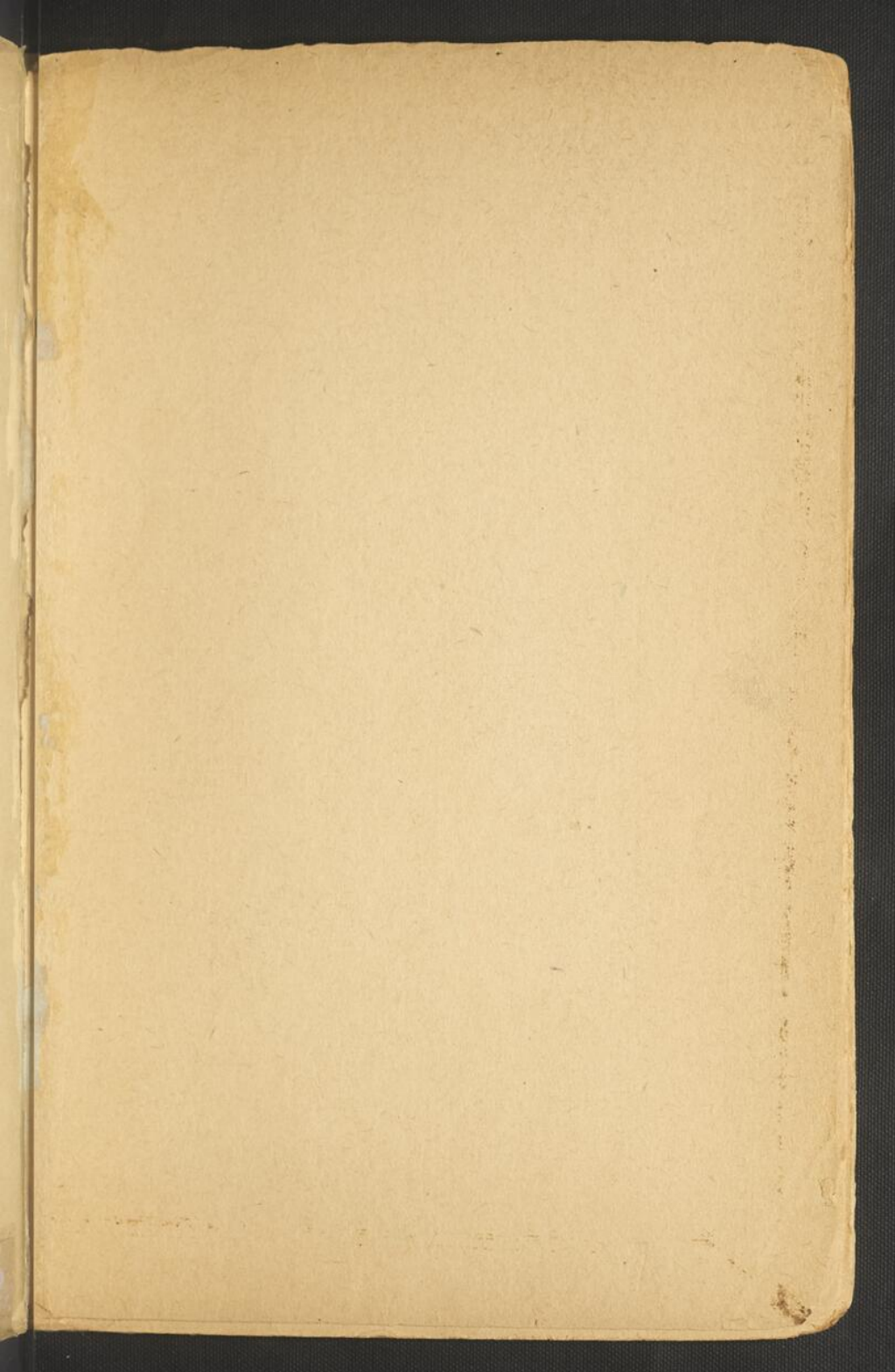
II

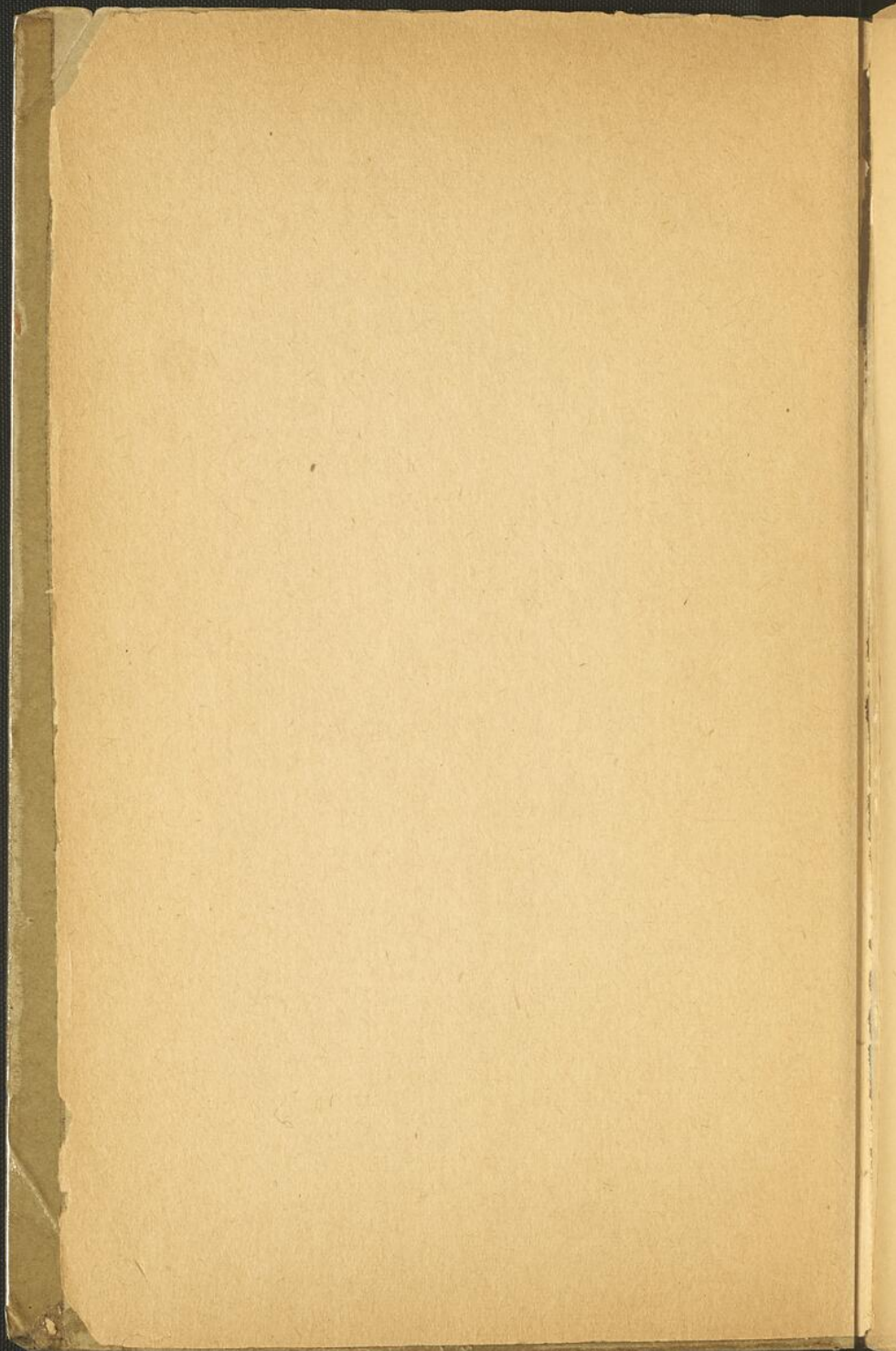


LES ÉDITIONS DU CHEVALET
QUEBEC - 1937



Bibliothèque Nationale du Québec





PEINTRES

ET

TABLEAUX

II

DU MEME AUTEUR

(Aux Editions du Chevalet)

Peintres et tableaux (I). Québec, 1936. 1 vol.
in-8° avec gravures.

(Prix Montmorency-Laval, 1936).

Peintres et tableaux (II). Québec, 1937. 1 vol.
in-8°.

EN PREPARATION

La vie et l'oeuvre du Frère Luc. 1 vol. in-8°,
planches et dessins.

Architectes et sculpteurs (I). 1 vol. in-8° avec
gravures.

LES ARTS AU CANADA FRANCAIS

GERARD MORISSET

*attaché honoraire des Musées
nationaux de France*

PEINTRES

ET

TABLEAUX

II

LES EDITIONS DU CHEVALET

QUEBEC - 1937



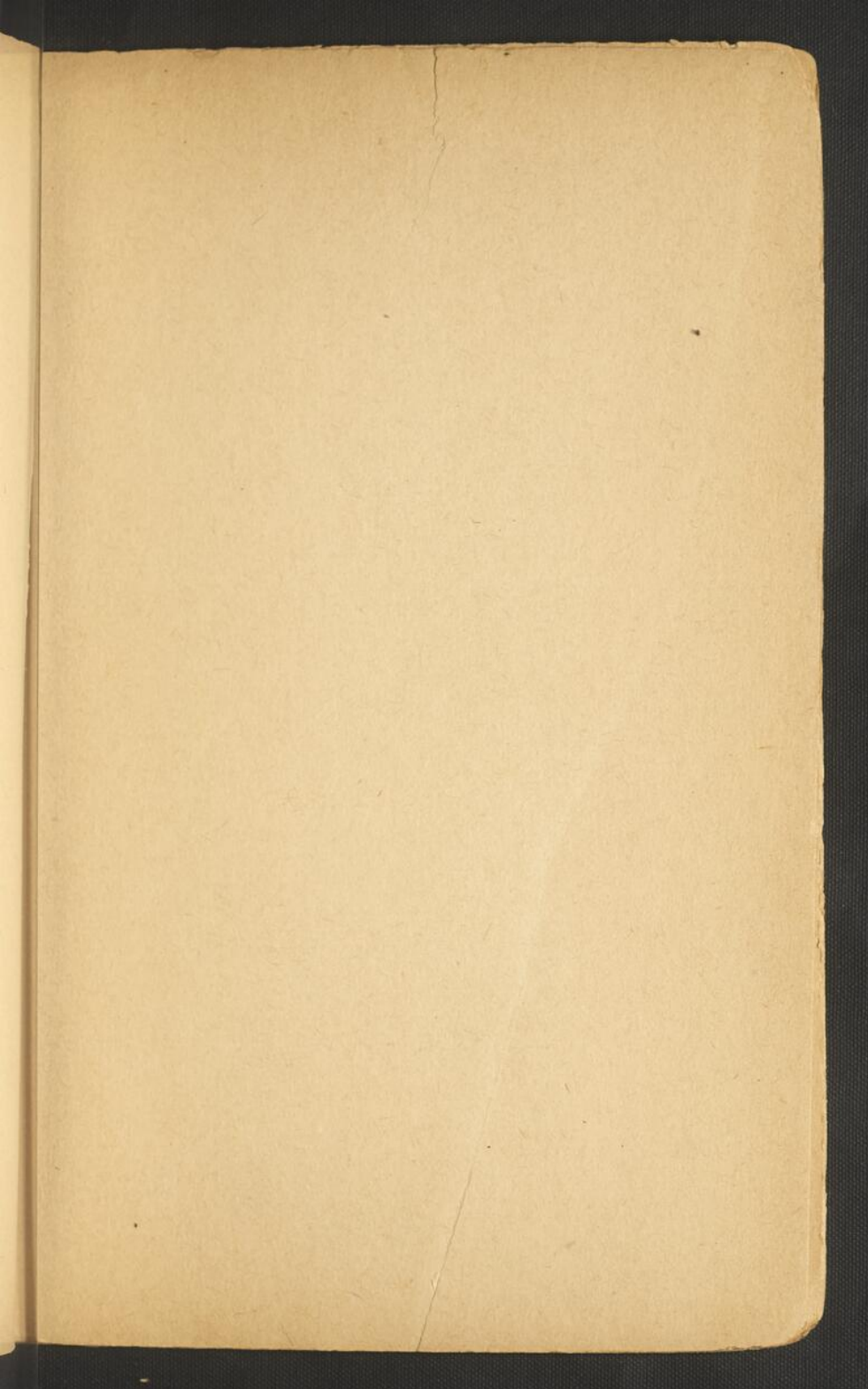
ND
246
Q8M67
1936
K.2

[S]

B. Q. R.
NO. 1322

A MES MAÎTRES DE
L'ÉCOLE DU LOUVRE

TOUS DROITS DE REPRODUCTION ET DE TRADUCTION
RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.



LE

L
ses e
reux
mêm
de la
et m
teurs
ils p
aisa
vrai
leurs

gistr
pés
teurs
la f
relie
ils a

LES DÉBUTS DE LA PEINTURE EN NOUVELLE-FRANCE

L'art de la Nouvelle-France commence avec ses explorateurs. Ces hommes à la fois aventureux et sages, méditatifs et instruits, savants même, possédaient, à l'instar des grands esprits de la Renaissance, des aptitudes intellectuelles et manuelles fort diverses. Tour à tour navigateurs expérimentés et audacieux explorateurs, ils pouvaient à l'occasion manier la plume avec aisance, soit pour décrire les pays qu'ils découvraient, soit pour dessiner ce qu'ils voyaient de leurs yeux chercheurs et amusés.

C'étaient les photographes du temps, paysagistes en même temps que cartographes, occupés à relever les côtes et les havres, observateurs attentifs des moeurs des Sauvages et de la faune du pays. Ils ne dessinaient pas que les reliefs des terrains et les contours des rivages; ils animaient leurs compositions de petits per-

sonnages sommairement tracés; ils reproduisaient, souvent avec bonheur, les cabanes des Indiens, les animaux des forêts et les poissons.

Je voudrais signaler, sans m'y appesantir, non pas des noms, mais des oeuvres.

(Car nous ne connaissons rien des talents de Jacques Cartier, ni du Sieur de Monts au point de vue de l'art. Mais nous savons que La Rocque, seigneur de Roberval, était ingénieur; à ce titre il devait savoir dessiner. De plus, l'expédition de Roberval comprenait «grande compagnie de gentz d'esprit tant gentilz homes come aultres»).

Les oeuvres ne sont pas en grand nombre, mais précieuses; elles nous font pénétrer au coeur même du Canada sauvage et contiennent les seuls portraits authentiques de Cartier et de Roberval. Ce sont des cartes, immenses dessins coloriés qui, à la projection verticale des accidents géographiques, joignent les avantages de la perspective pittoresque.

La première est la *Mappemonde harléienne* exécutée vraisemblablement entre 1536 et 1540.¹ La partie qui figure les « terres neu-

¹ Cf. BIGGAR, *The Voyages of Jacques Cartier*, p. 128, planche.

ves» contient des personnages bien dessinés. Au centre, un groupe de Français au premier rang desquels est Jacques Cartier conversant avec trois Indigènes; à côté, un laboureur tient une charrue tirée par deux chevaux (...); au-dessus, quelques maisons et des animaux; sur la «terre du laboureur» (presqu'île du Labrador) sont des personnages qui se dirigent vers la forêt; à droite, six sauvages lardent de flèches deux Français occupés à bêcher la terre; çà et là des Indigènes et des animaux, les uns et les autres représentés en des attitudes très justes.

Le portrait de Jacques Cartier peint sur cette *Mappemonde* est l'une des effigies authentiques du découvreur du Canada. Il n'a rien de commun avec le portrait *composé* en 1839 par François Riss,² copié en 1846 par Théophile Hamel et popularisé par le lithographe Davignan (1848) et par le graveur Freeman

² François Riss naquit à Moscou en 1804 et mourut à Paris en 1866. Il fut élève du baron Gros. On lui doit un *Saint Vincent de Paul à Marseille* et une *Madeleine* (au Ministère de l'Intérieur, à Paris), quelques portraits et une *Apothéose du mariage* (Versailles). Sa femme, Pauline Riss, a laissé quelques toiles.

(1849).³ Mais il a servi de modèle au graveur Léopold Massard qui en a inséré une copie dans l'ouvrage de M. de Clugny: *Costumes français depuis Clovis jusqu'à nos jours*.⁴

Le portrait de Jacques Cartier peint sur la *Mappemonde harléienne* ressemble de loin à celui qui figure sur la *Carte de Vallard*.⁵ Le Malouin, gros homme court, ramassé, barbu, un javelot à la main, entouré d'hommes et de femmes somptueusement vêtus, harangue une tribu de Sauvages couverts de peaux de bêtes. Sa bonne face de breton, empreinte de bonhomie, indique plus un loup de mer qu'un chef, comme l'a écrit M. de Cathelineau dans la *Revue des questions historiques*. Dans la miniature de Vallard, Cartier nous apparaît tel qu'il fut: un marin hardi, observateur et futé. Ce n'est pas un grandiloquent personnage d'épopée; c'est un Malouin solide qui, en obéissant à son roi, lui donne un empire.

³ Cf. KENNY, *Catalogue des gravures...*, Ottawa, 1925, p. 41-42. — Nombre de détails qu'on lira dans ce chapitre sont tirés de l'ouvrage remarquable de M. Kenny.

⁴ Paris, 1836, t. II, p. 143.

⁵ Cette carte appartient à la Huntington Library (Californie). Elle a été reproduite dans l'*Illustration* du 7 juillet 1934, p. 322. On en peut voir un dessin fragmentaire dans l'*Almanach de l'Action catholique*, 1934.

La *Mappemonde* de l'abbé Desceliers (1546)⁶ est plus complète que les deux précédentes. Les personnages et les animaux y sont nombreux. On distingue fort bien un peloton de soldats — dont l'un porte le drapeau de la marine — commandés par le Sieur de Roberval vêtu de la cuirasse et coiffé d'un casque à plumes⁷ ; à droite, des Indiens sont assis en rond sous les arbres ; des deux côtés du Saint-Laurent, de la « Terre du Laboureur » à la Floride, ce ne sont que Sauvages tirant de l'arc, cavaliers caracolant dans la prairie, soldats bardés de fer, animaux de toute sorte, chevaux, ours, castors et sangliers. Voici un détail curieux : au-dessous du groupe de Roberval et de ses repris de justice, une belle femme nue est couchée sous un rocher, dans une attitude qui rappelle celle de la *Diane d'Anet* ; les proportions sont aussi les mêmes.

Le portrait de Roberval n'a pas la clarté d'un cliché photographique ; mais on saisit assez bien

⁶ Cf. BIGGAR, Op. cit., p. 192, pl. — L'original de la *Mappemonde*, conservé à la Bibliothèque Luidsania, à Londres, porte cette inscription : « Faite à Arques par Pierre Desceliers, prestre 1546. » Une reproduction photographique coloriée à la main se trouve au Musée de Dieppe.

⁷ Le nom de Roberval est inscrit à droite, à la hauteur des jambes. Le sieur de Roberval avait raison de se protéger de sa cuirasse : son expédition comprenait nombre de « gentz criminels desgrades ».

les traits du personnage et la souplesse de son corps robuste, à l'aise sous la lourde armure.

C'est peut-être à l'aide des notes et des croquis de Roberval que l'abbé Desceliers exécuta la partie américaine de sa *Planisphère* (1550). Celle-ci est plus lisible que les autres, mais en général d'exécution moins habile — à croire qu'une main étrangère tenait le pinceau. Certains détails plaisent par leur réalisme; comme les ours du Labrador dont l'un, assis, dévore un poisson; tels les Pigmées (Esquimaux) chassant à coups de flèches de grands flamants dégingandés qui se défendent *unguibus et rostro*.

Qu'il y ait dans ces cartes des représentations d'épisodes forgés après coup ou dénaturés par le grossissement, c'est probable sinon sûr. Mais les dessins supposent des esquisses préalables; les détails suggèrent naturellement l'idée de croquis faits sur place. Ces croquis, pour la plupart, n'existent plus; sauf certains dessins topographiques que leur intérêt documentaire a sauvés de la destruction. Ainsi, une belle carte de la partie orientale du Canada, conservée à la Bibliothèque nationale, à Paris, porte la signature de Marc Lescarbot. Entre deux répliques de comédie rimée, le spirituel Lescarbot ne dédaignait pas de tracer les méan-

dres d'une rivière ou les capricieux contours des côtes de l'Atlantique.

Il serait fastidieux d'analyser toutes les oeuvres qui illustrent les récits de voyages des explorateurs français. Du reste, dans ce domaine, un nom fait oublier tous les autres, celui du fondateur de Québec, Samuel Champlain.

* * *

On connaît la forte personnalité de Champlain, l'admirable sérénité de son esprit chercheur, son caractère noble et ferme, sa science pratique des choses de la mer et, le mot n'est pas trop fort, son génie de découvreur. La ville qu'il a fondée sur des bases si solides témoigne de la justesse de son coup d'oeil; les relations qu'il a laissées de ses explorations prouvent sa culture et son incontestable talent d'écrivain.

A tous ces dons auxquels la Nouvelle-France doit son existence, Champlain joignit une réelle habileté de main, un talent de dessinateur qu'il n'eut pas le loisir d'affiner. Ses dessins ne sont pas toujours justes; mais une qualité rachète cette insuffisance: ils sont spirituels. Tels

ils apparaissent à travers les gravures qui ornent les ouvrages du découvreur. Parmi ces nombreuses images de valeur inégale, en voici qui marquent les qualités de l'explorateur-artiste.

Dans les *Voyages* publiés en 1613, le « Port du Rossignol » (Ile du Cap-Breton) est un charmant dessin où l'on voit six Sauvages tenant des lances et s'éloignant de leurs cabanes fumantes; dans l'eau, des marsouins et dauphins à la mine réjouie. Plus loin (p. 89), l'explorateur a illustré des épisodes de son voyage en Acadie: à gauche, des Indiens abordent au rivage tandis que d'autres attaquent un navire; à droite, un Indien assomme « un matelot du Sieur de Mons ».

Si Champlain excelle à représenter des petits personnages souples et bien campés, la perspective ne laisse pas de l'embarrasser. Seules les descriptions qu'il a laissées peuvent faire comprendre les maisons qu'il a voulu représenter; comme l'« Abitation de Québec » et celle de Sainte-Croix. Cela tient au procédé de perspective cavalière qu'il a souvent employé.

Il est plus à son aise dans les scènes qu'il a vues. On sait que les Hurons avaient demandé

l'aide de Champlain pour combattre leurs ennemis. Le combat eut lieu en 1609 sur le bord du lac Champlain, simple escarmouche où les arquebuses des Français eurent vite raison de la bravoure des Iroquois. C'est cet épisode — le premier de la longue guerre à laquelle Callière a mis fin en 1701 — que représente la gravure de la page 233. A gauche les barques des Hurons; à droite, celles des Iroquois. Ceux-ci, en rang pressés, essuient le feu du chef français qui vient d'abattre trois de leurs guerriers; en arrière, le fort de pieux des ennemis; à la lisière de la forêt, deux Français déchargent leur arquebuse. Cette gravure n'est pas seulement un document historique de première importance; c'est une oeuvre d'une grande légèreté de traits et d'un style remarquable.⁸

Une autre gravure représente le « Grand Sault Saint-Louis ». Trois hommes montent une barque; l'un tire sur un Indien plongé dans l'eau à mi-corps; en bas, un autre fait feu sur des Sauvages qui, eux, tirent de l'arc.

A la fin de l'ouvrage, une carte de la Nouvelle-France, dressée par Champlain, porte le

⁸ Cette gravure a été maintes fois reproduite, mais sans la légèreté de traits de l'original.

nom du graveur : David Pelletier.⁹ En la comparant aux gravures insérées dans l'ouvrage, une conclusion s'impose : elles sont de la même main.

Dans les *Voyages et Descouvertes*, publiés en 1619, le style des gravures est plus alerte, le trait plus juste. Une planche (p. 23) montre les costumes militaires des Indiens. Une autre représente l'attaque du fort des Iroquois en 1615 ; c'est une belle page qui fait penser à l'art de Callot ; au centre, le fort de pieux de l'ennemi ; à gauche, quelques soldats français dont l'un charge son arquebuse d'un geste fort souple ; au centre un homme nu met le feu à un bûcher destiné à embraser le fort ; à droite, le « cavalier » de bois rond dont Champlain avait ordonné la construction. Je ne fais que citer la *Chasse au cerf* ; une autre planche où sont représentés des Indiens ; et je termine par une gravure où l'auteur a croqué sur le vif les danses funèbres des Indiens ; les personnages sont nombreux, l'édicule funèbre est de perspective juste et les hommes nus assis au premier plan sont vivants de vérité.

⁹ Graveur au burin qui habitait Paris en 1611. Cf. LEBLANC, *Manuel des amateurs d'estampes*, t. III, p. 338.

Le dernier ouvrage de Champlain, publié en 1632, ne contient pas de nouvelles gravures. L'auteur s'est contenté de réimprimer les images des ouvrages précédents.

Ces gravures, quel que soit leur intérêt, ne sont qu'une traduction plus ou moins fidèle des dessins de Champlain. Voici maintenant des dessins originaux, les uns entièrement exécutés à la plume, les autres rehaussés de gouache. L'explorateur les a faits au cours de son voyage aux Indes occidentales, de 1599 à 1601. Parti du Finistère, il fit escale en Espagne et, de là, cingla vers la Guadeloupe et Mexico. Partout où il passa, il nota soigneusement les péripéties de l'expédition et dessina les choses qui frappèrent le plus son imagination. Le manuscrit de Champlain, qui est conservé aujourd'hui à la bibliothèque John Carter Brown, à Providence (États-Unis), a appartenu à un Dieppois, M. Féret. Celui-ci l'avait acheté d'un descendant collatéral du commandeur de Chastes. L'abbé Henri-Raymond Casgrain transcrivit le manuscrit vers 1865 et fit copier les dessins par un artiste de la Bibliothèque nationale de Paris. Telle est l'histoire du premier manuscrit de Champlain, relation rédigée avec une

grande simplicité et ornée de soixante-deux dessins et gouaches.¹⁰

Quelques-uns de ces dessins relèvent de la cartographie et je n'ai pas à m'en occuper. D'autres — et c'est le plus grand nombre — intéressent l'historien de l'art et, bien qu'ils ne concernent pas la Nouvelle-France, je m'en voudrais de les passer sous silence.

Voici d'abord les « Pêcheurs de perles », solides indigènes nus, les uns montant une barque, les autres plongeant pour aller ramasser au fond de la mer les précieuses huîtres perlières. Puis une intéressante série d'animaux, de reptiles et d'arbres, les premiers d'une grande souplesse; les derniers, de feuillage trop lourd.

¹⁰ Cf. Abbé CASGRAIN, *Les origines du Canada. Champlain*. Québec, 1898; Philéas GAGNON, *Notes bibliographiques sur les écrits de Champlain*, dans le *Bulletin de la Société de géographie de Québec*, Québec, 1908, p. 55 et suiv.; J.-Ed. ROY, *Rapport sur les archives de France relatives au Canada*. Ottawa, 1911, p. 937 et suiv. — En plusieurs passages de sa *Relation*, Champlain s'est attribué la paternité des dessins qui illustrent son manuscrit. « J'en pris le dessin », dit-il en parlant de Séville, et il ajoute: « T'ay jugé à propos de représenter au mieux qu'il m'a esté possible en ceste page et en la suivante » Séville et Barameda; à la page 25, il affirme: « T'ay faict icy une figure de la plante qui apporte la dicte cochenille »; plus loin: « T'ay aussy parlé d'un arbre que l'on nomme palmiste que ie représenteray icy », et ailleurs: « Il se void aussy au dict pais quelques sivettes qui viennent du Pérou, où il y en a en quantité. Elles sont meschantes et furieuses et combien que l'on en voys icy ordinairement, ie ne laisse pas d'en faire icy une figure ».

Les plus belles pièces représentent des Indigènes des Antilles. La planche LIX nous fait assister à un conseil d'Indiens rassemblés en rond au milieu d'ossements et d'oiseaux morts.

Le dessin suivant fait voir trois hommes et trois femmes sur un bûcher, gardés par deux Européens à culotte bouffante.

La planche LXI est curieuse: à droite, un Indien bâtonne un homme nu; un vieillard et un jeune homme sont témoins de ce châtiment familial aux Sauvages; à gauche, un religieux, tenant un parchemin, sort d'une chapelle.

Le dernier dessin montre des Indiens occupés aux travaux des champs, sous la surveillance d'un Espagnol.

On connaît les événements des dernières années de Champlain: fondation de la Compagnie des Cent-associés; Québec au pouvoir des Anglais en 1629; Champlain forcé de retourner en France et s'épuisant en vaines négociations; le Canada enfin rendu à la France par le traité de Saint-Germain-en-Laye et le retour de l'explorateur dans la ville qu'il avait fondée.

A son arrivée à Québec, tout était à recommencer, tant les frères Kirke avaient accumulé de ruines de 1629 à 1632. Champlain se remit à la besogne, peut-être avec moins d'entrain que

naguère, sûrement avec la même sérénité. L'un de ses premiers soucis fut de bâtir une chapelle sous le vocable de Notre-Dame-de-Recouvrance et de l'orner de ses peintures. Qu'étaient ces «quelques pauvres images du travail de M. de Champlain» dont parle un Jésuite? Des tableaux religieux, sans doute; mais aucun chroniqueur n'en a indiqué les sujets. Du reste, ces ouvrages ont péri en 1640 dans l'incendie de la chapelle.

Champlain survécut peu à son retour à Québec. En octobre 1635, il s'alita pour ne plus se relever; deux mois après, en la fête de Noël, il «prit une nouvelle naissance au ciel», selon l'expression du Père Le Jeune.

Par son testament, il institua la Vierge Marie son héritière et légua à l'église qu'il avait fondée ses rentes et son mobilier; entr'autres «un petit coffre garni de peintures qui a esté vendu 16 livres.»

* * *

Si nous connaissons assez bien la physionomie intellectuelle de Champlain, il s'en faut de beaucoup que nous ayons une idée exacte de ses traits et de sa personne.

La seule image authentique du fondateur de Québec est une gravure de dimensions restreintes (deux centimètres de hauteur, environ) qui ne brille pas par l'exactitude photographique — si je puis dire. On se rappelle que dans les *Voyages du Sieur de Champlain Xaintongois...*, publiés en 1613, une gravure de l'artiste parisien David Pelletier représente le combat qui eut lieu en 1609 entre les Iroquois d'un côté, les Hurons et les Français de l'autre. Champlain est là, debout entre les combattants; il porte un invraisemblable casque à plume; sous l'habit, sorte de casaque dont les basques descendent jusqu'aux genoux, on devine la robustesse de son corps solidement planté sur de grosses jambes; les traits du personnage sont forts, le front est tombé, le nez énorme. Il n'y a aucune raison de croire que ce portrait n'est pas fidèle, car tout y reflète l'âme du fondateur de Québec. Le Saintongois épaulant lentement son arquebuse entre les combattants qui se lardent de flèches, c'est l'affirmation sans forfanterie de la puissance sereine et de la crânerie tranquille qui furent le secret de son ascendant sur ses subalternes et sur ses alliés, les malheureux Hurons.

Les autres portraits de Champlain sont des faux. Il y en a une bonne demi-douzaine, sim-

ples variantes sans caractère de l'effigie d'un Italien célèbre au début du XVIIe siècle.

Quel est l'artiste qui, le premier, eut le génie de démarquer le portrait de Michel Particelli, «Chevalier, Seigneur d'Emery, de Thoré et de Tanlay, Conseiller du Roy en ses Conseils, Contrôleur Général de ses finances, etc.»¹¹ et, après avoir remplacé le jardin qui figure sur l'original par un fantaisiste rocher de Québec, inscrivit au bas le nom de Champlain ? Je ne saurais le dire avec exactitude. Mais voici une explication plausible.

En 1852, Pierre-Louis Morin¹² s'en va à Paris, chargé par le gouvernement de l'Union d'effectuer certaines recherches relatives à l'histoire du Canada. Il y rencontre Georges-Barthélémy Faribault, le bibliophile bien connu, qui séjourne en France dans le même but.

¹¹ Gravure par Balthazar Moncornet, graveur né à Rouen vers 1600, mort à Paris le 11 août 1668. Ce beau portrait de Particelli est signé: *B. MONCORNET excudit cum privilegio*. Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, E. 81 b.

¹² Pierre-Louis Morin, né à Nonancourt (Eure) le 21 février 1811, mort à Québec le 6 septembre 1886, vint au Canada en 1837 en compagnie de Monseigneur Provencher et de l'abbé Le Bourdais. Il entra au bureau du Cadastre. Architecte et dessinateur, il a fait l'illustration du *Vieux-Montréal*, quelques dessins topographiques et des plans de style classique.

L'un et l'autre cherchent des documents concernant Champlain; ils cherchent aussi son portrait. Malheureusement, ils n'en trouvent point et se désolent. Un lithographe se présente à point nommé pour monnayer l'urgent besoin de ce portrait. Et Louis-Joseph-César Ducornet¹³, né sans bras mais très habile de ses pieds, transpose en l'affadissant à souhait le buste de Michel Particelli. La lithographie de Ducornet, imprimée par Villain à Paris, porte cette inscription: «Enregistré conformément à l'Acte de la Législature Provinciale, en l'année 1854 par P.-L. Morin de Québec, dans le bureau du Registrateur de la province du Canada.» Au bas à gauche, une note nous apprend que l'image fut éditée par Massard, «édit., 53 rue de Seine».

Retenons bien le nom de Léopold Massard.¹⁴ S'il est éditeur de gravures en 1854, c'est qu'il a abandonné le burin pour la maison d'éditions. C'est lui qui avait gravé, pour le compte de M. de Clugny, le portrait de Jacques

¹³ Ducornet est né à Lille le 10 janvier 1806; il est mort à Paris le 27 avril 1856. Ducornet se rendit à Paris en 1819 et fut l'élève de Lethière. Ses oeuvres sont dispersées dans les Musées de Lille, de Montpellier, de Reims et d'Amiens.

¹⁴ Léopold Massard est né à Crouy-sur-Ourcq en 1812.

Cartier publié dans les *Costumes français depuis Clovis jusqu'à nos jours*. Au début du Second Empire, il ne grave plus mais il édite avec zèle des portraits dits historiques. Et quand l'abbé Faillon fait paraître ses ouvrages sur Marguerite Bourgeoys et Jeanne Mance et son *Histoire de la colonisation française*, c'est encore Massard qui en édite les portraits et scènes, qu'il fait graver par Rebel et autres artistes du burin.

Il semble donc que Léopold Massard, expert dans l'art de fabriquer des portraits historiques, Pierre-Louis Morin et Faribault soient responsables du premier faux portrait de Champlain.

Quelques années après, en 1865, un historien américain, John Gilmary Shea, commande au graveur O'Neil une *copie fidèle* du portrait du Saintongeois. O'Neil se hâte d'aller à la Bibliothèque nationale, à Paris, démarque de son mieux le portrait de Michel Particelli par Moncornet et signe bravement: *Moncornet Exc (udit)*. Cette gravure se trouve dans *History of New France by Charlevoix* (New York, 1866), et une copie photographique est déposée à la Bibliothèque nationale sous la cote N 2. Sur cette copie, ornée du sceau de la Bibliothèque,

un sceptique — peut-être M. H. P. Biggar qui a écrit dans *Canadian Historical Review*, décembre 1920, un fort intéressant article sur les portraits de Champlain — n'a pu s'empêcher de tracer d'une écriture nerveuse: «Where is the original?»

La même année, l'abbé Laverdière éprouve le même besoin que Morin, Faribault et Shea — car il prépare une édition des oeuvres de Champlain. Cette fois encore un graveur, dont on ignore le nom, serre de près la facture du portrait de Particelli, burine un vague rocher de Québec, d'ailleurs inexact, et inscrit au bas le nom du fondateur de Québec. Cette gravure orne la page frontispice des *Oeuvres de Champlain*, éditées en 1870 sous le patronage de l'Université Laval.

En 1876, une nouvelle édition paraît de l'*Histoire de France* de Guizot; nouveau portrait de Champlain signé par un artiste de dixième ordre, Eugène Ronjat¹⁵. Diffère-t-il beaucoup des autres portraits du Saintongeais? Pas du tout, et pour une excellente raison: Ronjat, de son propre aveu, avait copié au Cabinet des estampes le «portrait de Champlain par

¹⁵ Eugène Ronjat naquit à Vienne (Isère) en 1822 et mourut à Paris en 1912.

Moncornet» — le malheureux avait pris pour un original le faux fabriqué par O'Neil ! Le dessin de Ronjat a été maintes fois publié, notamment par Sulte dans son *Histoire des Canadiens-français* et par Eugène Guénin dans la *Nouvelle-France* (Paris, 1904), p. 25.

Ce n'est pas tout. Un dessinateur s'empare de ces faux, les utilise à sa manière, dessine le personnage de face, ajoute quelques boutons au pourpoint et çà et là des dentelles, allonge la chevelure et taille les moustaches; et voici une nouvelle figure de Champlain, ressemblant aux autres sans doute, mais pas plus authentique.¹⁶

Bref, les artistes, peintres, sculpteurs et graveurs, se plaisent à représenter la figure du fondateur de Québec. En 1881, le peintre Robert Harris esquisse un Champlain debout, légèrement tourné vers la droite et tenant une épée. La peinture, gravée par E. Broughton, illustre le premier volume de *Picturesque Canada*, édité à Toronto en 1882. C'est un dessin médiocre.

Avant Harris, Théophile Hamel s'était contenté de copier, d'une touche sèche mais

¹⁶ Cf. Pierre-G. ROY, *La ville de Québec sous le régime français*. Québec, 1930, t. I, p. 34, grav.

dans un coloris tout flamand, la lithographie de Ducornet, que lui avait fournie son beau-père, Faribault.

Suzor-Côté peint Champlain et ses compagnons entreprenant une expédition hivernale¹⁷. Quelques artistes le font voir à son arrivée à Québec, comme Henri Beau; d'autres imaginent des scènes de son séjour en Nouvelle-France; des portraitistes ingénieux *embellis-*sent son image, tout en accumulant les accessoires, comme dans une peinture anonyme conservée au Collège de Lévis.

Toutefois, les artistes n'innovent guère: les traits de Particelli leur suffisent. En sorte que l'effigie présumée de Champlain, empruntée à l'honnête Particelli, est aujourd'hui dans toutes les mémoires, grâce au vice initial de l'opération.

* * *

Ronjat, et d'autres avant lui, prétendait qu'il avait fait son dessin d'après un original gravé par Moncornet et conservé au Cabinet des estampes. C'est vrai, à la condition d'admettre — je l'ai noté plus haut — qu'il a pris

¹⁷ Cf. Paul MORIN, *Héroïsme d'antan. Victoire d'aujourd'hui*. S. l. n. d. (Montréal, 1923), p. 7.

pour un original la copie photographique de la gravure de O'Neil. Est-il besoin d'ajouter que l'oeuvre de Moncornet, conservé tout entier au Cabinet des estampes, ne comprend aucun portrait de Champlain.

Du reste, on ne voit pas bien pour quelle raison Moncornet aurait portraituré Samuel Champlain. Celui-ci fut de son vivant non un grand personnage, comme notre vanité se plaît légitimement à le rêver, mais un explorateur besogneux qui n'a pas connu la richesse, ni la reconnaissance; encore moins la gloire.

Assurément son mérite fut grand. L'image que nous nous faisons de ses traits l'est beaucoup moins; et de plus elle ne lui appartient pas...

UN PEINTRE AMATEUR: L'ABBÉ HUGUES POMMIER

La Nouvelle-France du XVII^e siècle a compté nombre de peintres amateurs. Le premier, Champlain, nous a laissé des dessins rehaussés de gouache qui existent encore à Providence; le Père Pierron, jésuite, ne faisait des tableaux que pour évangéliser, par la persuasion ou la frayeur, ses ouailles les Iroquois; les Pères Rasles et Laure ont orné de peintures leurs chapelles de mission; d'autres, le jésuite Chauchetière, le récollet Juconde Drué, les abbés Guyot et Leblond de Latour, ont peint quelques ouvrages plus précieux qu'on ne croit. Ne disons rien pour le moment du Frère Luc qui était peintre de carrière et esquissons à grands traits la physionomie de l'abbé Hugues Pommier.

Le recensement de 1667 contient ce signalement: «Séminaire, . . . Hugues Pommier, 30

(ans) ». Pommier a donc vu le jour en 1637. Dans quelle partie de la France? On nous affirme que c'est dans le Vendômois. Où a-t-il fait ses humanités? où a-t-il étudié la théologie? Nous n'en savons rien. Au printemps de 1663, il rencontre Mgr de Laval qui vient de fonder le Séminaire des Missions étrangères de Québec et cherche des prêtres pour son vicariat apostolique. Hugues Pommier se laisse convaincre. Mgr de Laval s'embarque « dès les fêtes de la Pentecôte 1663, dans le vaisseau du roi, avec M. de Maizié (Mézy) . . . », ¹ tandis que l'abbé Pommier monte « sur un autre vaisseau pour y donner des secours spirituels ». ² Continuons à citer Bertrand de Latour : « Ce vaisseau passa par Plaisance (Terre-Neuve). On y trouva nombre de chrétiens abandonnés, le Commandant et le Prêtre qui les servoit avoient été massacrés. Deux de leurs meurtriers furent pris, amenés à Québec & punis. M. Paumiés (Pommier) ³ eut pitié de ce troupeau privé de tout secours. Il y passa l'hyver & ne vint à Québec que l'année suivante. »

¹ Abbé BERTRAND de LATOUR, *Mémoire sur la vie de M. de Laval* (1761), p. 107.

² *Ibid.*

³ Il y a des variantes dans l'orthographe de ce nom : Pommier, Paumiés et Paulmiers. A part l'ouvrage signalé plus haut, voir *l'Histoire du Séminaire de Québec* par Mgr E.-A. Taschereau (manuscrit inédit).

Voici donc l'abbé Pommier au Séminaire de Québec, alors établi dans la maison de la veuve Couillard. Il fait du ministère dans la petite ville et dans les paroisses de la côte de Beaupré. Dès les débuts de son séjour en Nouvelle-France, une affaire épineuse lui empoisonne l'existence. Il s'agit des démêlés entre l'évêque et M. de Mézy. Laissons la parole à l'historien de Mgr de Laval :

« De Mézy, sans écouter les sages avis de l'évêque, résolut de consommer son coup d'état; et à la séance subséquente du Conseil (24 septembre 1664), il nomma lui-même, de son propre chef, un procureur-général et de nouveaux conseillers, pour remplacer ceux qu'il venait de destituer.

« Le Conseil (souverain) se trouvant ainsi illégalement organisé, n'avait plus aucune autorité aux yeux de l'évêque. Aussi ne voulut-il plus y assister une seule fois jusqu'à l'arrivée de M. de Tracy.

« Cette abstention ne suffisait pas. Il fallait éclairer le peuple sur la valeur présente du Conseil et l'avertir que, tel qu'actuellement consti-

tué, il ne représentait plus le droit ni le pouvoir légal. Mgr de Laval chargea M. Pommier de dire tout cela dans le prône du dimanche 29 septembre. »⁴

Quels termes Pommier emploie-t-il dans la tâche ingrate de blâmer publiquement son supérieur civil? Nous ne le savons pas, mais nous pouvons nous en faire une idée par les réactions du gouverneur. Pendant que le jeune prêtre débite son prône du haut de la chaire de Notre-Dame, M. de Mézy revient de Sainte-Anne-de-Beaupré; le lendemain, il est à Québec et apprend *subito* l'attaque dont il a été l'objet. Vite, il assemble le Conseil et dicte au greffier les phrases suivantes: « Monsieur le Gouverneur estant de Retour du voyage qu'il fist samedi à Sainte anne Coste de Beaupré auroit appris qu'en son absence il auroit esté publié dans le prosne de l'Église parochiale de québecq par le sieur Pommier, presbtre, plusieurs choses dont il demande qu'il en soit informé par le Conseil, estant contre les services du Roy et bien public comme affiches et autres pratiques Caballenzes. Le Conseil a commis le sieur

⁴ Abbé Auguste GOSSELIN, *Vie de Mgr de Laval*. Québec, 1890, t. I, p. 446 et 447.

de Tilly pour informer des dites choses à la diligence du procureur général. »⁵

Le sieur de Tilly n'a pas besoin de questionner longuement les paroissiens de Notre-Dame pour compléter son information; car il a assisté à l'algarade. Il n'a donc qu'à dire au gouverneur ce qu'il a entendu de son banc. Et M. de Mézy entre « dans un vif accès de colère », écrit l'abbé Gosselin; le *Journal des Jésuites* renchérit en nous apprenant que le gouverneur fit « publier à son de tambour réitéré une pancarte d'injures contre M. l'Évesque et autres. . . »⁶

Enfin les passions s'apaisent. M. de Mézy tombe malade gravement. Transporté à l'Hôtel-Dieu, il se réconcilie avec Mgr de Laval, meurt pieusement et se fait enterrer dans le cimetière des pauvres.

⁵ Cf. *Jugements et délibérations du Conseil souverain*, vol. I, p. 283. — Le passage cité a été raturé probablement à la demande de M. de Mézy après sa réconciliation avec l'évêque.

⁶ A mon avis, l'abbé Auguste Gosselin a mal interprété les faits que je raconte ici sommairement. Il prétend que M. de Mézy, préalablement bien en colère, a fait publier une *pancarte d'injures contre M. l'Évesque et autres* et qu'ensuite il a chargé M. de Tilly de faire une enquête. Cela est tout à fait illogique. Chronologiquement c'est le contraire qui eut lieu: il commanda qu'on fit enquête, puis se fâcha — ce qui, du reste, n'arrangea rien. . .

L'abbé Pommier continue de vivre. Les jours coulent lentement, tour à tour pleins de promesses illusoires et de difficultés sans nombre, féconds en sacrifices de toute sorte.

En 1667, nouvelle affaire: il est la victime d'un filou. Un certain Jean Carré dit des Essarts lui vole une somme de deux cent quatre-vingt-douze livres. Capturé par la gendarmerie, le voleur est « battu et flétri de verges sur les places publiques de la haute et de la Basse ville de Québec ».⁷

Deux ans après, l'abbé Pommier exerce son ministère à Boucherville. Ministère peu absorbant, il est vrai; car « pendant les douze mois qu'il demeura à Boucherville, écrit le chroniqueur de l'*Annuaire de Ville-Marie*, M. Pommier ne fit que quatre baptêmes, point de mariage ni de sépulture ». L'année suivante, il est curé de Sorel; il y reste deux ans. Puis il retourne au Séminaire pour poursuivre ses missions dans les paroisses de la côte de Beaupré et de l'île d'Orléans et à la Pointe-Lévy. Il fait de nouveau une mission à Boucherville en juin 1677 et regagne Québec.

⁷ Pierre-Georges ROY, *La ville de Québec sous le régime français*, t. I, p. 459.

Il semble que la vie pénible de missionnaire lui pèse; c'est l'avis de Bertrand de Latour qui nous dit que Pommier « ne persévéra pas ». Le même auteur emploie plus loin une formule ambiguë: « Après avoir fait *de grands biens* en plusieurs paroisses, il voulut repasser en France. » Doit-on conclure que l'abbé Pommier se soit enrichi pendant son séjour en Nouvelle-France — ce qui expliquerait jusqu'à un certain point le geste indélicat du sieur des Essarts? ou qu'il ait fait *du bien* à ses ouailles et ait vécu dans la pauvreté — ce qui serait plus évangélique et conforme à une affirmation de l'histoire du Séminaire de Québec? Encore là il faut s'en tenir à l'à peu près. A moins de prendre au sérieux cette boutade-vinaigrette que Bertrand de Latour a pigée dans une lettre de l'abbé Dudouyt et servie sans guillemets aux lecteurs du *Mémoire sur la vie de M. de Laval*: « Il (l'abbé Pommier) se piquoit de peinture, faisoit beaucoup de tableaux; personne ne les goûtoit; il espéra qu'en France son talent seroit mieux connu; il n'y réussit pas & se donna aux missions de la campagne où il réussit. »^s

L'abbé Hugues Pommier mourut en France à la fin de l'année 1686; il avait quarante-neuf ans.

^s BERTRAND de LATOUE, *Op. cit.*, p. 109.

* * *

Donc l'abbé Bertrand de Latour nous révèle à la manière d'un commérage les prétentions picturales de son confrère Pommier : « Il se piquoit de peinture, faisoit beaucoup de tableaux ; personne ne les goûtoit. . . »

Gardons-nous de prendre à la lettre ce jugement sommaire énoncé par un homme qui s'est maintes fois trompé. Bertrand de Latour avait, semble-t-il, mauvais caractère et peu des qualités de l'historien impartial. Hautain et dur envers ses subalternes, très glorieux de son rang et de sa fortune inouïe, il a souvent côtoyé l'injustice, voire la calomnie. En proie à un parti-pris étrange, n'a-t-il pas propagé cette fable que la communauté de l'Hôpital-général était « décriée par sa mauvaise conduite » et qu'elle était devenue « un lieu d'amusette » ? N'a-t-il pas suscité, pendant ses deux années de séjour à Québec, de nombreuses difficultés qu'un peu de savoir-faire eussent rendues moins insolubles ? Enfin il n'était pas un critique d'art éclairé pas plus que l'abbé Dudouyt . . .

S'il est périlleux d'accepter le jugement de Dudouyt et de Latour, il n'en est pas moins vrai qu'aucun ouvrage ne nous renseigne avec

précision sur l'activité picturale de Pommier. A défaut de textes, la chronologie peut nous aider dans la recherche des œuvres de ce prêtre-artiste.

De 1664, date de son arrivée à Québec, jusqu'au mois d'août 1670, date de l'arrivée du Frère Luc, aucun artiste n'habite Québec, à part la Mère Marie de l'Incarnation qui ne sort de son couvent; quant au jésuite Jean Pierron, à peine débarque-t-il à Québec qu'il prend sans tarder le chemin du pays des Iroquois. Dans cet intervalle de six années, quelques peintures exécutées en Nouvelle-France peuvent fort bien être de la main de Pommier.

Signalons d'abord un grand tableau conservé à l'Hôtel-Dieu de Québec et représentant le *Martyre des missionnaires jésuites*. C'est la copie, sans changements notables, d'une gravure de Grégoire Huret. Publiée d'abord en 1664 dans l'*Historiæ canadensis seu Novæ Franciæ libri decem* du Père Ducreux, puis tirée à part pour l'édification des « Dames de la compagnie de la Nouvelle-France assemblées sous le nom de S. Joseph pour procurer le salut des Sauvages », la gravure d'Huret a cela de commun avec les tragédies du Grand siècle

qu'elle comporte unité de temps et unité de lieu. La réalité est tout autre, mais qu'importe.

Au premier plan, les deux martyrs les plus populaires du Canada, Jean de Brébeuf et Gabriel Lalemant, sont attachés au poteau; l'un des bourreaux taillade le bras du Père de Brébeuf avec un poignard rougi au feu, un autre lui verse sur la tête, en dérision du baptême, une pleine marmite d'eau bouillante, tandis qu'un troisième s'apprête à lui mettre autour du cou un collier de ferrailles brûlantes. Au près du Père Lalemant, deux Iroquois s'amuse à le piquer avec leurs couteaux. A gauche, deux énergumènes assomment à coups de haches le Père Jogues, René Goupil et Jean de la Lande. A droite, au second plan, c'est le Père Daniel fusillé à bout portant puis brûlé dans sa chapelle en juillet 1648. Près de lui, le Père Garnier debout, les bras levés, attend le martyre. Plus loin près de la forêt, un sauvage est attaché à un poteau; c'est un Algonquin, Joseph Ouahaté, brûlé en 1651. Enfin on voit à la lisière de la forêt le Père Anne de Noue agenouillé, dans l'attitude de la prière, tel qu'il fut trouvé mort de froid le 2 février 1646; à côté de lui, le Père Chabanel étendu à terre. Ça et là des Sauvages dansant et tirant de l'arc, des

chapelles en flammes, une marmite sur le feu et, au premier plan, des instruments de torture.

On pourrait croire peut-être que cette gravure fut exécutée d'après la toile de l'Hôtel-Dieu. S'il en était ainsi, le sujet serait renversé dans la gravure. Or la toile et la gravure sont identiques, à quelques détails près. Il faut donc que la toile ait été faite d'après la gravure; on peut lui assigner la date de 1665. Ajoutons que le tableau de l'Hôtel-Dieu ne vaut pas la gravure. Autant celle-ci est habile, classique même, autant la peinture est d'une exécution lâche et médiocre.

Il y a quelque analogie d'exécution entre le *Martyre des missionnaires jésuites* et le portrait de la *Mère Marie-Catherine de Saint-Augustin*. Née à Saint-Sauveur-le-Vicomte (Manche) le 3 mai 1632, Marie-Catherine Simon de Longpré entra jeune chez les Augustines et prit le nom de Marie-Catherine de Saint-Augustin. Elle arriva à Québec en 1648 et mourut en odeur de sainteté le 8 mai 1668. C'est à n'en pas douter le portrait d'une morte. Le teint livide, cadavérique, du visage, les yeux éteints, la pose des mains tenant le crucifix, le maintien de la religieuse, tout dans ce portrait

indique que la Mère Catherine fut portraiturée dans son cercueil, peu d'heures après sa mort. C'est une œuvre d'une sincérité farouche, hallucinante; entachée de maladresse picturale, elle étonne par son coloris blafard, elle effraie le spectateur par la fixité douloureuse du regard de la morte.¹

Quatre ans après, le 30 avril 1672, meurt au couvent des Ursulines de Québec une femme de grand mérite, la Mère Marie de l'Incarnation, celle qu'on a appelée avec raison la Thérèse du Nouveau-Monde. On lui fait des funérailles grandioses et on l'enterre en grande pompe. Elle est inhumée depuis quelques heures lorsqu'on s'avise de retirer son corps du caveau pour faire *tirer* son portrait. Et le gouverneur (Rémy de Courcelles) «envoya un artiste qui réussit à prendre une ressemblance parfaite de cette douce figure marquée du sceau de la béatitude». ² L'histoire ne nous a pas conservé le nom de ce peintre. Je suis d'autant plus porté à croire que c'était l'abbé Pommier qu'il y a des ressemblances de facture entre le portrait de la Mère Catherine de Saint-Augustin

¹ Ce portrait a été exposé avec d'autres œuvres d'art précieuses à l'Hôtel-Dieu de Québec en 1934. Cf. *L'Événement*, 29 août 1934, p. 11.

² Cf. *Les Ursulines de Québec*, t. I, p. 389.

et celui de la Mère Marie de l'Incarnation. Ce dernier portrait a péri dans l'incendie de 1686. Il en existait une copie, ou plutôt une réplique, dans la famille Lemaire, en France. C'est cette toile qu'on peut voir aujourd'hui chez les Dames Ursulines de Québec. Elle est loin d'être dans le même état qu'autrefois. En 1809, elle a été repeinte et altérée par Wilhelm von Moll Berczy, moyennant la somme de trois louis.³ L'artiste n'a pas touché à la figure; mais, pour une raison que j'ignore, il a déplacé la main gauche et refait une partie du costume.

De cette réplique il existe une gravure exécutée par Chéreau au XVIIIe siècle. A droite, il y a un sablier et des livres. En bas on lit avec étonnement cette légende: STE ANGÈLE MÉRICI, FONDATRICE DE L'ORDRE DE STE URSULE...

Un autre portrait conservé à l'Hôtel-Dieu de Québec, celui du *jésuite Paul Ragueneau* (historien de la Mère Marie-Catherine de Saint-Augustin), est de la même époque que les précédentes et peut être attribué à l'abbé Pommier. C'est une toile fort défraîchie et peu séduisante.

³ Cf. *Les Annales manuscrites* des Dames Ursulines, à la date de 1809.

Enfin, s'il faut en croire le Père Chrestien Leclercq,⁴ le Frère Luc termina pendant son séjour à Québec (1670-1671) une *Adoration des mages* destinée à la chapelle des Jésuites. Il est permis de croire que Pommier avait esquissé ce tableau avant 1669 et que, ayant quitté cette année-là le Séminaire pour la cure de Boucherville, il n'avait pu achever son œuvre. Le Frère Luc aurait donc mis la dernière main à une peinture commencée par le prêtre-artiste...

* * *

Voilà tout ce que nous savons actuellement de la vie et de l'œuvre de Pommier. C'est peu de chose assurément; et ce peu n'est pas très sûr. Tout de même c'est suffisant pour nous inciter à poursuivre nos recherches. Peut-être les archives particulières nous réservent-elles des surprises à cet égard? Peut-être serons-nous plus heureux que nos devanciers?

Quoi qu'il en soit, il convient de n'en pas rester là. Nous ne sommes pas assez riches en œuvres du XVII^e siècle pour nous payer le luxe de négliger des peintures dont l'intérêt historique est certain.

⁴ *Premier établissement de la Foy en Nouvelle-France*, t. II, p. 96.

QUELQUES PEINTURES DU FRÈRE LUC À L'HÔTEL- DIEU DE QUÉBEC

Ceux qui ont visité l'intéressante exposition d'œuvres d'art que les Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Québec ont instituée au mois d'août 1934, se rappellent que le Frère Luc y était représenté par deux peintures: une *Hospitalière soignant Notre Seigneur dans la personne d'un malade* et le portrait de *Jean Talon*. S'ils avaient pénétré dans le cloître, ils y auraient vu d'autres ouvrages qui portent les caractères de l'art du peintre récollet.

Peintures méconnues comme tant d'autres de la même période! On sait peut-être, pour avoir lu ce détail dans l'ouvrage du Père Chrestien Leclercq, que l'Hôtel-Dieu possède des peintures du Frère Luc; mais à part quelques curieux, quels sont les amateurs qui en soup-

comment l'existence? ou qui, les connaissant, ont pu les examiner à loisir? Qui a pu les étudier jusqu'aujourd'hui et en découvrir l'identité? Il n'est donc pas inutile d'en écrire quelques mots.

* * *

Les peintures du Frère Luc que conserve l'Hôtel-Dieu de Québec ont souffert des injures du temps et des hommes.

La première, la *Christ tombant dans son sang après le supplice de la flagellation*, n'est plus qu'une loque où l'on a cependant l'horrible vision d'un Christ ensanglanté, appuyé péniblement sur les mains et les genoux, la tête tendue vers le ciel, implorant le secours du Très-haut; à droite, un angelet essaie de le relever tout en tenant un bouclier ovale qui porte cette inscription: *Considérez et voyez s'il y a douleur semblable à la mienne*. Au premier plan, des fouets, des chaînes et une mare de sang — n'oublions pas que le tableau a été peint pour l'Hôtel-Dieu du *Précieux-Sang* — accentuent l'impression d'horreur, de réalisme farouche qui se dégage de la scène.

Peinture romantique, serais-je tenté d'écrire. Elle offre en effet un contraste violent avec

les productions de l'École française des environs de 1670. Alors que Charles Le Brun, Pierre Mignard et quelques-uns de leurs émules se livrent à un art froid, quasi inexpressif à force de perfection technique, alors qu'ils évitent souvent le réalisme comme une faute de goût et qu'ils cherchent à ennoblir les sujets par une sérénité tout olympienne, le Frère Luc, lui, transpose sur la toile ses méditations religieuses, ses rêves mystiques, ses visions pieuses — ce qui est souvent un moyen sûr d'atteindre le réalisme le plus suggestif.

Il y a dans l'œuvre du Frère Luc quelques toiles qui paraissent être le fruit de méditations exaspérées. Par exemple: quatre peintures — on ne les connaît présentement que par des gravures — qui représentent l'*Âme bienheureuse*, l'*Âme damnée*, la *Mort* et le *Purgatoire*; sujets que l'artiste a rendus dans une note romantique digne de 1830. Dans la *Montée au calvaire* de l'église de Notre-Dame-en-Vaux, à Châlons-sur-Marne, ou encore dans certaines têtes d'expression, le peintre récollet ne recule point devant certaines hardiesses d'observation. A ses yeux, le Christ portant sa croix n'est pas un éphèbe qui fait voir au spectateur émerveillé une parfaite anatomie de modèle

d'atelier. C'est plutôt un pauvre homme tout sanglant, le corps couvert d'ecchymoses, l'épaule meurtrie par le bois rugueux de la croix, la face brouillée de boue, de poussière et de sang. Et pour rendre l'horreur d'un si pitoyable personnage, le peintre, dirait-on, a pris ses modèles sur les places publiques de Paris où il y avait quotidiennement au XVIIe siècle des bandits flagellés au poteau de torture...

Il y a précisément à l'Hôtel-Dieu deux *Ecce Homo* qui présentent ces caractères de réalisme farouche.

L'un est un Christ misérable, vêtu d'un manteau rouge viné, les yeux levés vers le ciel; il a la tête encerclée dans une couronne de longues épines; et, des plaies de son front, le sang coule lentement le long de ses joues et dans sa barbe; son épaule gauche n'est qu'une plaie vive où le rouge sang alterne avec les tons bleus de la chair tuméfiée; il tient un roseau; ses bras sont enchaînés.

L'autre Christ a, lui aussi, la tête couronnée d'épines, l'épaule ensanglantée, la face poisseuse de boue et de sang; mais au lieu de porter un roseau, il tient un calice plein de sang. Et pour rendre encore plus saisissante l'image

de ce Christ, le peintre a inscrit tout autour cette phrase macabre: « Pouvez-vous boire, mes Filles, ce calice de sang? »

Le peintre récollet n'est pas le seul à avoir traité ce sujet au XVIIe siècle. Mais, encore une fois, ce qui n'est pour Mignard, Le Brun et tant d'autres, qu'une occasion de peindre de belles images à l'usage des dévotes nobles ou bourgeoises, permet au Frère Luc de donner la mesure de ses méditations et de son observation. Les peintures que je signale ne sont pas des chefs-d'œuvre de coloris ni d'ordonnance; elles frappent, cependant, par leur sincérité brutale.

Il existait des répliques des deux toiles de l'Hôtel-Dieu de Québec; l'une a servi de modèle à un artiste anonyme qui en a tiré une gravure agréable à voir mais d'un style affadi.¹

Il en existe aussi des copies qui sont probablement l'œuvre de certains peintres de l'École des arts et métiers de Saint-Joachim. Les dénombrer prouverait une fois de plus l'influence

¹ Cette gravure se trouve à la Bibliothèque nationale, à Paris (Cabinet des Estampes), Da. 40. On la confond souvent avec la gravure d'une toile quasi analogue de Pierre Mignard.

assez grande que les ouvrages du Frère Luc ont exercée sur nos artistes de la fin du XVII^e siècle et du siècle suivant.

Je n'oserais affirmer qu'un *Saint-Louis de Toulouse*, conservé dans la sacristie de l'Hôtel-Dieu, soit de la main du Frère Luc; et pourtant c'est une œuvre qui rappelle quelques-unes de ses meilleures têtes d'expression.

En revanche, voici deux peintures de la collection de l'Hôtel-Dieu — les deux dernières — qui sont sûrement l'œuvre du peintre récollet.

L'une représente une *Hospitalière soignant Notre-Seigneur dans la personne d'un malade*. Elle est à gauche, vêtue du costume réglementaire des professes de l'Hôtel-Dieu, et panse un malade couché à droite et vêtu d'un long manteau rouge; ce malade n'est autre que Jésus, avec les plaies de ses mains, de ses pieds et de son côté; au premier plan, un guéridon sur lequel il y a une assiette, un verre d'eau et une jarre de grès; tout à fait à gauche, une fenêtre ouverte par laquelle on voit un massif d'arbres et les grèves de l'embouchure de la rivière Saint-Charles, telles qu'on les apercevait autrefois des fenêtres de l'Hôtel-Dieu.

L'artiste a-t-il voulu illustrer dans cette jolie scène un des faits miraculeux que la foi populaire attribuait à la Mère Marie-Catherine de Saint-Augustin? Le portrait de celle-ci, peint après sa mort le 8 mai 1668 par l'abbé Hugues Pommier, paraît être le modèle de l'hospitalière qui regarde furtivement le malade qu'elle panse et croit reconnaître en lui Jésus à qui elle s'est donnée.

L'aisance de la composition, le charmant coin de paysage québécois qu'on aperçoit par la fenêtre ouverte, la nature morte du premier plan et la naïveté des figures, la douceur du coloris communiquent à cette œuvre une fraîcheur émouvante.

Insistons sur un détail: la qualité des tissus qui composent le vêtement de la religieuse. Je compare ces tissus à ceux de Philippe de Champaigne; on y perçoit la même justesse dans les tons, la même largeur dans le rendu, la même ampleur et la même noblesse dans le drapé. Il est juste d'ajouter que l'œuvre du Frère Luc est loin d'être aussi bien conservée que les chefs-d'œuvre de Philippe de Champaigne.

Il en est ainsi du *portrait de Jean Talon*. Cette peinture devait être très belle autrefois;

elle devait avoir la somptuosité du *portrait de Jean Pouillet*, que le Frère Luc peignit en 1672 pour le couvent de Sézanne.¹ Aujourd'hui, c'est une toile fort abîmée. Elle est entachée d'innombrables et de maladroits repeints; de plus, elle a été trop souvent vernie.

Le grand intendant paraît être âgé de quarante-cinq ans²; ce qui place l'exécution de son portrait aux environs de 1670, c'est-à-dire pendant le séjour du Frère Luc en Nouvelle-France. Il a la figure souriante, le regard spirituellement gouailleur, la moustache légèrement relevée à la mode des cadets; il porte une grande perruque brune, soyeuse, négligemment bouclée, mais il la subit comme un homme qu'ennuient les prescriptions de la mode; ses traits sont fortement accusés; le nez surtout, long, d'une attache solide; on discerne dans toute sa physionomie le caractère pénétrant et prime-sautier qui déborde presque à chaque page de la correspondance de l'illustre intendant.

¹ Ce portrait est conservé à l'Hospice de Sézanne (Marne), aménagé dans l'ancien couvent des Récollets. L'avocat Jean Pouillet était un bienfaiteur des Récollets de Sézanne; il fut même leur syndic jusqu'à sa mort survenue en 1673.

² Jean Talon, né à Châlons-sur-Marne en 1625, mourut à Paris le 24 novembre 1694. On sait qu'il fut intendant de la Nouvelle-France à deux reprises: de 1665 à 1668 et de 1669 à 1672.

Dans cette œuvre peinte *ad vivum*, Talon n'a point cet air empesé et faussement distingué qu'on remarque dans le portrait publié naguère par M. Albert Ferland; c'est que le copiste s'est contenté de reproduire une gravure publiée par Shea dans son édition de l'*Histoire de la Nouvelle-France* de Charlevoix. Même Théophile Hamel a trahi quelque peu l'œuvre du Frère Luc lorsqu'il a peint vers 1847 la copie qui se trouve au Musée de l'Université Laval...

Ecrivons enfin quelques mots d'un ouvrage que j'attribuerais volontiers au Frère Luc, tant il offre d'analogies avec d'autres peintures du Récollet. Il s'agit du portrait d'un *Religieux* à la figure pleine, ronde, forte en couleur, au regard serein et très doux, à la barbe soyeuse et abondante. Le Père Hugolin en a publié une photographie sous le nom du *Père Joseph Denis, récollet*;³ il oubliait sans doute que les Récollets ne portaient pas la barbe et que, d'autre part, le costume du personnage représenté diffère sensiblement de celui que devait porter le Père Joseph Denis...

³ Cf. *Le Père Joseph Denis, récollet*. Montréal, 1926, page frontispice.

En cherchant bien dans l'œuvre de Grégoire Huret,⁴ on trouve un portrait gravé de figure et de costume identiques. Un seul détail diffère: dans la gravure d'Huret, le religieux tient dans ses mains une statuette de la Vierge, le cœur percé de sept glaives. Au bas, une inscription révèle l'identité du personnage: « Reverendus P. F. ANSELMUS a Sta MARGARETA, Ordinis Eremitorum Discalceatorum Sti Augustini. . . Obit in Conventu Regio Parisiensi Exercens munus Procuratoris generalis. . . Cal. Aprilis 1653 Relig. 36. » Il s'agit donc du Père Anselme de Sainte-Marguerite, de l'Ordre des Ermites déchaussés, procureur général de son Ordre, mort en avril 1653 au couvent royal de Paris. Le tableau est postérieur à la gravure. Ses qualités accusent une main habile; son coloris se rapproche de celui du Frère Luc.

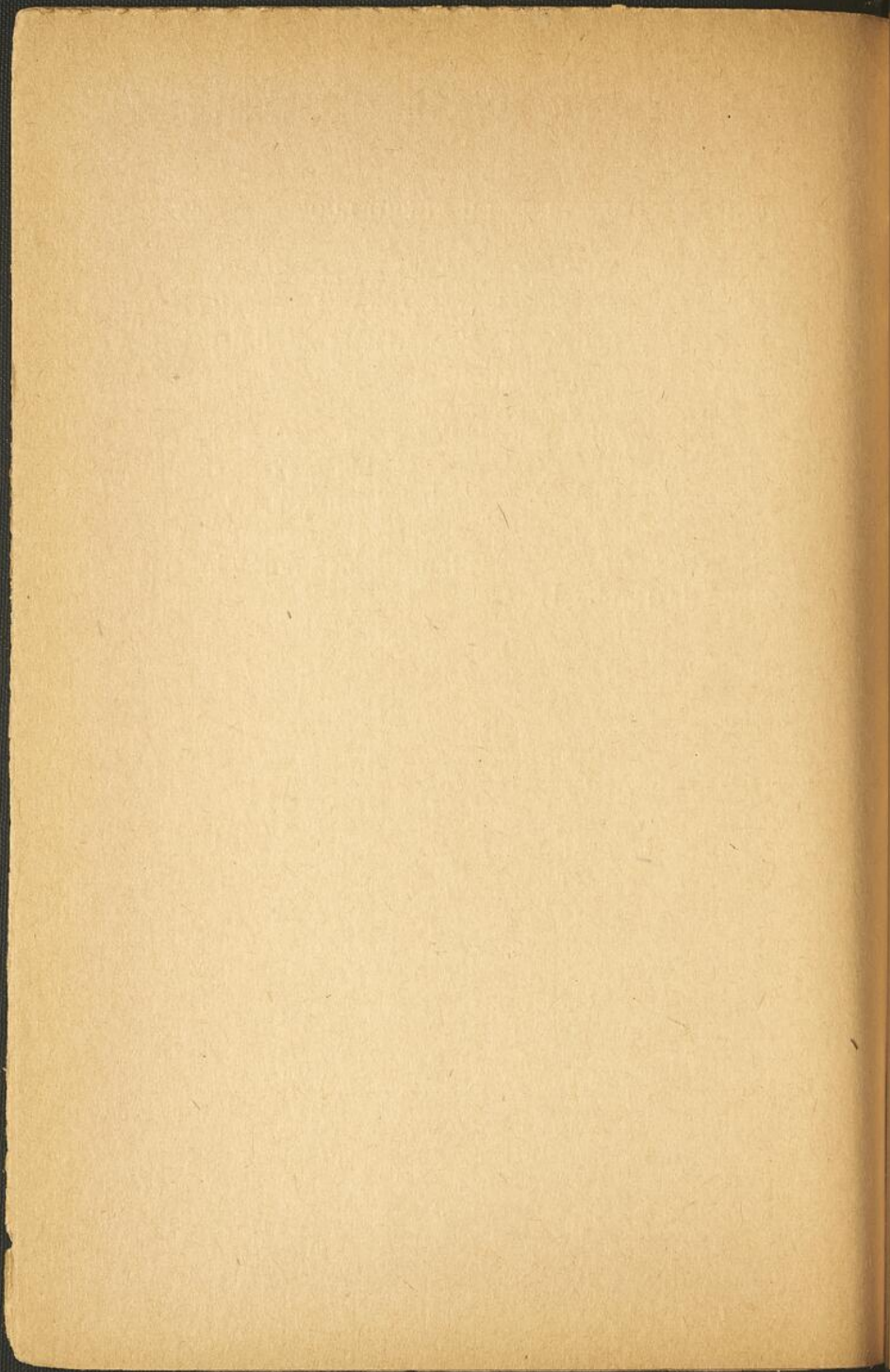
* * *

Ces peintures — sauf peut-être le portrait du Père Anselme — datent vraisemblablement des années 1670-1672. Elles sont très abîmées, il est vrai, mais point irrémédiablement. Un

⁴ Graveur français de la première moitié du XVII^e siècle. L'œuvre de Grégoire Huret se trouve au Cabinet des Estampes, sous la cote AA3.

nettoyage consciencieux leur rendrait mieux qu'une jeunesse illusoire; il leur redonnerait un peu de leur fraîcheur d'antan et contribuerait à leur bonne conservation.

Telles quelles sont, elles nous révèlent un peintre épris de réalisme, capable à l'occasion de se dégager de l'académisme romain. Elles font oublier certaines œuvres trop sages par quoi le Frère Luc a passé longtemps pour « imitateur de Raphaël ».



ch
m
la
S
p
sa

p
p
f
ch
ch
p
m

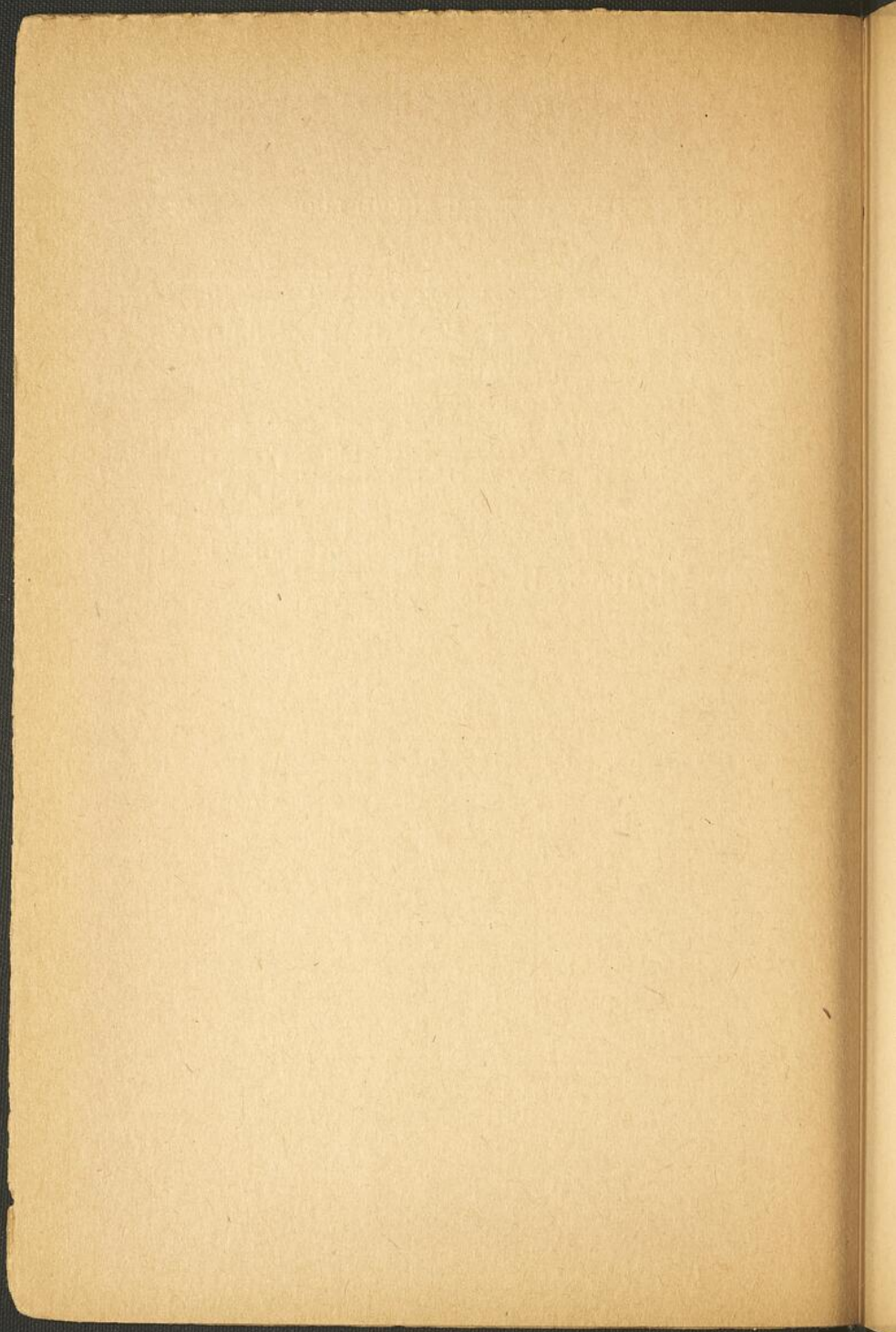
ni
ni
Y

MICHEL DESSAILLIANT DE RICHETERRE

Je présume que Michel Dessailiant de Richeterre (ou Destailant de Rissettière, c'est le même personnage) avait étudié les éléments de la peinture à l'École des Arts et métiers de Saint-Joachim, avant 1700; mais je n'en suis pas sûr. Du reste, on sait fort peu de chose de sa vie.

En 1701, il est à Montréal. Il y peint le portrait de Madame de Repentigny et signe pour cet ouvrage un reçu ainsi libellé: « Je confesse avoir reçu de Monsieur Martel la somme de quarante livres monnoies du pais (monnaie du pays) pour le portrait de Madame de Repentigny, le seizième décembre mil sept cent un.»¹

¹ Cette pièce est conservée à la Bibliothèque municipale de Montréal; elle m'a été aimablement communiquée par M. Aegidius Fauteux qui voudra bien agréer l'expression de ma vive gratitude.



MICHEL DESSAILLIANT DE RICHETERRE

Je présume que Michel Dessailliant de Richeterre (ou Destailant de Rissettière, c'est le même personnage) avait étudié les éléments de la peinture à l'École des Arts et métiers de Saint-Joachim, avant 1700; mais je n'en suis pas sûr. Du reste, on sait fort peu de chose de sa vie.

En 1701, il est à Montréal. Il y peint le portrait de Madame de Repentigny et signe pour cet ouvrage un reçu ainsi libellé: « Je confesse avoir reçu de Monsieur Martel la somme de quarante livres monoies du pais (monnaie du pays) pour le portrait de Madame de Repentigny, le seizième décembre mil sept cent un.»¹

¹ Cette pièce est conservée à la Bibliothèque municipale de Montréal; elle m'a été aimablement communiquée par M. Aegidius Fauteux qui voudra bien agréer l'expression de ma vive gratitude.

Quarante livres pour un portrait, c'est peu. Mais la pièce d'archives ne dit pas s'il s'agit d'un dessin au crayon ou d'une toile peinte. . . Qu'importe. Nous apprenons par cette phrase que Dessailiant de Richeterre se livrait à la peinture; ce qui autorise M. Antoine Roy à écrire: «Pour Michel Dessailiant de Richeterre, pas d'hésitations, nous sommes fixés. Celui-là s'essayait au grand art: il faisait des portraits.»

Cinq ans plus tard, on signale sa présence au Détroit. Et c'est peut-être lui qui peint, pour le fondateur de cette ville, M. de Lamothe-Cadillac, «un grand tableau de la sainte Vierge en bois doré», inventorié le 25 août 1711, à la mort du fondateur de la Louisiane.² Sans doute attend-on son prochain retour à Québec puisque le procureur du roi, ne connaissant pas la valeur marchande du matériel pictural de l'hydrographe Deshayes, mort à Québec le 18 décembre 1706, se réserve de le faire «estimer par le sieur Destailiant peintre, pour y mettre le prix.»³

² Cf. *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXIV (1918), p. 135.

³ *Ibid.*, vol. XXII (1916), p. 135.

En 1708, on le rencontre à Montréal. L'année suivante, il habite Québec; en 1710, il y est encore et signe une lettre, datée du 25 octobre, qui se trouvait dans la collection de Philéas Gagnon. Puis on le perd de vue. En sorte qu'à son égard il convient de poser les mêmes points d'interrogation que pour maints autres artistes d'autrefois: « Est-il retourné en France? Est-il mort dans son pays d'adoption? » On n'en sait rien encore. . .

* * *

Nous sommes mieux renseignés sur quelques-unes de ses œuvres.

Je ne parle pas du portrait de Madame de Repentigny, que je n'ai pu retrouver; mais de certaines effigies de religieuses conservées à Québec.

La première est celle de la *Mère Louise Soumande de Saint-Augustin*, née à Québec en 1664, morte le 28 novembre 1708 à l'Hôpital-Général dont elle était supérieure. La toile n'est pas signée. Elle porte au revers cette inscription: « Tirée après sa mort par Mr Dessail-

lant, l'an 1708. »⁴ C'est donc un portrait de morte, tout comme ceux des Mères de Saint-Joseph et Marie de l'Incarnation, Marguerite Bourgeoys et Marie d'Youville.

Par analogie, les portraits suivants sont de la même main : ceux de la *Mère Geneviève Juchereau-Duchesnay de Saint-Augustin* (Québec, 1684—Québec, 1730), de la *Mère Marie-Joseph Juchereau-Duchesnay de l'Enfant-Jésus* (Beauport, 1699—Québec, 1760) et de la *Mère Marie Lemaire des Anges*,⁵ fondatrice du couvent des Ursulines des Trois-Rivières. Ces portraits, abîmés et couverts de repeints, sont loin d'être élégants. Ils ont une parenté évidente avec les autres productions de l'École de Saint-Joachim, notamment les ex-voto ; ce qui me faisait écrire plus haut que Dessailiant de Richeterre avait peut-être étudié son art à l'École fondée par Mgr de Laval.

Ce sont des effigies peintes d'une main à la fois lourde et méticuleuse ; des effigies quasi photographiques à force de conscience, d'autant plus vraies que l'artiste, en les brossant,

⁴ Ce portrait a été reproduit dans *La famille Juchereau-Duchesnay* (p. 179) sous le nom de Geneviève Juchereau-Duchesnay de Saint-Augustin (...).

⁵ Une réplique de ce portrait, exécutée vers 1885, se trouve chez les Ursulines des Trois-Rivières.

n'avait qu'une préoccupation : parvenir à la ressemblance parfaite des modèles. Il réussit parfois ; et alors ses œuvres frappent, non par l'élégance et la diversité de leur composition, mais par une certaine puissance âpre et fruste qui naît de l'observation prolongée.

On retrouve ces caractères dans d'autres portraits de l'époque.

Celui de *Mgr de Saint-Vallier*, conservé à l'Hôpital-Général ; celui de la *Mère Juchereau de Saint-Ignace*, qu'on peut voir à l'Hôtel-Dieu de Québec.⁶ Ces deux ouvrages ne possèdent point d'élégance ; leur modelé est laborieux, leur coloris est vaseux. Mais l'expression des visages n'a rien de flatté ; elle est alerte, spontanée. Le portrait de *Mgr de Saint-Vallier*, notamment, étonne par la brutalité de la ressemblance. L'évêque n'est point beau ; il est même laid avec ses yeux torves, ses traits durs, son front obstiné et sa lèvre dédaigneuse ; et les jolies boucles de cheveux qui encadrent ses joues ne parviennent point à faire oublier le reste.

⁶ Il ne s'agit pas ici du portrait qui a été exposé en 1934 à l'Hôtel-Dieu de Québec et qui doit dater des environs de 1680 ; mais d'un portrait peint peu de temps avant la mort de la mère Saint-Ignace, soit aux environs de 1715.

Voici une dernière peinture qu'on pourrait attribuer avec vraisemblance à Dessailiant de Richeterre: *Mgr de Saint-Vallier en prière devant le cœur de Marie percé d'un glaive*. C'est une grande toile peinte en 1724;⁷ elle orne la chapelle latérale sous laquelle l'évêque fut inhumé au début de janvier 1728. Mgr de Saint-Vallier, bouffi et corpulent, est agenouillé à droite devant un livre où sont inscrits quelques versets du psaume XV: à gauche, un petit autel au-dessus duquel rayonne un cœur entouré de quatre têtes d'anges. Alors que presque toutes les toiles de Dessailiant sont devenues blafardes, celle-ci a tourné au jaune, ou plutôt à des tons ambrés tout à fait charmants. Sous la chaleur des tons, on reconnaît vite la touche laborieuse de Dessailiant.

⁷ Les comptes de l'Hôpital-Général ne mentionnent que le coût de la toile non peinte.

L'ART FRANÇAIS
EN NOUVELLE-FRANCE AU
XVIII^e SIÈCLE

Si actifs que soient les peintres canadiens de la première moitié du XVIII^e siècle, ils ne peuvent suffire à la tâche d'orner de leurs tableaux toutes les églises qui s'élèvent en terre canadienne, de Gaspé au lac Saint-Louis. D'ailleurs le pourraient-ils qu'une élite hésiterait à recourir à leur talent; car s'ils ont une certaine adresse manuelle, ils manquent en général de savoir et de virtuosité; ils sont souvent brouillés avec les lois de la composition et de l'anatomie.

Aussi bien la peinture est-elle, jusqu'au traité de Paris, un article d'importation. Presque tous les navires du roi qui partent de Bor-

deaux, de Rochefort ou de Saint-Malo portent à leurs bords des tableaux de toutes dimensions, soigneusement emballés pour soustraire aux chocs la sculpture de leurs cadres. Débarqués à Québec, c'est selon la richesse de leurs bordures qu'on les taxe de droits d'entrée, d'ailleurs minimes.

Cette production est assurément de meilleure tenue que les œuvres de l'École canadienne. On divine aisément d'où elle provient : des élèves de Jouvenet et de Restout, des van Loo, des Coypels, et des peintres, aujourd'hui fort oubliés sinon inconnus, qui gravitaient autour de ces petits-mâîtres autrefois célèbres. On verra qu'à part certains noms qui ont survécu à l'oubli — la peinture importée porte souvent signature et date —, les autres ne figurent même pas dans les dictionnaires d'art les plus complets.

C'est donc un court chapitre de l'Art français à l'étranger que constituent les pages suivantes. Et comme les peintures importées sont, pour la plupart, destinées à l'édification des fidèles, c'est dans les communautés religieuses et dans les églises qu'il faut aller pour en faire l'étude.

A Québec, c'est l'Hôtel-Dieu qui conserve le plus grand nombre de tableaux français.

Parmi les tableaux de sainteté, je relève une grande toile représentant la *Descente de croix*, une peinture de Jacques Stella et deux tableaux de Charles-Antoine Coppel.

La *Descente de croix*, récemment restaurée, me paraît être une oeuvre de Jean Jouvenet ou de l'un de ses disciples; c'est une bonne imitation du même sujet par Pierre-Paul Rubens.

La peinture de Stella, une *Nativité* donnée en 1735 par Mgr Dosquet,¹ est, dit la Mère Duplessis de Sainte-Hélène, « admirablement belle ». Au centre, l'enfant Jésus, affreusement repeint, est couché dans sa crèche; autour sont groupés la Vierge qui découvre son fils, deux jeunes bergers et saint Joseph. Les personnages ne sont éclairés que par la lumière discrète qui émane du corps de l'enfant.

¹ Tableau signalé par Hawkins dans son *Picture of Quebec* et par Lemoine dans son *Album du touriste*. S'il faut en croire la Mère Duplessis de Sainte-Hélène, Mgr Dosquet n'aurait pu sortir cette peinture de Rome que grâce à la complicité d'un cardinal. Cf. Abbé CASGRAIN, *Histoire de l'Hôtel-Dieu de Québec*, p. 382; Cf. *Lettres de la Mère Duplessis de Sainte-Hélène*, dans *Nova Francia*, vol. III, p. 178.

Des deux peintures de Charles-Antoine Coypel,² l'une, la *Vierge à l'oiseau*, est de provenance incertaine; c'est une jolie composition que Théophile Hamel a copiée. L'autre a été commandée en 1749 par le jésuite Duplessis, frère de la supérieure de l'Hôtel-Dieu; c'est une *Sainte Famille* au-dessus de laquelle placent le Très-Haut et deux angelets, charmante toile dans le style de Boucher.³

Le Père Duplessis a fait d'autres dons à l'Hôtel-Dieu: en 1742, c'est une autre *Sainte Famille* qui, suivant une inscription placée au revers de la toile, « a été tirée sur l'estampe que Mgr de Laval fit faire pour être distribuée dans toutes les familles de cette nouvelle colonie, après qu'il eut établi la Confrérie de la Sainte Famille en ce pays. »

Sept ans après, il commande à Charles-Antoine Coypel un autre tableau de la *Sainte Famille*. Dans une lettre datée du 9 février 1749, il donne ces précisions: « . . . Il sera de votre goût et vous pouvez l'appeler la fournaise de

² Né à Paris le 11 juillet 1694, mort dans la même ville le 14 juin 1752.

³ Au revers de la toile, cette inscription: DE LA PART DU PÈRE DUPLESSIS DE LA COMP. DE JÉSUS MISSIONNAIRE 1750. Cf. Joseph-Ed. ROY, *Lettres du Père Duplessis*, p. 266.

l'amour divin. Mais vous ne pourrez l'avoir que l'année prochaine. »⁴ A plusieurs reprises, il revient sur le sujet de cette toile et en parle avec lyrisme. . . En 1753, il fait don d'une *Madone* à l'Hôtel-Dieu; trois ans plus tard, il donne deux petits tableaux «du Sacré-Coeur de Notre-Seigneur ».⁵

Mgr de Saint-Vallier s'intéresse tant à l'Hôpital-Général, qu'il a fondé en 1692, que l'annaliste écrit: « Il n'y a dans le monastère presqu'aucun lieu où l'on ne conserve précieusement quelque objet donné par notre illustre fondateur. . . Ici, c'est un tableau du *Crucifiement*, là une antique image de la *Mère de Dieu*. . . » Aux libéralités de Mgr de Saint-Vallier, sur lesquelles nous n'avons pas la moindre précision, Mgr Dosquet ajoute les siennes: en 1735, il fait don à l'Hôpital-Général d'un *Saint Jérôme* et d'une *Marie-Madeleine*, tableaux que J. Purves Carter a attribués, l'un à l'École flamande, l'autre à Guido Reni.⁶

Au même monastère, Knox admire en 1759 un *Saint Pierre repentant* qu'il proclame « tru-

⁴ *Ibid.*, p. 266. — Lettres du 7 juin et du 21 juillet 1750.

⁵ *Ibid.*, p. 287 et 293.

⁶ Ces deux toiles appartiennent à l'École flamande.

ly expressive ».⁷ Il ne dit rien d'un très beau portrait de *Louis XV à douze ans*, peint par André Tremblain en 1722; c'est que ce portrait n'a été donné à l'Hôpital-Général qu'à la fin du XVIIIe siècle par Mademoiselle de Saint-Ours. Et puisqu'il est question de Louis XV, demandons-nous où se trouve aujourd'hui le portrait de ce roi qui fut expédié à Québec en 1759. En effet, le 21 mars 1759, un bon du Roi autorise M. de Marigny, directeur-général des Bâtiments, à « faire faire un portrait de Sa Majesté en buste avec son cadre pour les Sauvages du Canada qui l'ont très humblement demandé ».⁸

Chez le gouverneur, M. de Vaudreuil, mort en 1725, les pièces de tapisserie sont en plus grand nombre que les peintures. A côté des tentures d'«autelise» (sic), des tapisseries de Flandre et de Bergame, à côté des portières tissées qui ornaient les salles d'apparat et les chambres du château Saint-Louis, je ne relève dans l'inventaire notarial de 1725 que trois ta-

⁷ Cf. Capt. KNOX, *An Historical Journal...*, t. II, p. 155. — Cette toile n'existe plus.

⁸ Archives nationales, Paris, OI 1064. Cf. *Nouvelles archives de l'Art français* vol. V (1889), p. 78.

bleaux : un *portrait de Louis XIV*,⁹ un *Dieu phone* (sic) et un tableau représentant « différents seigneurs de la cour et de la famille ». On ne sait ce que sont devenues ces toiles.¹⁰

En 1734, le gouverneur de Beauharnois et l'intendant Gilles Hocquart demandent humblement au roi son portrait qui, selon la teneur de leur lettre, « sera un nouveau motif pour engager les officiers du Conseil (supérieur) à rendre la justice avec encore plus d'exactitude s'il est possible et ne peut manquer d'augmenter le respect dû à ce tribunal ».¹¹ Louis XV accède volontiers à ce désir ; le 25 avril 1735, le ministre expédie le tableau avec son cadre. Je me hâte d'ajouter que ce portrait, installé en grande pompe dans la salle du Conseil à l'automne de 1735, n'est pas un chef-d'œuvre ignoré. M. de Cathelineau a trouvé le nom de l'artiste, André Tremblin, mort à Paris le 24 juin

⁹ Ce portrait de Louis XIV est peut-être celui que conserve l'Hôtel-Dieu de Québec. C'est un bon portrait officiel dépourvu de ses accessoires. Il a figuré à l'exposition de souvenirs historiques à l'Hôtel-Dieu de Québec en août 1934.

¹⁰ Cf. *Inventaire... de tous et uns chacuns des biens meubles... de feu le haut et puissant seigneur Philippe de Rigaud, marquis de Vaudreuil* (19 juin 1726), dans le *Rapport de l'archiviste... pour 1921-1922*, passim.

¹¹ Cf. *Nova Francia*, vol. V (1930), p. 76 et s.

1742, à la fois maître-peintre et professeur à l'Académie Saint-Luc, marchand d'antiquités à Paris, entrepreneur de copies et encadreur. Son portrait de Louis XV était probablement une copie.

C'étaient peut-être des oeuvres de même valeur que possédait le procureur Cugnet, mort en 1742. Dans l'inventaire de ses biens, il y a vingt-huit toiles, dont deux portraits de *Louis XIV*, cinq portraits de famille et des natures mortes; peintures qu'il avait peut-être apportées de Paris.

L'historien de l'expansion de l'Art français à l'étranger, M. Louis Réau — qui a ignoré les faits que je rapporte ici —, signale deux portraits peints vers 1757 par un nommé Pierre Jouffroy, de Paris. C'étaient les portraits de *Charles Duplessis de Moraupont*, grand prévôt de la maréchaussée en Nouvelle-France, et de *Monseigneur du Breuil de Pontbriand*, dernier évêque de Québec sous le régime français. « Des experts sont commis, écrit M. Réau, pour constater si ces portraits sont faits selon l'art, ressemblants et de peinture propre à supporter sans se gâter le trajet de mer pour être transportés à Québec dans le Canada. »² Le

² Cf. *Rapport d'experts* par Georges Wildenstin.

portrait de Duplessis de Moraupont a dû être rapporté en France, comme tant d'autres portraits de cette époque; celui de Mgr de Pontbriand n'a pas encore été retrouvé.

L'absence de documents ne me permet pas d'affirmer que Ville-Marie ait possédé un grand nombre de tableaux français au XVIIIe siècle. Les seules pièces que je puisse citer ont échappé aux incendies et se trouvent à la Congrégation Notre-Dame et à l'Hôpital-Général.

Aux religieuses de la Congrégation, Mgr Dosquet, quelque temps leur supérieur, fait don de toiles de sainteté pour leur chapelle. Avant son départ définitif de Québec, il leur fait un dernier don: «Je vous ai destiné, écrit-il à la supérieure le 13 octobre 1735, un tableau d'un peintre fameux. . .»³

A l'Hôpital-Général, Madame d'Youville fait vœu en 1741 de faire peindre une toile représentant le *Père Eternel*. Son vœu — la guérison de son directeur, l'abbé Normant — étant exaucé, elle commande la peinture à Paris et la reçoit quelques mois après.⁴

³ Abbé FAILLON, *Vie de la Mère Bourgeois*, t. II, p. 350.

⁴ Abbé SATTIN, *Vie de Mme d'Youville*.

A Notre-Dame de Montréal, c'est-à-dire dans l'église démolie en 1830, dix toiles sans cadre « couvrent les deux longs pans du repositoire »; c'étaient des « tableaux de la *Passion* peints en France à la détrempe, en 1756 », nous apprend Huguet-Latour dans son *Annuaire de Ville-Marie*.

Mais c'est à la campagne que les peintres français ont leurs plus nombreux clients.

En 1700, la fabrique de Charlesbourg paie 380 livres pour une bonne copie d'une composition très connue, *Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan*.⁵

A Batiscan, c'est par l'intermédiaire d'un peintre nommé Leblond que le curé fait venir de France deux peintures exécutées vers 1709, *Saint François-Xavier* et une *Madone*.⁶

Tout à côté, à l'église de Champlain, une monumentale peinture d'Antoine Coyvel, la *Visitation*, est l'occasion du changement de ti-

⁵ Abbé TRUDELLE, *Histoire de la paroisse de Charlesbourg*, p. 48.

⁶ *Livres de comptes de Batiscan (1709)*.

tulaire de la paroisse; cette toile, peinte vers 1716, existe encore, mais en si mauvais état qu'on n'y reconnaît point la touche de Coppel.

Dans un mémoire présenté au conseil de Marine en 1722, M. Ruette d'Auteuil, en demandant qu'il soit créé une paroisse avec curé résident dans sa seigneurie de la Grande-Anse (Sainte-Anne-de-la-Pocatière), argue qu'il y a fait des travaux considérables, des dépenses non moins grandes et, notamment, qu'il a fait peindre à Paris, il y a quelques années, «un très beau tableau de *Sainte Anne* pour mettre au retable. . .»⁷

Vers le même temps, la fabrique de la Pointe-Lévy donne au Père de la Place, récollet, une certaine somme d'argent pour l'achat en France de «deux petits tableaux, or et argent battu. . .»⁸

La chapelle et la mission des Jésuites de Tadoussac, déjà si riche en tableaux, ne cesse de s'orner de sculptures et de peintures venues de France. Dans le sanctuaire, une *Présenta-*

⁷ Cf. *Rapport de l'archiviste... pour 1922-1923*, p. 97.

⁸ J.-Ed. ROY, *Histoire de la seigneurie de Lauzon*, t. II, p. 97, 162 et 163.

tion au temple porte la signature du peintre Beauvais et la date de 1747. Son pendant, *l'Ange gardien*, n'est pas signé; mais il porte la date de 1730. Un ange protège un enfant contre un serpent; au second plan, on voit un château tout illuminé. En examinant avec attention cette peinture élégante, un nom vient spontanément à l'esprit, celui de François Boucher. C'est son dessin charmant, son coloris un peu crû; ce sont surtout les visages qu'il a créés: figures aimables et grassouillettes d'où est exclue toute spiritualité. Deux peintures ont été données à l'église de Tadoussac vers 1750 par le Jésuite Duplessis; *Saint Charles Borromée* et la *Vierge et l'enfant*.⁹

Je note pour mémoire un *Saint Germain d'Auxerre* donnant une médaille à sainte Geneviève acquis en 1736 pour l'église de Rimouski et restauré vers 1789 par François Baillargé, et une *Sainte Geneviève à genoux sur un rocher*, les mains jointes sur la poitrine, tenant sa houlette, entourée d'agneaux.¹⁰ Ce dernier tableau, fort abîmé, orne le maître-autel de l'église de Berthier-en-Haut.

⁹ J.-Ed. ROY, *Lettres du Père Duplessis*, p. 267.

¹⁰ Abbé MOREAU, *Précis de l'histoire... de Berthier*, p. 75 et 76.

Le même sujet se trouve dans la chapelle Notre-Dame-des-Victoires, à Québec, composition que J.-Purves Carter a attribuée avec vraisemblance à Carle van Loo. La sainte assise sous le feuillage d'un chêne, tournée les pages d'un livre; au loin la ville de Paris et, en haut, deux têtes d'anges.

Voici les noms de deux peintres fort peu connus en France: Chautereau et de Cherches. Celui-ci a peint en 1742 une grande toile représentant la *Vision de saint Antoine de Padoue*, acquise par la fabrique de Saint-Augustin (Portneuf); de Chautereau, c'est une *Sainte Famille au rameau d'olivier*, toile signée et datée de 1741; elle orne la même église. A Saint-Augustin se trouve une autre peinture de Chautereau; c'est une copie du *Saint Charles Borromée* de Pierre Mignard.

Ce sont aussi des tableaux venus de France qu'on voit à l'église du Sault-au-Récollet (la *Visitation*, copie d'après Mignard); à Saint-Charles de Bellechasse (*Saint Charles Borromée* acquis à Paris en 1755); à la chapelle du Petit-Cap (*Saint Louis de Gonzague*); à l'église de l'Assomption (*le Christ remettant les clefs à saint Pierre*) et à Saint-Jean-Port-Joli (*le Baptême du Christ*).

A Sainte-Foy, près Québec, un beau tableau du Frère André, dominicain, représente la *Visitation*; il provient des Congréganistes du Séminaire qui, en 1763, le prêtèrent aux marguilliers de Sainte-Foy; ceux-ci en firent l'acquisition en 1805.

La mission indienne du Lac-des-deux-Montagnes (aujourd'hui Oka) est au XVIII^e siècle la plus riche de la Nouvelle-France. Les Sulpiciens, qui en ont la charge, ne cessent de l'enrichir d'œuvres d'art de toute sorte. L'un d'eux, l'abbé Picquet, a l'idée de faire, d'une des deux montagnes, une sorte de Golgotha. Il fait donc construire en guise de chemin de croix des édicules de pierre d'une extrême simplicité. Dans chacune de ces minuscules chapelles, il place un tableau venu de France. Mais le climat canadien est si rude qu'après 1759 on doit remplacer par des bas-reliefs les tableaux qu'on transporte à l'église. Ils y sont encore. S'il faut en croire l'abbé Olivier Maurault, c'est « la plus belle galerie de peintures religieuses qu'il y ait au Canada ». Sept de ces tableaux — ceux qui décoraient les chapelles extérieures — sont l'œuvre certaine de Nicolas Lefebvre; d'autres toiles lui sont attribuées; une peinture de l'*Annonciation* est at-

tribuée à Frontier, peintre parisien de la première moitié du XVIIIe siècle; enfin quelques petites toiles proviennent de la collection de M. de Terlaye.

Insistons, non sur les toiles de Lefebvre, mais sur sa biographie qui est mal connue.

Né vers 1660, il est reçu à l'Académie Saint-Luc, à Paris, le 29 novembre 1691. En 1716, il signe un beau portrait du *marquis de Cambis-Velleron* à l'âge de dix ans (Musée Calvet, Avignon). En 1727, il appose de nouveau sa signature au revers du portrait de *Fleurian d'Armenonville* (Musée de Chartres). Quatre ans après, Nicolas Lefebvre fait son testament et se retire à la maison des Sulpiciens de Paris pour y finir ses jours. C'est là qu'il peint les tableaux destinés à la mission des Deux-Montagnes. C'est peut-être dans cette retraite qu'il s'éteint à une date que d'ailleurs on ne connaît point. . .

Les peintres français n'ont fourni que peu d'œuvres profanes à la Nouvelle-France. Sans doute y avait-il chez les grands personnages de l'époque et chez les riches bourgeois des tableaux mythologiques, des portraits, des natures mortes et des paysages faits en France. Si-

gنالons sommairement les collections Vaudreuil, La Corne de Saint-Luc, Lanouillier et Cugnet. Ajoutons les dessus de portes de l'Hôtel Péan, la collection de portraits du marquis de Vaudreuil, celle de l'intendant Bigot, grand amateur de peinture aussi bien que joueur effréné et homme galant. On pourrait ajouter, ne serait-ce qu'en passant, les portraits des vaillants défenseurs de la Nouvelle-France. Mais ces œuvres d'art ont repassé les mers après la capitulation de Montréal — sauf de rares épaves sur la survivance desquelles nous ne possédons que de vagues renseignements.

* * *

En somme il y a peu de chefs-d'œuvre dans l'apport français du XVIIIe siècle. C'est de l'honnête peinture pour bourgeois moyens; ce sont des tableaux religieux corrects et soignés, des portraits de bonne tenue. Mais cette peinture intéresse doublement: elle marque le souci artistique de la population canadienne qui, fortement enracinée dans la France nouvelle, ne veut pas perdre contact avec l'ancienne et s'attache à rassembler dans la vallée du Saint-Laurent des œuvres d'art françaises, ce que j'appellerais le sourire même de la race. De plus, elle apporte des éléments nouveaux à

l'historien de l'art. Des noms comme Beauvais, Chautereau, de Cherches, Leblond, sont quasi inconnus en France et il convient de les signaler, ne serait-ce que pour compléter la nomenclature des artistes secondaires du XVIIIe siècle. A l'égard des artistes — Coypel, van Loo, le Frère André, Nicolas Lefebvre, Jacques Stella et d'autres — dont la vie et les œuvres sont assez connues des érudits, les lignes qu'on vient de lire apporte des précisions qui ne sont point négligeables : ouvrages inconnus ou oubliés, dates qui, à l'occasion, peuvent servir de points de repère.

Ce que je dis ici de cette époque s'applique aussi au XVIIe et au XIXe siècle. On connaît mal par exemple la carrière du Frère Luc si l'on négligeait l'étude des ouvrages qu'il a laissés en Nouvelle-France. On sait aussi que la collection Desjardins complète singulièrement les détails que l'on possède sur tel ou tel peintre secondaire et fait connaître le sort de quelques peintures que les décrets de l'Assemblée législative et la Convention avaient accumulées au dépôt des Petits-Augustins et ailleurs.

Juste retour des choses : le Canada, après avoir joui longtemps des manifestations intel-

lectuelles et artistiques de la généreuse nation qui l'a formé, est aujourd'hui en mesure de contribuer à la plus parfaite connaissance de cette époque où la France, en se répandant pour ainsi dire sur les continents nouveaux, y prodiguait les germes de sa gloire et de sa puissance actuelles. . .

LE PORTRAIT CANADIEN IL Y A UN SIÈCLE

On aurait tort de croire que nos arrière-grands-pères prisaient peu la peinture. Ils étaient, au contraire, friands de tableaux : compositions religieuses aux couleurs éclatantes et au modelé menu ; copies d'après les grands maîtres — peut-être pour se donner la flatteuse illusion d'un patrimoine artistique reluisant ; portraits méticuleusement léchés.

Les Canadiens de ce temps-là aimaient se faire *tirer*. Cela était si agréable et coûtait si peu ! Lisez cette réclame subtile parue dans le *Canadien* du 20 mai 1833 : « Peinture en profil et en miniature. Dans les appartements au-dessus du magasin de Made Fergus, confiseuse, coin des rues St-Jean et Stanislas, par une branche de l'établissement maintenant à Montréal. Ressemblances en profil prises par une machine sur des principes invariables, et finies

dans leur style particulier et excellent pour un écu... Cette semaine seulement. Seront (sic) ici le temps que les artistes resteront ici. Chacun regretterait d'avoir négligé cette occasion de se procurer un souvenir permanent d'amis et de parents... Enfin, moitié prix.» Il y a bien quelque obscurité dans cette prose, mais qu'importe; en ce temps-là, on se comprenait. Et les portraitistes, qu'ils travaillaient de leurs mains ou qu'ils prissent des « ressemblances en profil avec des machines sur des principes invariables », faisaient des affaires d'or. Il est vrai que les ressemblances étaient « finies dans leur style particulier »...

* * *

Le doyen des portraitistes de l'époque est un Français, Louis Dulongpré. Après avoir peint une fraction considérable des *bobines* de sa génération, il s'attaque aux grands et moyens personnages qui, vers 1835, approchent de la maturité. Sa main n'est plus très sûre; sa vue baisse de jour en jour; il commence à se faire vieux. Aussi bien la qualité de sa peinture n'est-elle plus ce qu'elle était trente années auparavant. En 1826, il portraiture le fondateur du collège de Saint-Hyacinthe, l'*abbé Girouard*;

un peu plus tard, il fixe sur la toile les traits des *abbés Raimbault* et *Leprohon*, puis ceux du généreux curé de Repentigny, l'*abbé François Parant*. Il exécute bien d'autres effigies d'une main de plus en plus lourde, jusqu'au jour où la vieillesse et l'indigence l'immobilisent au manoir Dessaulles, à Saint-Hyacinthe, en la compagnie de Mc Carthy, le malheureux père de Justin.

Avec Dulongpré disparaît le dernier d'un groupe de portraitistes estimables: Georges Hériot, aquarelliste délicat, et, à ses heures, physionomiste; John Ramage, miniaturiste, qui goûta de la prison pour s'être épanché en propos trop tendres à l'égard des Américains; Joseph Bouchette père qui ne dédaigne pas de tracer des figures après avoir lavé de fort bonnes aquarelles; Wilhelm von Moll Berczy dont l'œuvre comprend au moins deux pièces magnifiques, le portrait du peintre *Louis Dulongpré* et celui de *Joseph Brant*, le dernier chef des Mohaks.

Les moins-de-quarante-ans s'emparent tôt du marché de la peinture de portraits.

Joseph Légaré portraiture son bienfaiteur, l'*abbé Desjardins cadet*, et le *Frère Louis*, le

dernier des Récollets; puis il peint les portraits de quelques Indiens de Lorette, entr'autres *Josepte Ourné*, fille d'un chef fameux.

Deux des élèves de Légaré, Ignace et Antoine Plamondon, profitent amplement de la vogue du portrait peint. Nous connaissons peu de chose de l'œuvre d'Ignace Plamondon qui est parti pour la France en 1826, a passé quelques mois en Suisse en 1831 et n'est revenu au Canada que pour mourir peu de temps après, en 1835.

En revanche, les ouvrages de son cousin, Antoine Plamondon, sont mieux connus. Déjà en 1825, il portraiture *Monseigneur Plessis* à la veille de sa mort. En revenant de Paris en 1830, il apporte avec lui trois portraits de l'*abbé Desjardins aîné*. Les commandes affluent. Il exécute le portrait de l'*abbé Pierre-Flavien Turgeon*, alors procureur du Séminaire, plus tard Evêque de Québec. Il peint ensuite les portraits d'autres ecclésiastiques: *Monseigneur Denaut*, d'après une oeuvre de Dulongpré, *Monseigneur Plessis* et *Monseigneur Panet* qu'il réussit à rendre méconnaissable, *Monseigneur Signay* qu'il portraiture cinq fois en des attitudes différentes, *Monseigneur Turgeon* et *Monseigneur Baillargeon*. Il

nous conserve en 1838 les traits du dernier huron, *Zacharie Vincent*, jolie pièce qui a inspiré à François-Xavier Garneau une poésie romantique d'un effet touchant et que Lord Durham a acquise pour la donner ensuite au British Museum. Après les ecclésiastiques, les belles dames posent devant son chevalet. Et le jeune Plamondon, souriant d'une oreille à l'autre, modèle de ses pinceaux les plus soyeux les fins minois de nos arrière-grand'mères.

Vers 1833, Théophile Hamel fait à seize ans ses premières armes. Il peint l'effigie de *Monseigneur Panet*, la première d'une longue série qui reste encore considérable, en dépit de destructions répétées.

Antoine-Sébastien Falardeau est plus précoce encore. A quatorze ans, en 1836, après avoir bien barboté dans le jus de betterave et l'encre noire, il trace maladroitement sur le papier le portrait de son curé, l'*abbé Félix Gatién*, et le colorie dans des tons chauds que le temps n'a pas entièrement effacés.

Un peintre moins jeune et très entreprenant, Jean-Baptiste Roy-Audy, inaugure vers 1818 une carrière relativement brillante. C'est un artiste nomade qui parcourt la Province en

quête de commandes. En 1818, il peint un *Monsieur Plessis* qui a grand air. Un peu plus tard, il expose à Québec des copies des portraits officiels de *Georges III* et de *Wellington*. En 1832, il peint l'*abbé Delaunay* et l'année suivante, il saisit au vol les traits d'un criminel, Dewey, pendant que les jurés délibèrent sur son sort.

Les peintres que je viens de nommer ont fait de la peinture une carrière. Combien d'autres, artistes intermittents, n'ont cultivé la peinture qu'en de trop brefs loisirs.

Le notaire Jean-Joseph Girouard exécute de petits portraits à l'aquarelle en attendant de tracer, entre les quatre murs de sa prison, les effigies de ses compagnons de captivité, les victimes de la rébellion de 1837.

La belle-fille de Berczy, Amélie Panet, se livre à la miniature. Elle y réussit si bien que la clientèle se fait nombreuse et que les élèves se pressent autour d'elle.

L'avocat Parkins se délasse en peignant. Entre deux plaidoiries prononcées d'une voix grave, il crayonne des portraits, peut-être les

visages peu réjouis des clients dont il a perdu les causes.

N'y a-t-il pas jusqu'aux religieuses à cultiver le portrait? Chez les Dames Ursulines, la Mère Saint-François de Borgia (née Painchaud) pignoché des portraits qui marquent plus de bonne volonté que d'observation.

Il faut en dire autant d'une figure de Huron extrêmement pittoresque, Zacharie Vincent. Il semble n'être sensible qu'à sa propre beauté. Et s'installant maintes fois devant une glace, il se contemple avec ravissement dans son uniforme bizarre de chef et se peint avec conscience, en variant de temps à autre les accessoires.

Dans les environs de Montréal, à Saint-Eustache, un jeune homme se prépare à portraiturer ses contemporains. C'est Vital Desrochers — et non Durocher, comme on l'a écrit — qui peint un grand nombre d'esquisses dispersées au hasard de ses pérégrinations.

Il n'est pas le seul, du reste, à se transporter d'un bout à l'autre de la Province. A part Roy-Audy et Desrochers, voici Yves Tessier.

Il débute à Québec vers 1830 mais en part aussitôt en quête de la clientèle. Sur son passage les belles dames s'arrêtent pour poser, tout en souriant avec infiniment de grâce.

Il faudrait encore signaler les abbés Hercule Dorion et Epiphane Lapointe, tout jeunes en 1835, mais pleins de zèle dans l'étude du dessin et de la peinture; Napoléon Bourassa et Ludger Ruelland, nés tous deux en 1827, futurs portraitistes d'inégal talent.

N'y a-t-il point d'autres artistes qui se livrent au portrait vers l'an 1835? Eh oui; car voici venir les étrangers, ceux qu'une propagande pourtant discrète attire sur les bords du Saint-Laurent.

Voyons leurs œuvres.

De France arrive Victor Ernette qui, tout en pratiquant son art, enseigne la miniature aux demoiselles du pensionnat de l'Hôpital-général; il inaugure même à Québec une technique nouvelle: la peinture au théréum.

Français également est Louis - Hubert Triaud. Il apporte ici le goût de la peinture

précise. En 1821, il est professeur chez les Dames Ursulines et peint des tableaux d'un grand intérêt, comme la *Procession du saint Sacrement sortant de la cathédrale de Québec en 1821*. Il signe de grandes toiles religieuses, il restaure des peintures de la collection Desjardins et, selon la mode de l'époque, il peint des portraits. On en conserve encore quelques-uns dans certaines familles québécoises. Cependant il n'exerce pas longtemps son art : il meurt le 14 janvier 1836 à l'âge de 42 ans.

Narcisse Aubin, originaire des environs de Genève, arrive au Canada vers 1834. C'est un esprit curieux, un homme entreprenant. Entre deux articles du *Fantastique* ou entre deux plaisanteries qu'on voudrait de meilleur goût, il dessine des portraits, comme celui du protonotaire Joseph-François Perrault.

C'est d'Angleterre que nous vient le plus grand nombre d'étrangers.

L'un des premiers est le lieutenant-colonel Cockburn. Tout le monde connaît ses aquarelles de Québec et des environs. Ses rares portraits sont moins connus. Il en existe, car Cockburn s'est souvent amusé à caricaturer ses frères d'armes de la garnison.

Ainsi fait Bartlett un peu plus tard, vers 1838. Il ne se contente pas de dessiner d'une main extrêmement méticuleuse les paysages de la province de Québec pour le compte d'une maison d'éditions de Londres; il pige la ressemblance de quelques Canadiens de son temps.

De nombreux artistes anglais font de même: Bourne, Bowman, Duncan... Le premier est l'auteur des portraits de *Viger* et de *Papineau*, lithographiés à Londres; il est aussi l'auteur d'une série de *Vues* de Québec publiées après sa mort. Bowman a laissé un beau portrait de la *Mère Saint-Henri*, chez les Ursulines de Québec. Duncan, lui, est à Montréal. Jacques Viger le protège en poussant devant son chevalet les grands personnages de l'époque. Ajoutons encore les noms de John Drake, de Heaton qui portraiture en 1826 tous les Lagueux de Québec, de John Walker et de Sproule. Deux autres Anglais, E. M. Clifford et M. Woodley, *annoncent* dans la *Minerve*; nous apprenons ainsi que Clifford a son atelier à l'hôtel de M. Orr, à Montréal, et que Woodley exige « de huit à trente piastres » pour un portrait.

Puis viennent les Italiens, soucieux de la bonne réclame.

En 1831, J.-F. Schinotti fait connaître en ces termes aux lecteurs du *Canadien* ses qualités picturales: «Artiste et peintre de scènes au théâtre, prend cette voie pour informer le public qu'il se propose d'entreprendre à faire des peintures de toute sorte...» Dans la même page du *Canadien*, le même artiste pose au mécène: «Encouragement au génie», écrit-il emphatiquement. Et il continue: «J. F. Schinotti offre la somme de cinquante piastres pour le meilleur mélodrame calqué sur les mœurs et les coutumes des Aborigènes de l'Amérique septentrionale et dans lequel seront dépeintes les passions de la joie, de l'amour, de la haine et de la vengeance...» Malheureusement l'histoire ne nous a pas conservé le titre du chef-d'œuvre couronné.

Engagés dans la voie de la réclame, les artistes italiens ne peuvent plus reculer; les autres non plus.

En 1835, le Romain Fascio arrive à Québec, après avoir travaillé à Montréal et aux Trois-Rivières. Il prend lui aussi la voie des journaux pour se faire connaître: «Le Signior (sic) Fascio, célèbre artiste de Rome, est ici depuis quelques jours et doit y rester plusieurs

mois s'il se trouve encouragé... » Il s'installe au City-Hotel, rue Saint-Antoine, et tout en portraiturant les bourgeoises de la capitale, il continue à soigner la réclame: « Ceux qui aiment à conserver les traits d'un père, d'une mère, d'un frère, d'un enfant, d'une amie, n'ont pas de plus belle occasion; ils auront pour quelques piastres, non seulement les traits mais l'expression, le sourire, les muscles (...) des objets qu'ils chérissent. Ils sauront apprécier tout le mérite de l'exécution; car il ne faut pas être connaisseur pour reconnaître la nature... » Et cela continue sur le même ton; et cela porte à la fin: « Un amateur des beaux-arts. » Que serait-ce s'il n'aimait pas les Beaux-Arts? Tout de même, Fascio recueille assez de commandes pour prolonger son séjour à Québec. En termes choisis, il en fait part à ses clients: « Monsieur Fassio (sic), vu l'encouragement qu'il reçoit à Québec, a l'honneur d'informer le public qu'il donnera volontiers un Cours de peinture en miniature et desseins (sic) aux Demoiselles et aux jeunes Messieurs qui désireraient se former à cette sublime art (sic); le prix sera modique, des leçons seront d'une heure, un jour pour les Messieurs et un autre pour les Demoiselles. » On voit qu'il faisait décentement les choses. Aussi bien, compte-t-il nombre de

clients dans toutes les classes de la société. Il en compte tant qu'il reste à Québec jusqu'en 1845, qu'il fignole maintes miniatures et enseigne son art à de jeunes élèves, entr'autres Antoine-Sébastien Falardeau.

Un autre artiste, Angelo Pienovi, natif de Gênes, s'installe à Ville-Marie dès 1828. Il a peint la « nouvelle église paroissiale et l'église des Sœurs Grises à Montréal », et offre ses services aux Dames et Messieurs qui voudraient se faire *tirer*.

Bien mieux: un sieur Le Blanc fonde à Montréal même le *Museo italiano*. Qu'y a-t-il dans ce musée? On ne le sait guère. Mais n'est-il pas curieux de constater que dès 1833 on ait le souci de rassembler des oeuvres d'art italiennes.

* * *

Enfin, voici les Américains. Au début, ils ne sont pas nombreux. Qu'on se rassure; ils le seront davantage avant qu'il coule bien de l'eau sous les ponts.

L'un, J. James, est à Québec en 1824. A la demande des paroissiens de Saint-Roch, il portraiture *Monseigneur Plessis*. L'oeuvre existe

encore. C'est une toile d'un coloris équivoque et d'une composition vide, mais d'un dessin assez sûr. Le portrait de l'abbé *Signay*, à la sacristie de Notre-Dame, est mieux meublé et peint d'une touche moins fondue. D'autres portraits — celui de *Louis-Joseph Papineau*, par exemple — marquent le talent étriqué de cet artiste.

Thielke est un Américain qui traverse la Province à la recherche de sujets inédits de peinture. Il en trouve à Lorette: vers 1835, il peint un groupe de Hurons réunis autour de leur chef honoraire, Robert Symes. Il s'avise aussi de peindre un tableau d'église — le *Baptême du Christ* — qui soulève l'ire de certains amateurs. Ceux-ci trouvent que le Christ est une « statue sans mouvement, sans expression et sans caractère ». Bien plus, le personnage du précurseur les remplit d'une sainte indignation: « Ce qu'il y a de plus ignoble, écrivent-ils, c'est de lui voir faire la grimace au Sauveur... Rien de plus monstrueux et de plus ridicule que de le voir baptisant Jésus de la main gauche et s'appuyant paresseusement la main droite sur la hanche. » Évidemment, Thielke aurait dû s'en tenir au portrait...

On peut donc affirmer sans exagération que nos arrière-grands-pères aimaient se faire *tirer*. Ils en éprouvaient quelque plaisir, assurément; du même coup, ils faisaient vivre leurs artistes, ils leur procuraient les moyens de développer leur talent.

De fait, il y eut au Canada français une renaissance artistique aux environs de 1830. Commencée au lendemain de la vente de la collection Desjardins en 1817, elle fut d'abord un prolongement livresque, si je puis dire, de l'art académique français et italien. Puis elle s'est développée lentement, même très lentement, grâce à la générosité de l'abbé Desjardins cadet, au labeur de Joseph Légaré, au voyage en France des deux Plamondon et à l'apport étranger. De 1820 à 1840, la production de nos artistes fut considérable, à croire qu'ils voulaient rattraper le temps perdu. Puis leur ardeur s'est relâchée, la concurrence s'est faite moins vive, les rangs des peintres se sont éclaircis. Au départ de Théophile Hamel pour l'Europe en 1843, Roy-Audy et Ignace Plamondon, Triaud et Dulongpré ne sont plus; Plamondon tend à se livrer au découragement; Falardeau n'a qu'une ambition: gagner l'Italie. C'est, pourrais-je dire, une saison morte dans notre his-

toire picturale. Elle est de courte durée. Dès 1850, nos peintres recouvrent leur ardeur; ils recommencent à faire de beaux rêves. Les amateurs les suivent-ils? Hélas! non plus avec la même attention; car après les troubles de 1837, c'est la politique qui fait battre le cœur des Canadiens français . . .

Et depuis cette époque, il semble que le fossé se soit élargi entre le peuple et ses artistes.

ATTRIBUTIONS COCASSES

— « Allez à l'église de la Présentation », m'avait suggéré un érudit de Saint-Hyacinthe ; « vous y verrez de fort belles peintures, entr'autres un admirable Velasquez. »

Un Velasquez ! J'en avais l'eau à la bouche ; d'autant plus que le « peintre des peintres » n'est guère représenté au Canada que par des *navets* authentiques.

Trois jours après, nous roulions, un ami et moi, vers l'église de la Présentation, alléchés par la perspective de savourer de véritables œuvres d'art.

L'église de la Présentation (comté de Saint-Hyacinthe) n'est ni ancienne, ni moderne. C'est un grand vaisseau édifié en 1819, probablement d'après les dessins et devis de l'abbé-architecte Louis Conefroy, curé de Boucherville, constructeur qui, à la demande de l'évêque de Qué-

bec, imagina le plan d'une église-type qu'on pût multiplier à plusieurs exemplaires. Les anciennes églises de Longueil, de Boucherville et de la Baie-du-Févre, les églises actuelles de Lauzon, de Charlesbourg et de Deschambault ont été élevées au début du XIXe siècle d'après le plan-parangon dû au talent de l'abbé Conefroy.

A l'église de la Présentation, le plan est clair ; le parti décoratif est sobre et de bon goût ; la fausse voûte en anse de panier offre quelque similitude avec celle de l'église de Saint-Augustin (Portneuf). Les autels seraient d'un style Louis XV tout à fait aimable s'ils n'avaient été restaurés récemment dans le genre grandiloquent et vide qui caractérise notre architecture religieuse depuis 1870.

Trois toiles de mêmes dimensions ornent le sanctuaire ; le retable des autels latéraux contient deux compositions de style et de coloris différents ; en arrière de l'église, deux autres peintures enfumées accusent à première vue l'art du XIXe siècle.

«Les trois tableaux du chœur sont de Fra Angelico», nous dit-on avec assurance ; «c'est du moins ce que m'a affirmé M. X... Le tableau de l'autel latéral de gauche et la *Présen-*

tation au temple qu'il y a en arrière de l'église sont du Corrège; et le *Christ en croix* est l'œuvre de Van Dyck.» Un petit musée, quoi! Mais le Velasquez s'était déjà métamorphosé...

Et nous voilà, mon ami et moi, escaladant les autels; cherchant à découvrir, sur la surface rugueuse des toiles, une signature ou une date. Les attributions me paraissaient relever de la plus haute fantaisie; les sujets étaient sûrement d'une ordonnance et d'une touche moins anciennes qu'on ne le disait. Après tout, *errare humanum est*; et j'eusse aimé me tromper. Y pense-t-on? Trois Fra Angelico, deux Corrège et un Van Dyck..!

Tout à coup, mon ami sursaute. Sur l'un des tableaux du sanctuaire, il vient de voir quelques lettres. Il court au tableau du maître-autel: même signature; sans doute trouverait-il le même nom sur la troisième peinture du sanctuaire si la toile ne disparaissait littéralement sous plusieurs couches de vernis et une respectable épaisseur de fumée et de poussière. Puis nous examinons les toiles des autels latéraux; celle de droite nous livre son secret, mais celle de gauche reste anonyme. En arrière de l'église, l'un des deux tableaux porte une signature;

l'autre, une longue inscription que la fumée rend indéchiffrable. Bref, en un quart d'heure s'évanouissent les trois Fra Angelico, les deux Corrège et le Van Dyck.

Qu'y a-t-il donc à l'église de la Présentation?

* * *

La réalité est moins reluisante : trois toiles de Renou, une de Patriglia, une autre anonyme et deux peintures de Picot. Picot, Patriglia et Renou, artistes obscurs qui, de leur vivant, n'ont récolté que des vestes et dont les œuvres s'élèvent de plusieurs degrés par la vertu d'un connaisseur d'un coin perdu du Canada...!

Antoine Renou, né à Paris en 1731, mort dans la même ville le 13 décembre 1806 (il était donc contemporain de Fragonard) n'est plus guère connu que par une peinture plafonnante de la Galerie d'Apollon, au Palais du Louvre : *l'Etoile du matin*.

A l'église de la Présentation, trois peintures marquent son talent : la *Présentation de la Vierge au temple*, l'*Annonciation* et l'*Assomption*. La première peinture est signée et porte la date de 1775 ; la troisième est également si-

gnée mais elle est datée de 1777; la deuxième est si abîmée qu'on n'y voit plus ni signature ni date.

Ces trois compositions de style traditionnel ont les qualités et les défauts du XVIIIe siècle finissant. Le coloris est riche, somptueux, d'une chaleur subtile; le métier est large, souple et nerveux; les draperies sont traitées avec un réalisme plaisant, comme le vêtement de la petite Vierge de la *Présentation*; l'étoffe qui recouvre le sépulcre, dans l'*Assomption*, est un beau morceau de peinture.

Mais toute spiritualité est exclue de ces compositions. Les visages sont conventionnels et fades, les attitudes faussement élégantes. Dans l'*Assomption*, Marie, fortement matérialisée, lutte avec maladresse contre les lois de la pesanteur; il en est de même de l'ange de l'*Annonciation*, éphèbe qui n'a rien de céleste.

L'autel latéral de gauche est orné d'une *Communion de sainte Catherine de Sienne* attribuée à Corrège. Est-il besoin de faire remarquer que celui-ci est étranger à cette peinture; et pour une excellente raison: le tableau date de la fin du XVIIe siècle, c'est-à-dire plus de cent cinquante ans après la mort de Corrège.

C'est sûrement une peinture de l'École française, œuvre académique de bonne tenue que l'un quelconque des élèves de LeBrun eût pu signer. Peut-être porte-t-elle une signature ? Pour la trouver, il faudrait débarrasser la toile de la couche de terre de Sienne dont on l'a recouverte vers 1819.

A l'autel de droite, une copie médiocre de la *Vierge du Rosaire*, de Sassoferrato, porte l'inscription suivante: ANT. PATRIGLIA DEL ROMA 1883. Ce Patriglia, copiste italien d'une extrême fécondité, a peint un *Chemin de croix* pour l'église Saint-Patrice, à Montréal.

En arrière de l'église, deux peintures de mêmes dimensions¹ sont dues au pinceau facile d'une élève d'André Vincent, François-Edouard Picot.² Il faut abandonner sans remords l'attribution à Van Dyck et à Corrège. Le *Christ en croix* est signé en toutes lettres: Picot; son pendant, la *Présentation au temple*, est de même style. Ce sont, à n'en pas douter, des œu-

¹ Elles mesurent environ cinq pieds de hauteur sur une largeur de deux pieds et six pouces.

² Né à Paris le 17 octobre 1786, mort dans la même ville le 15 mars 1868. On voit de ses peintures décoratives au Palais du Louvre, aux églises de Saint-Sulpice et de Notre-Dame-de-Lorette, à Paris, au château de Versailles (la *Prise de Calais*) et à Saint-Vincent-de-Paul.

vres de jeunesse, de consciencieux devoirs d'aspirant-Prix-de-Rome.

Ainsi dans le *Christ en croix*, le coloris est flamand ou, plus précisément, inspiré de Van Dyck; le dessin et la facture sont d'un jeune peintre du Premier Empire. Qu'on remarque ces détails: la tête penchée du Christ, ses jambes pliées en avant, les proportions de la croix; ils se retrouvent dans le *Christ en croix* que Pierre-Paul Prud'hon peignit en 1822³ et dans une jolie toile de même sujet que conserve le Musée de l'Université Laval.⁴ La toile de l'église de la Présentation est beaucoup moins bonne. La composition est touffue et dénuée de charme.

* * *

L'histoire des sept peintures de l'église de la Présentation est obscure. On sait seulement qu'elles ont été acquises par l'abbé Louis-Martial Bardy (1775-1823), curé de la Présentation de 1806 à sa mort, et placées dans l'église lors de son inauguration en 1819.

L'abbé Bardy les avait-il achetées à la vente de la collection Desjardins, en mars

³ Cette composition est au Musée du Louvre.

⁴ Cette peinture est faussement attribuée à Guido Reni.

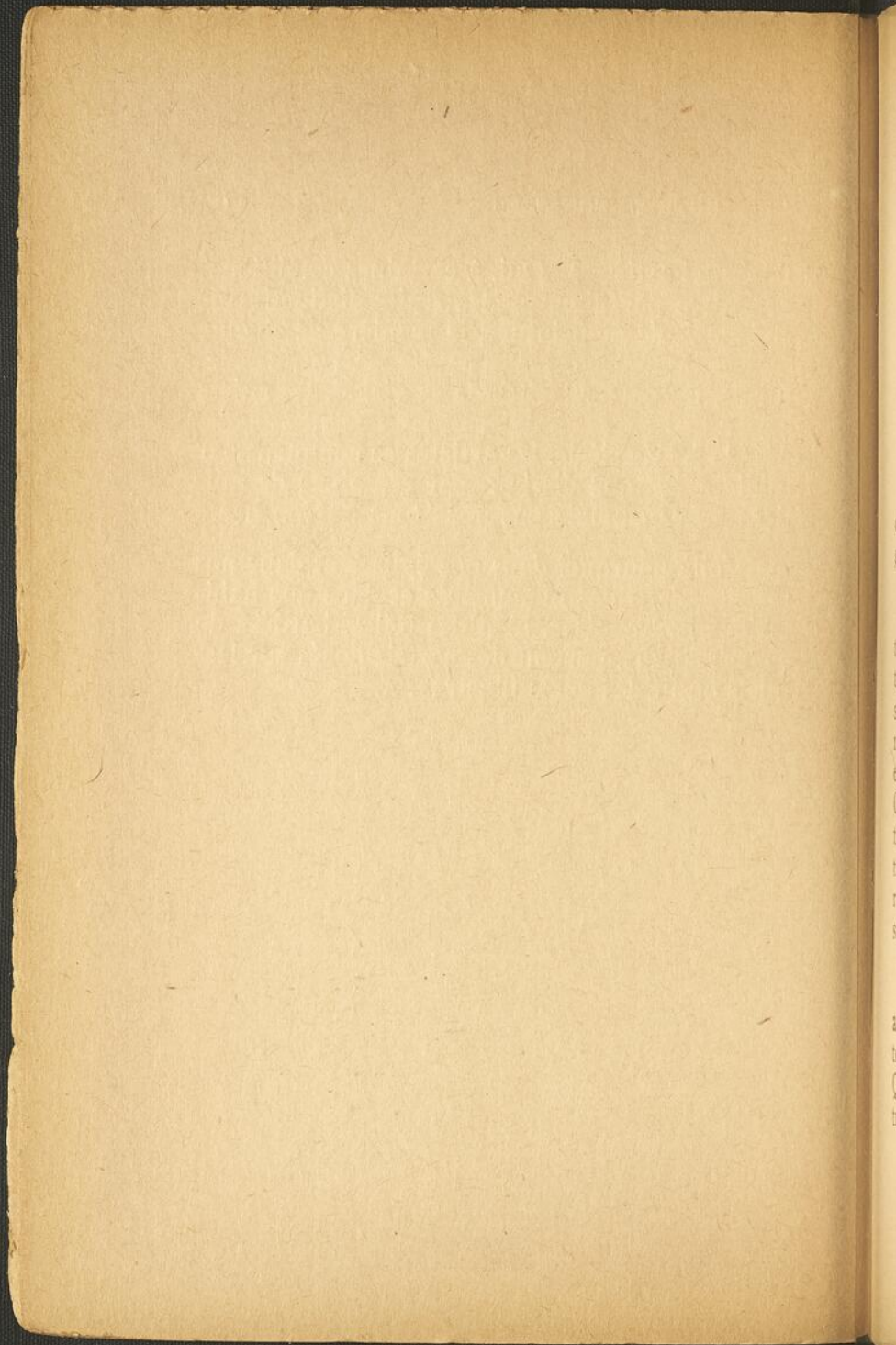
1817 ? Nul document déjà publié ne nous renseigne à ce sujet ; d'autre part, les peintures ne figurent pas dans l'*Inventaire* Desjardins. Mais on sait que ce manuscrit est fort incomplet et entaché de lacunes regrettables. Que l'abbé Desjardins cadet ait oublié d'inventorier les tableaux achetés par l'abbé Bardy, il n'y aurait pas lieu de s'en étonner ; car il faut signaler bien d'autres omissions dans son manuscrit. Peu importe, pour le moment, la provenance des toiles dont l'abbé Bardy a orné son église.

Dans cette courte étude, j'ai simplement voulu faire connaître quelques peintures intéressantes ; j'ai voulu marquer qu'avant de procéder à des attributions, il importe de bien examiner les tableaux et, s'il y a lieu, de lire les signatures qui peuvent s'y trouver. Les tableaux signés et datés sont plus nombreux qu'on le croit. Encore faut-il qu'on se donne la peine de les regarder avec attention, en bonne lumière, au besoin en utilisant l'éclairage artificiel. Mais les autres tableaux ; ceux que leurs auteurs n'ont pas voulu signer ; ceux qui ne possèdent plus de signature par le fait d'un restaurateur peu scrupuleux ou parce qu'ils ont subi l'opération de la *taille*,⁵ ne peut-on les attribuer à

⁵ Nombreuses sont les toiles qui ont été coupées, soit parce qu'elles étaient trop abimées, soit pour les faire entrer dans des cadres trop petits.

tel ou tel artiste ? Oui, à certaines conditions : connaître parfaitement les traits distinctifs de chaque école de peinture, la manière de chaque maître, sa touche, ses procédés, sa *cuisine* picturale, les particularités de sa vision, les sujets qu'il a traités ; se rappeler constamment que, depuis le XIV^e siècle, les artistes se comptent par milliers — que dis-je ? par centaines de milliers. Les connaissons-nous tous ? Non pas.

Voilà pourquoi dans nos églises et dans nos musées, dans nos monuments et dans nos habitations bourgeoises, bien des toiles, bardées de cadres cossus, portent des cartels dorés sur lesquels on lit des noms illustres. ...

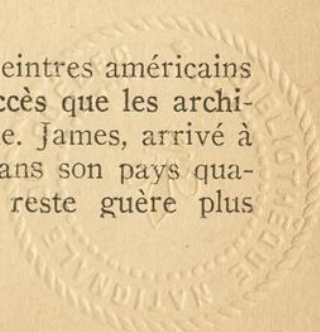


L'AMÉRICAIN THIELKE

La province de Québec a été, après le traité de Paris, la terre d'élection des artistes étrangers.

Avant l'aube du XIX^e siècle, on en peut citer une vingtaine, artistes de carrière ou amateurs dont les œuvres restent encore nombreuses. A partir de 1800, les peintres étrangers se multiplient : officiers anglais comme Bourne et Sproule, Cockburn et Russell, Morris et Clifford ; artistes allemands peu ou point subtils mais fort avisés en affaires ; Italiens entreprenants qui inaugurent ici la décoration religieuse de genre sucré et fade ; Américains sûrs d'eux-mêmes...

On ne peut dire que les peintres américains aient au début autant de succès que les architectes de la république voisine. James, arrivé à Québec en 1824, retourne dans son pays quatre ans après ; Gibson ne reste guère plus



longtemps. Bowman et Thielke prolongent leur séjour, mais c'est pour leur malheur. À leurs dépens — et avec peut-être un peu de malveillance — les critiques d'art québécois exercent leur verve maligne. En 1833, Antoine Plamondon attaque publiquement Bowman ; il récidive en 1838. Thielke a le même sort. Mais n'anticipons pas.

Arrivé à Québec au début de l'année 1835, Thielke se livre immédiatement au portrait et pignoché, comme on sait le faire alors, les effigies des Canadiens anglais de cette époque. Il n'y réussit pas trop mal. Dans l'atelier que le président de la Chambre d'assemblée a mis à sa disposition, il a l'avantage de recevoir de nombreux clients et de multiplier les portraits en miniature.

Tant qu'il s'en tient au portrait, il ne récolte que des éloges. Témoin le grand tableau qui rappelle la *Réception de Robert Symes comme chef honoraire des Hurons, le 21 février 1838*. Cette peinture amusante a peut-être disparu ; je n'en sais rien. Il en existe encore des chromolithographies.¹ Thielke a placé au centre le

¹ Il en existe de bons tirages aux Musées Ramesay et McCord, à Montréal, à l'Université Laval et aux Archives.

chef honoraire, Robert Symes, qui essaie tant qu'il peut de faire le Sauvage, sans pouvoir dépouiller entièrement son aspect britannique. Autour de lui se pressent, dans des coutumes invraisemblables, les Hurons marquants de la tribu : Paul-Zacharie Otis, le grand chef Nicolas Vincent Tsaouen-hohi, le jeune Tahourenché (*l'Aube du matin*), Tso-hahisen, Paul Picard, enfin Zacharie Vincent Téhariolin (*sans mélange*), surnom que s'est arrogé, avec témérité peut-être, le dernier Huron.

C'est une composition qui possède au moins le mérite de la couleur locale. Tout Québec est allé la voir à l'automne de 1840, « dans la maison des héritiers Sewell, rue Buade », nous apprend le *Canadien* du 7 septembre.

Mais quand Thielke délaisse le portrait pour la composition de tableaux religieux, il semble qu'il se fourvoie. Pendant l'été de 1835, il entreprend de peindre un *Baptême du Christ* qu'un rédacteur du *Canadien* fait connaître en ces termes : « M. Thielke, artiste déjà avantageusement connu en ce pays par ses portraits et autres ouvrages de peinture, vient d'achever un *St. Jean Baptiste* original en grand.²

² *Original en grand!* Il ne faut pas prendre cette expression dans son sens populaire : très original. Cela veut dire tout simplement que les personnages du *Baptême du Christ* sont dessinés de grandeur réelle.

L'artiste a choisi le moment où le saint précurseur batise (sic) Jésus-Christ dans les eaux du Jourdain. N'étant pas connaisseur, nous ne pouvons parler que de l'impression générale que ce tableau a produite sur nous ; elle a été des plus agréables. Nous invitons les connaisseurs à visiter l'atelier de M. Thielke à la Chambre d'Assemblée où le nouvel œuvre (sic) est en exposition. Il est de l'intérêt de l'art que les ouvrages de peinture originaux d'une certaine importance ne passent pas inaperçus. C'est le premier ouvrage de cette sorte que M. Thielke a entrepris depuis qu'il est dans le pays, et il doit son succès, dit-il, à l'esprit de libéralité de l'honorable orateur de la Chambre d'assemblée³ qui lui a donné l'usage d'un local propice dans la maison du Parlement, sans quoi il n'aurait pu entreprendre ni achever un aussi grand tableau.»

Cependant, tout le monde n'est pas de l'avis du chroniqueur du *Canadien*. Moins de quinze jours après, des «amateurs» indignés du sans-gêne de Thielke, protestent énergiquement contre ce qu'ils croient être un outrage à la religion chrétienne. Et dans une lettre à l'éditeur du *Mercury*, lettre signée : des Ama-

³ Le président de la Chambre d'assemblée était alors Louis-Joseph Papineau.

teurs, Antoine Plamondon — car c'est lui qui tient la plume — dit son fait vertement au sieur Thielke: «Nous avons vu dans votre numéro du 19 août un article sur un tableau composé par M. Thielke, artiste anglais (sic). Nous avons visité nous-mêmes ce tableau et nous avons pu l'apprécier à sa juste valeur. Pour en juger plus sagement, nous allons donner une faible idée d'un tableau de la chapelle du Séminaire (de Québec),⁴ dans lequel le même sujet est représenté. Quelle humilité dans Jésus qui est agenouillé et profondément incliné vers la terre ; dans la nouvelle composition (celle de Thielke), c'est une statue sans mouvement, sans expression et sans caractère. Le St. Jean du Séminaire, forcé de baptiser Jésus, s'avance d'un pas tremblant, craintif et respectueux ; celui de M. Thielke se trouve dans le même défaut que son Christ : il n'a ni action, ni expression. Ce qu'il y a de plus ignoble, c'est de lui voir faire la grimace au Sauveur. Le maintien du personnage de St. Jean a le caractère de la lâcheté et de l'indifférence ; rien de plus monstrueux et de plus ridicule que de le voir baptisant Jésus de la main gauche et s'ap-

⁴ Plamondon veut ici parler d'une toile de la collection Desjardins, un *Baptême du Christ* par Claude-Guy Hallé. Cette peinture a été détruite dans l'incendie de la chapelle du Séminaire, le 1er janvier 1888.

puyant paresseusement la main droite sur la hanche. Sa colombe est des plus malheureuses; elle est vue en raccourci et se traîne sur une superficie absolument plate (...); la lumière rétrécie qui passe derrière sa queue produit un effet que toute personne devinera facilement...»

Et le critique continue sur ce ton, avec la même subtilité, le même goût. Il ne conviendrait pas de continuer à reproduire cette prose si elle ne contenait quelques détails piquants. Qu'on en juge.

«...Encore une fois, M. l'Éditeur, quelle différence avec cette même partie du tableau du Séminaire où le St Esprit, en forme de colombe, entouré d'une lumière céleste, paraît descendre avec la rapidité de l'éclair sur Jésus. Ce que nous venons de dire ne regarde que la composition. Le dessin des figures, à le considérer dans chaque objet en particulier, est assez passable; mais l'ensemble en est absolument mauvais. La tête du Christ penche tellement sur l'épaule gauche que le cou paraît être rompu. Les draperies qui doivent jouer un rôle marquant dans un tableau historique, sont très mal disposées; les plis en sont tous trop arrondis et trop réguliers. Malheureusement, M. l'Éditeur, le coloris ne vaut pas mieux que le reste.

Aucune richesse, qui a dû se passer en plein jour et être brillante et lumineuse,⁵ ne relève la mauvaise composition et le triste dessin des figures; une teinte roussâtre domine dans tout l'ensemble. Serait-ce que l'auteur aurait craint la variété des couleurs, si nécessaire et si agréable dans un tableau, qu'il n'a employé surtout que du rouge? Quoi de plus désagréable, de plus monotone et de plus ennuyeux que cet effet. Cette description est diamétralement opposée à celle du *Mercury* dans sa feuille du 29 août. Qu'on aille voir les deux tableaux dont on vient de parler: qu'on lise ensuite cette description et celle du *Mercury*, alors on verra de quel côté se trouve la vérité. Adieu, M. l'Éditeur du *Mercury*, adieu, dans cette Province, à la bonne composition du dessin, à la noblesse et à la vérité de l'expression des figures, à la grâce, au bon goût des draperies, enfin à la beauté et à la variété du coloris, si vous continuez à célébrer des tableaux où il ne se trouve aucune de ces qualités, des tableaux qui ne valent rien. Que les messieurs étrangers, M. l'Éditeur, ne pensent pas les Canadiens assez dénués de goût et assez ignorants pour ne pas discerner le bon d'avec le mauvais, à une différence aussi prodi-

⁵ On sait que Plamondon n'avait que de faibles lueurs sur la syntaxe. Toutefois il semble bien que l'obscurité de la phrase qu'on vient de lire ne vient pas de lui mais probablement d'une ligne qui a sauté.

gieuse. N'ayant certainement à coeur que la vérité, la justice et l'avancement des bons principes dans les arts, si nous avons trouvé quelques parties dignes d'attention dans ce tableau, nous n'eussions pas fait difficulté de leur prodiguer des éloges et de les présenter au public sous le jour le plus favorable.»

Après quoi l'on n'entendit plus parler des toiles de Thielke.

Mais si le peintre américain juge à propos d'abandonner la peinture religieuse, il n'oublie point Plamondon. Au contraire. Il le débîne tant qu'il peut; il méprise son talent; il cherche à écarter de Plamondon et la clientèle et les disciples. Et pour l'emporter plus sûrement sur son rival, Thielke fonde à Québec une école de dessin et de peinture. On en peut connaître le programme des cours en jetant un coup d'oeil sur une réclame parue dans le *Canadien* du 5 septembre 1838:

«M. Hy D. Thielke, étudiant perpétuel (sic) de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Angleterre, etc., etc., a ouvert à la Galerie de peinture de Québec, ⁶ avec la permission des propriétaires, deux classes d'instruction dans le Département de la peinture.

⁶ La galerie de peinture de Québec, fondée en 1838 par Joseph Légaré, était aménagée dans la maison de Laurent Amyot, à l'angle de la rue de Buade et de la rue des Jardins.

«La 1ère classe pour les jeunes demoiselles, sera ouverte de 9 à 10 du matin.

«La 2ème classe pour les jeunes messieurs, sera ouverte de 4 à 5 heures de l'après-midi.

«N. B. Les leçons en classe seront données les mardis et vendredis de chaque semaine (les fêtes exceptées) pour les deux classes.

«Conditions: Trente chelins par quartier pour chaque pupille (sic), et un quartier payable d'avance.

«Les pupilles auront à se pourvoir eux-mêmes de tout ce qui est nécessaire. Les classes s'ouvriront le vendredi 7 septembre courant.»

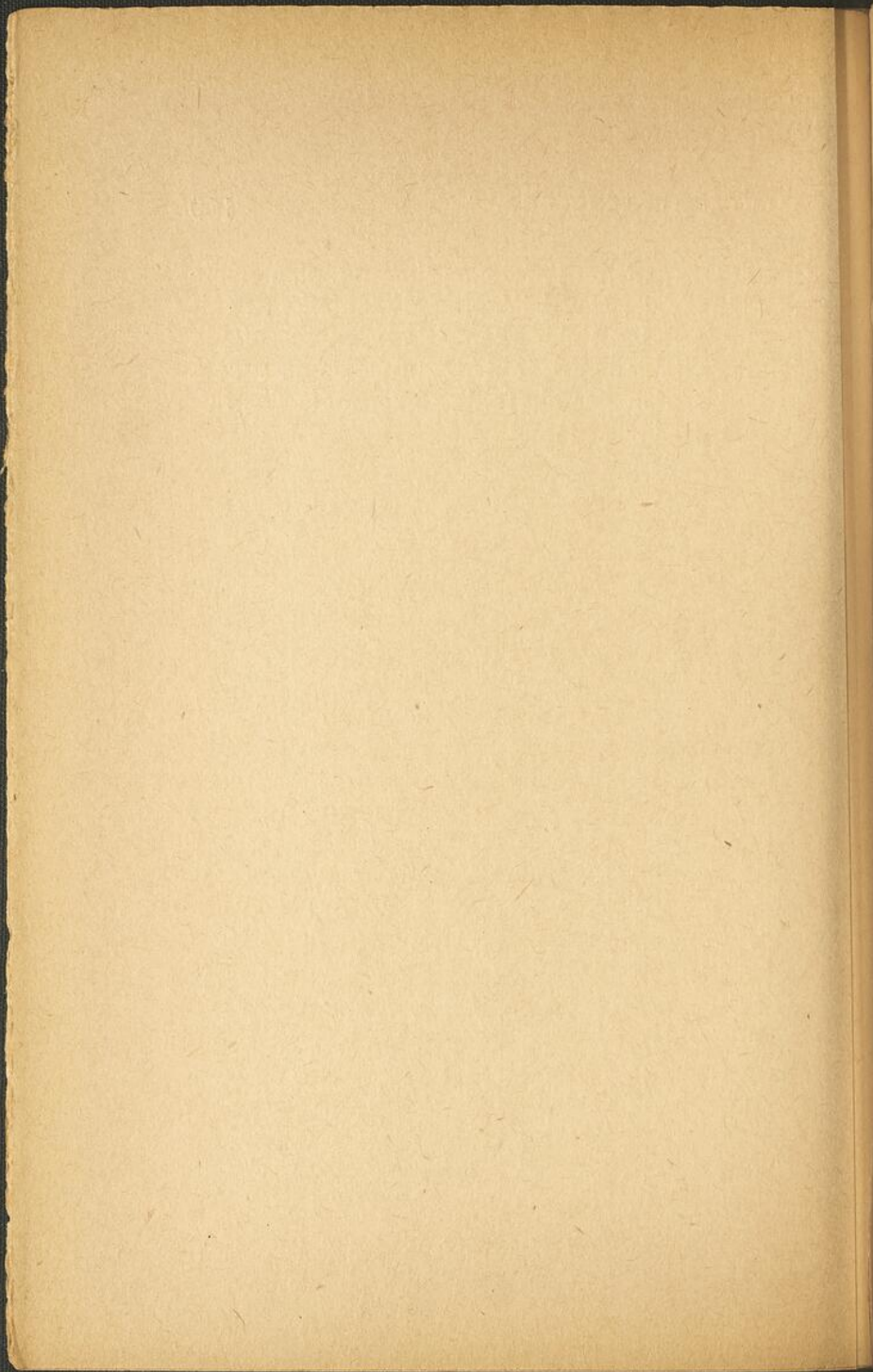
Plamondon rigole un peu en lisant cette prose prétentieuse. «Ah! le Thielke veut m'enlever mes élèves; il s'acoquine avec Légaré. Eh! bien, il aura de mes nouvelles.» Les nouvelles ne se font pas attendre; d'autant moins que Plamondon et Thielke habitent presque porte à porte, dans la rue Saint-Georges (aujourd'hui rue Garneau). Plamondon peut donc se tuyauter facilement sur son adversaire; saisir ses points faibles et ses ridicules; bref se mettre en mesure de le *tomber* à l'occasion. Et il le *tombe*

en effet ; et si bien que Thielke prend la mouche et lance à Plamondon un défi orgueilleux : « Votre conduite aussi bien que vos paroles me donnent lieu de supposer que vous vous flattez d'être au-dessus de moi comme artiste. Pour régler définitivement cette affaire et ne plus laisser de doute sur lequel de nous deux tient le premier rang — quoique je ne doute nullement que ce rang ne me soit dû —, je vous défie par le présent de produire un «Tableau d'Histoire original et un Paysage d'après nature», pour le prochain concours des prix des médailles (sic), ouvert par la Société littéraire et historique. De mon côté, j'enverrai à la Société deux de mes tableaux pour vous disputer les prix. Le choix de la Société littéraire et historique décidera de la prééminence entre nous comme artistes. Je suis, Monsieur, etc., etc., Hy D. Thielke.»

Ce défi arrivait légèrement en retard : en effet, Plamondon venait de décrocher la médaille de première classe dans un concours de peinture institué par la *Société historique et littéraire* de Québec, avec une toile représentant le *Dernier Huron*.

Aussi Antoine Plamondon dédaigne-t-il de relever le défi qu'on lui a porté. Peu de temps après, Thielke reprend le chemin de son pays. Personne ne s'en plaint, Plamondon moins que

les autres; même l'art canadien ne s'en porte pas plus mal. Car à l'époque où Thielke se fait eng... par les diables de critiques québécois, la jeune école canadienne de peinture commence à produire, non des chefs-d'œuvre, mais des ouvrages d'honnête tenue...



U
L
qu
ext
tine
Q
neur
es a
fies
sept
Sain
avai
fies
afin
asse
pays
tel
afin
qu

UN « TABLEAU SUBLIME »

Les expositions d'oeuvres d'art étaient fréquentes il y a un siècle. De 1830 à 1835, par exemple, on n'en compte pas moins d'une vingtaine, tant à Québec qu'à Montréal.

Qu'offrait-on alors à l'admiration des amateurs? Sans doute quelques peintures anciennes auxquelles on joignait des ouvrages des artistes canadiens de l'époque. Ainsi faisait Joseph Légaré vers 1838. Son atelier de la rue Sainte-Angèle disparaissait sous les toiles qu'il avait acquises de l'abbé Desjardins et de Raffenstein (cet Allemand qui a fait de si bonnes affaires de 1817 à 1840, date de sa mort), et aussi sous ses propres peintures, portraits et paysages. D'autres artistes imitaient Légaré, tel Antoine Plamondon qui exposait dans son atelier ses propres copies et les rares originaux qu'il avait rapportés de France en 1830.

On exposait encore des collections de peintures anciennes attribuées à des artistes illustres, comme Louis et Antoine Carrache, Guido Reni, Wouwermans, le Dominiquin, Jordaens, Arpino et même Van Dyck. . .

* * *

Je voudrais insister pour le moment sur une exposition particulière qui paraît avoir obtenu à Québec plus qu'un succès de politesse. Il s'agit d'une grande composition représentant le *Christ guérissant les malades*. Le nom de l'auteur, Benjamin West, évoque tout de suite une image très connue, la *Mort de Wolfe*. Tout le monde a dans l'esprit un grand bonhomme de Wolfe à-demi étendu dans une pose maniérée, soutenu par des officiers qui lui annoncent la victoire; un Indien assiste paisiblement au dernier soupir du héros anglais — comme si la scène ne se passait pas au milieu d'une bataille extrêmement chaude et rapide. Moins invraisemblable que la *Mort de Montcalm* par Watteau,¹ le ta-

¹ Il ne s'agit pas ici du grand Watteau mort en 1720, mais d'un arrière-neveu de celui-ci. Watteau a composé, paraît-il, sa *Mort de Montcalm* grâce aux indications de quelques officiers français. Si cela est vrai, il n'a guère compris ce qu'on lui a raconté.

bleau de West eut autant de succès, au moins dans le Bas-Canada.

Aussi bien, le nom de West est-il populaire à Québec et à Montréal vers 1840, bien que l'artiste soit mort depuis une vingtaine d'années. Des marchands américains voudraient bien monnayer cette vogue, cette notoriété de bon aloi. Ils décident donc d'exposer à Québec, moyennant quinze sous d'entrée, une grande composition que West avait peinte vers 1810 dans le style de l'École vénitienne. En juillet 1843, ils s'abouchent avec le président de l'Assemblée législative et lui demandent de mettre à leur disposition la salle même des séances des députés. Dès le mois d'août, le tableau est en place et le cortège des visiteurs commence à se former. D'ailleurs, les marchands aguichent la clientèle par des entrefilets qu'ils font paraître périodiquement dans les journaux. Ils vantent leur tableau avec cette naïveté et cette grandiloquence qui ne ratent point leur effet. Écoutez-les entonner leur boniment sur un ton pompeux : « Tableau sublime », écrivent-ils dans le *Journal de Québec* du 22 août 1843, « tableau sublime qui a coûté 3000 guinées (près de quinze mille dollars), de 15 pieds et demi de hauteur sur 17 et demi de largeur, par le grand

peintre Benjamin West. » Après ce début solennel, des précisions: « Le tableau représente fidèlement (sic) Jésus-Christ guérissant les malades dans le temple et contient près de cent personnages de grandeur naturelle, parmi lesquels sont le Sauveur et les douze apôtres. Une mère avec son jeune enfant malade, un enfant rachitique et sa mère, le grand prêtre et les Phariséens, une femme paralytique et sa famille, un jeune homme à genoux, un homme malade et sa femme soutenant sa béquille . . . un jeune lunatique ou aliéné et son père sur le visage duquel sont empreints la tristesse et les soucis, une vue du lieu saint, des enfants chantant les louanges de Dieu. »

Au reste, le tableau est décrit en entier dans un livret de vingt-quatre pages, devenu une rareté bibliographique.

Les jours suivants, la même réclame se poursuit dans les journaux. Tant et si bien que les visiteurs sont de plus en plus nombreux et que les marchands sont tout disposés à faire des largesses. Ils remarquent que certains amateurs peu fortunés ne peuvent fournir les quinze sous nécessaires à la vision du chef-d'oeuvre exposé. Qu'à cela ne tienne! Ils entreront gratuite-

ment. Et le 26 août, le *Journal de Québec* contient cette réclame habile : « ... Toutes personnes ne pouvant payer le prix d'admission seront admises gratis en offrant pour leur recommandation le nom d'un membre d'aucun (sic) clergé et de tout autre citoyen respectable. » Les promoteurs de l'exposition ne pouvaient être mieux avisés; leur succès était dès lors assuré...



Je voudrais bien savoir ce qu'est devenu ce « tableau sublime ». Ce n'est pas que du même coup un nouveau chef-d'oeuvre serait tiré de l'oubli. Il ne s'agit peut-être, au contraire, que d'une peinture médiocre, d'un *navet* authentique comme West en a tant fait, grâce à son étourdissante facilité. Tout de même, il serait intéressant de savoir comment Benjamin West a traité un sujet biblique périlleux, lui qui était plus à son aise dans la peinture de portraits.

On connaît sa carrière.

Né à Springfield en 1738, il étudie la peinture à l'Académie royale de Londres et assimile facilement la manière de ses maîtres. A New York, il fait des portraits et des tableaux d'his-

toire en si grand nombre et à des prix si élevés qu'il peut désormais voyager en grand seigneur. Il visite la France, l'Italie, s'arrête longuement à Venise et va se fixer à Londres. A la mort de Reynolds, il est élu président de l'Académie royale. Il ne quitte plus l'Angleterre et c'est là qu'il meurt en 1820.

Loin de son pays, West ne cesse d'exercer une grande influence sur ses compatriotes américains. C'est qu'il est le maître des jeunes peintres qui vont se former à Londres et qu'il les aide de sa bourse. C'est de cette manière qu'il a rendu service à sa propre patrie.

UN PEINTRE MONARCHISTE

Dès son jeune âge, Antoine Plamondon (né à l'Ancienne-Lorette en 1804) est bercé par les douceurs ineffables de l'ancien régime et horrifié par les clameurs de la tourmente révolutionnaire. Dans sa famille, paysans attachés à la terre, il n'entend guère parler des événements qui secouent l'Europe. Mais à l'école du Frère Louis, au faubourg Saint-Roch, il écoute les diatribes du Récollet contre la Révolution. Si le Frère Louis admire le génie militaire de Napoléon, il pose des bornes à son enthousiasme ; car il regarde le Petit Caporal comme un intrus, un usurpateur, l'Antéchrist en personne suivant l'interprétation d'une prophétie qui effraya les bourgeois de 1810.

Le Frère Louis n'est pas le seul à inculquer au jeune Plamondon de bons principes monarchiques. L'abbé Louis-Joseph Desjardins complète cet enseignement par le récit des horreurs

de 1792. Il en sait quelque chose, lui; il a connu la geôle républicaine, il a vu les massacres du 2 septembre, il a été jeté brutalement dans cette alternative: adhérer à la Constitution civile du clergé ou prendre le chemin de l'exil. Fidèle à ses lettres de prêtrise, il quitte la France, traverse en Angleterre puis au Canada. L'abbé Desjardins cadet raconte donc à son élève Plamondon ce qu'il a vu ou ce qu'il a cru voir: le roi déchu, la reine torturée moralement dans sa prison du Temple, puis guillotinée; les bons citoyens traqués comme du bétail; les prêtres emprisonnés; les nobles pourchassés comme des bandits, bref le vice vainqueur de la vertu...

Ces choses se gravent dans la mémoire du jeune Plamondon à la manière d'une image d'Épinal et avec d'autant plus de profondeur que la théorie du pouvoir absolu jouit alors à Québec du prestige d'un dogme. Comme tous les Canadiens français, il se réjouit du retour des Bourbons en 1814, il s'enflamme pour le raisonnable Louis XVIII, il crie Vive le roi! à l'avènement de Charles X.

Ce dernier, libertin naguère, bigot et cérémonieux à la fin de sa vie, Plamondon a la bonne fortune de le voir souvent de 1826 à 1830, pendant son séjour à Paris. *L'élève de l'École*

française — c'est le titre que prend Plamondon avec orgueil—s'attache à la Restauration. Une bouffée de chaleur patriotique lui monte au visage chaque fois qu'il assiste à la revue des troupes dans la cour des Tuileries. Le roi passe, droit sur son cheval, majestueux avec sa figure martiale, ses cheveux blancs, son teint coloré, son costume somptueux. Il y a bien la lèvre inférieure qui s'étale désagréablement au bas du visage et communique à la bobine royale un tout petit air de stupidité. Sur ce détail Plamondon est indulgent: n'a-t-il pas lui-même une lèvre inférieure massive, indiscreète tant par ses dimensions généreuses que par son ourlet, sans cesse tirée en bas par l'attraction du globe — tout comme son aîné Eugène Delacroix à qui il ressemble étrangement?...

Aussi bien, est-ce avec rage qu'il assiste en spectateur impuissant aux *Trois Glorieuses*, au départ de Charles X pour l'exil. Poignant souvenir que Plamondon rapporte à Québec à la fin d'août 1830. Il souhaite que le petit-fils du roi, celui qu'on appelle déjà Henri V, monte sur le trône de France. Mais non, c'est le duc d'Orléans, lieutenant-général du royaume, à qui la Chambre des députés offre la couronne. Plamondon accepte dans son cœur ce changement de dynastie: la branche d'Orléans, c'est tout de

même le sang de saint Louis et d'Henri IV, c'est tout de même la monarchie, et non la hideuse révolution avec son républicanisme exécuté (...)

Cela dure jusqu'en 1848. Au milieu de mars de cette année-là, il apprend coup sur coup la chute de Louis-Philippe, la proclamation de la république et les représailles des *oppositionistes* de la veille contre les monarchistes. Il en déteste davantage les révolutionnaires et la brutalité de leurs réactions.

* * *

Si Plamondon pleure en silence sur les malheurs de la Maison de France, d'autres Canadiens français s'en réjouissent bruyamment. Voici Joseph Légaré qui délaisse souvent ses pinceaux pour suivre la politique de son idole Papineau et prêcher l'annexionnisme; voici Napoléon-Narcisse Aubin, Suisse d'origine, journaliste plein de talent et de gaminerie, homme d'un radicalisme tout en surface mais d'un persifflage de rapin; voici l'avocat Marc-Aurèle Plamondon, cousin du peintre, pince-sans-rire d'une finesse aimable; en voici d'autres, fatigués de la tutelle britannique, qui tendent toutes leurs forces vers l'annexion du Canada à la

république voisine. Ils portent des coups à droite et à gauche; ils frappent fort, trop fort parfois et souvent pas assez juste; ils ne reculent pas devant les gros mots; même ils s'en font gloire, car ils ne sont pas loin de croire — et psychologiquement ils ont à-demi raison — que les arguments tirent leur force de la violence des termes.

En l'automne de 1849, les passions politiques se déchaînent: à Montréal, on en vient aux voies de fait; à Québec, on s'eng. et on écrit avec du feu, dirait-on.

Le 15 octobre, Aubin aiguise sa plume et décoche des traits cinglants. Entre autres gentillesses, il traite de *canailles* « ceux qui tiennent aux institutions monarchiques ».

Qu'on se rassure! Nulle bagarre sanglante; nul incident diplomatique. Ce n'est qu'Antoine Plamondon qui prend la mouche. Il prend aussi la plume pour défendre son opinion dans le *Journal de Québec*. Cette querelle nous vaut un savoureux article dans lequel il y a du sarcasme, de l'ironie un peu grosse et, naturellement, des erreurs.

Voyez plutôt:

« Bon Dieu ! quel coin assez noir où me cacher ? Car vous savez, et tous mes amis savent, que j'ai toujours tenu et que je tiens plus que jamais à ces institutions (monarchiques).

« J'avais toujours pensé, voyez-vous, que les *riches propriétaires*, MM. Robespierre, Collet, d'Herbois (sic), Carrier, Hubert (sic), Couton (sic), Garibaldi, Proudhon, l'aimable lieutenant du Père éternel, (que la canaille tient dans les prisons de Paris, à cause sans doute de son admirable gouvernement de la boutique de l'ancien Père éternel) ; j'avais toujours pensé, dis-je, que tous ces chefs des mouvements républicains et tant d'autres semblables à eux, sentaient un peu la *canaille* ; Carrier, par exemple, qui s'amusait à noyer les plus belles vierges de son temps et qui en fit périr jusqu'à dix-huit à la fois ; Robespierre qui fit trancher la tête à deux mille trente-sept personnes pour avoir leurs propriétés (sic) ; Garibaldi qui a été condamné à la prison pour vol, dans une cour criminelle de son pays en 1822 et qui vient encore de voler des millions aux Romains. Toutes ces actions-là et tant d'autres du même genre sont donc des actions vertueuses ? et je m'étais donc trompé ! Mais qu'importe, je ne change pas ; je veux à cet égard mourir dans

l'impénitence finale, n'en déplaît à M. Aubin et au radicalisme suisse tout entier. »

Antoine Plamondon ne consent donc pas à capituler devant les mécréants révolutionnaires et leur porte-parole Aubin. Au contraire. Il est monarchiste plus que jamais, les yeux fermés, pourrait-on dire. C'est lui-même qui l'affirme en des phrases d'une dialectique serrée, comme on peut le voir par la citation suivante :

« Et savez-vous pourquoi ? Le voici.

« L'ambassadeur français, M. de Talleyrand, disait en présence de l'ambassadeur américain, dans le palais de l'ambassade française à Londres, que les Américains étaient tous des c... ! L'Américain répondit : Monsieur, si ce sont des c..., vous conviendrez du moins que ce sont des c... fiers ! — Des c... fiers ! répliqua le Français, oui, et ce sont aussi de fiers c... ! »

En quoi Plamondon fait preuve d'une subtilité peu commune, car il perçoit une relation directe entre l'anecdote qu'il raconte et le début de son article... Mais il ne faut pas s'en faire. L'artiste n'a qu'un but : écarter de son nom

l'épithète malsonnante que l'illustre Talleyrand a appliquée avec sans-gêne à nos voisins du sud. Il termine donc son poulet par ces mots :

« Eh! bien, Monsieur, comme un nom en tout semblable au mien,¹ paraît sur la liste des annexionnistes, vous voudrez croire néanmoins qu'il n'est pas celui de ma personne, car vous comprenez que l'appellation compromettante (...) dont M. de Talleyrand accueille les Américains, sied trop à *un artiste* pour que j'y souscrive de gâité de cœur et que je me range sous la bannière de l'annexion. »

Ce qu'il fallait démontrer, n'est-ce pas?

L'histoire ne dit pas si les annexionnistes y souscrivaient avec plus de *gâité de cœur*...

¹ Marc-Aurèle Plamondon avait signé des initiales de ses prénoms et de son nom, le manifeste annexionniste que Plamondon veut réfuter ici.

LES MIRACLES DE SAINTE ANNE

Il y a dans l'œuvre d'Antoine Plamondon un sujet qui revient maintes fois : les *Miracles de sainte Anne*. Ce ne sont pas des répliques parfaites, mais des variantes plus ou moins adroites sur un même thème.

La première de ces peintures, datée de 1825, se trouve dans l'église du Cap-Santé, au retable de la Vierge — car par une distraction étrange, on l'a placée là il y a peu de temps tandis qu'on déménageait la *Présentation de la Vierge au temple*, par Joseph Légaré, à l'autel de sainte Anne. Là-haut à droite, sainte Anne est agenouillée sur des nuages compacts, cuivrés, floconneux. Pour son âge, elle est encore avenante; elle est bien vêtue et sa figure n'est point vilaine. Elle intercède tant qu'elle peut auprès de son petit-fils en faveur des affli-

gés de la terre. Le Christ est à gauche, vêtu en rouge; sa figure est plus placide que ne le comporterait son état; il a même l'air de ne pas comprendre les supplications de sa grand'mère; on dirait qu'il lui murmure: « Ce n'est pas d'hier n'est-ce pas ? qu'il y a des affligés dans la vallée de larmes. Il n'y a même que ça . . . , il y en aura toujours. » C'est un personnage tout de convention, avec un regard doucereux, une figure banale, une barbe postiche, une expression à la fois naïve et composée. Tout de même, le groupe de sainte Anne et du Christ plaît à l'oeil en dépit de ses défauts. Il y a bien les rayons s'échappant de la tête de Jésus qui étonnent par leurs lignes géométriques trop rigides; il y a bien aussi le ciel où s'étale un mauve dépourvu de séduction. . . En bas sont les misérables affligés, personnages que Plamondon a sûrement empruntés à des œuvres du Dominiquin, de Crayer et de Mignard. L'un d'eux gît à terre, presque nu, la tête levée vers le ciel; c'est, semble-t-il, un lépreux — pourquoi un lépreux ? — et qui n'a pas l'air de trouver la vie gaie. A côté, c'est une femme à genoux. On voit encore d'autres personnages, ou plutôt des bras et des jambes qui appartiennent sans doute à l'anatomie d'autres affligés dont on distingue mal les formes. Au fond, c'est la mer démontée, houleuse, qui se-

coue une barque à voile blanche; dans la barque un homme en détresse qui voudrait bien que sainte Anne n'oublie point de le secourir.

Le coloris de cette toile est loin d'être désagréable. Comme pour accentuer l'impression de détresse qui se dégage de la composition, l'artiste a assombri les tons et insisté sur les bruns et les gris.

Est-ce là un tableau composé par Plamondon ? n'est-ce pas plutôt l'interprétation d'une œuvre du XVIIIe siècle ? ou encore une trituration de deux peintures différentes ? Il n'est pas aisé de conclure. Fait certain : c'est le premier des nombreux tableaux des *Miracles de sainte Anne* que Plamondon a peints au cours de sa carrière.

En 1826, Antoine Plamondon signe une copie de l'*Ex-voto de M. Juving*, peinture qui se trouvait dans l'ancienne basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré et qu'on a placée dans la chapelle commémorative. Dans cette œuvre, l'artiste n'a conservé que la partie supérieure de la composition, c'est-à-dire sainte Anne agenouillée sur des nuages et intercédant auprès de son petit-fils.

La même année (1826), il peint pour la cathédrale de Québec une réplique parfaite de la peintures de l'église du Cap-Santé. On sait qu'elle a péri dans le sinistre du 22 décembre 1922.

Après son retour de France en 1830, Antoine Plamondon reprend le même sujet pour l'exploiter à fond et, au besoin, le transformer à sa guise d'artiste fantasque. Dans l'église des Écureuils, on voit un *Naufrage*, peint en 1832, qui paraît avoir été découpé dans une toile analogue à celle du Cap-Santé; c'est un ouvrage d'une remarquable souplesse de pinceau.

Dans la toile de la chapelle Sainte-Anne, à Sainte-Marie-de-la-Beauce, l'artiste se surpasse: les harmonies de couleur sont douces et le dessin est d'une justesse qu'on rencontre rarement dans les ouvrages de Plamondon. Ajoutons qu'elle date d'une des meilleures années de l'artiste: 1843.

L'abbé Germain écrit dans *Sainte-Marie de Beauce en 1928* que le tableau représente « une mère et ses deux enfants victimes d'un naufrage en pleine mer par une nuit de tempête et réfugiés sur une épave précaire; et on voit

celle-ci (sainte Anne) dans le haut du tableau, prosternée devant son petit-fils Notre-Seigneur, intercédant pour ses protégés en péril de mort... »

Il y a mieux que la peinture de la chapelle Sainte-Anne. C'est la joile toile de l'église de La Malbaie. Elle est tout à fait plaisante avec ses tons ambrés et la fantaisiste disposition de ses personnages. Elle aussi a l'espect d'une vieille chose que le temps s'est plu à patiner. Ce n'est pas une réplique parfaite, loin de là. La partie supérieure de la composition comporte les mêmes personnages, Jésus et Anne; les détails sont différents. Sainte Anne porte une tunique mauve et un long manteau d'un orange sombre. Autour d'elle, quelques têtes d'anges. En bas, on voit à droite la mer houleuse et un navire couché sur le côté. A gauche, quelques affligés: un homme étendu qui implore sainte Anne; sur un grabat, un autre homme que sa femme présente à la thaumaturge; puis une famille composée d'un homme barbu, d'une femme et d'un enfant.

Si l'ensemble flatte l'œil par une certaine élégance italienne, il n'en faut pas rendre Plamondon responsable; car il a pillé d'illustres fabricants de tableaux de sainteté. Qu'on se reporte à la *Dernière communion de saint Jé-*

rôme, par le Dominiquin, à *Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan*, par Pierre Mignard, ou mieux à ce dernier sujet peint par van Oost, et l'on s'apercevra que l'artiste ne s'est pas fatigué à trouver quelque chose de nouveau. Il a démarqué avec souplesse des modèles connus, en y introduisant des variantes qu'on voudrait plus personnelles.

Dans le *Journal de Québec*. du 23 juin 1849, on lit cet entrefilet: « M. Antoine Plamondon vient de terminer un nouveau tableau: c'est une *Sainte Anne* venant au secours des naufragés. Le groupe des naufragés qui se compose d'un homme, de sa femme et de son enfant, est placé sur une pointe de rocher dont (sic) la vague menace de les précipiter à chaque instant. Ce tableau qui fait honneur à notre artiste canadien, rend en même temps témoignage à la libéralité de deux respectables citoyens de la Pointe-Lévy qui l'ont commandé pour en faire don à l'église de cette paroisse. »

Dans cette description, on reconnaît sans peine le tableau des *Miracles de sainte Anne*.

Le haut de la composition — sainte Anne agenouillée et le Christ — ne change guère; à

peine l'artiste consent-il à rompre la monotonie par quelques têtes d'anges ou par des nuages cuivrés. En revanche, les affligés de la terre se transforment au goût des donateurs. A l'église de Lauzon, c'est un homme, vêtu d'un gilet rouge et d'une casaque bleue, qui tient embrassés sa femme et son enfant; à droite, un ciel de tempête et un navire démâté sur la mer houleuse.

Nous ne savons pas les noms des deux donateurs du tableau de l'église de Lauzon; pas plus, du reste, que le nom de celui qui a fait don d'une toile analogue à l'église de Saint-Jean-Baptiste de Québec, vers 1852. Cette dernière peinture, que nous ne connaissons que par une description sommaire, a péri dans la destruction de l'église en 1881.

En 1856, Antoine Plamondon signe une autre grande peinture représentant les *Miracles de sainte Anne*. Elle orne le sanctuaire de l'église de Saint-Jean, dans l'île d'Orléans. Encore une fois, l'artiste conserve la même ordonnance à la partie supérieure de la composition: sainte Anne est toujours à droite, agenouillée sur un gros nuage d'étope, et le Christ est à gauche, aussi conventionnel qu'à l'église du Cap-Santé. Les détails vestimentaires sont un peu dif-

férents : Anne porte une tunique bleue, un voile et un manteau d'un jaune cendré. Le ciel est tout illuminé de rayons qui partent de la tête de Jésus ; en haut à gauche, quatre têtes d'anges.

Cette fois, toute la partie inférieure de la composition est due à l'imagination de l'artiste. Un ciel de tempête ; un horizon brouillé par d'épais nuages et des paquets d'eau que soulève le vent ; deux navires couchés sur le flanc, abandonnés à la fureur des vagues ; au premier plan, une barque où l'on voit un jeune homme blond, vêtu d'une tunique rouge et d'un veston bleu pâle, et un homme à poil noir, au visage amaigri ; à droite, un naufragé nage désespérément au creux d'une énorme houle ; c'est un solide gaillard à la chevelure et à la barbe noires, aux bras fortement musclés ; il a les yeux hagards, les traits crispés par la peur.

Sans doute y a-t-il dans cette grande toile des réminiscences davidiennes, un peu trop de sagesse dans le coup de brosse, des couleurs de convention, trop de rigidité dans le dessin des vagues, un manque de relation entre l'horreur du naufrage et la placidité du rendu. Mais de

l'ensemble se dégage une certaine puissance horrifiante, une impression de malaise qui envôûte. Cette peinture, qui n'est pas un chef-d'oeuvre, fait rêver. On n'en admire point la subtilité des harmonies ni l'élégance du dessin; mais on songe malgré soi aux périls que courent les trois malheureux naufragés, on participe à leur deveine, on les plaint, on les voudrait sauvés sur-le-champ par la commisération d'Anne la thaumaturge. Bref, c'est une scène émouvante.

Nous connaissons la date de cette peinture et les noms des trois personnages par une phrase que le peintre a inscrite sur la barque même: « Donné par Joseph Fradet, rentier, Alexis Delisle, pilote, Antoine Roussel, pilote, 1856. » Ces personnages ont sûrement posé devant Plamondon lorsque celui-ci en vint à peindre le premier plan de sa composition; ce sont donc leurs figures qu'on voit sur la toile; elles sont indiquées avec une incontestable fantaisie dans la touche.

Il serait fastidieux, même inutile, de passer en revue tous les autres tableaux des *Miracles de sainte Anne* que Plamondon a brossés jusqu'à la fin de sa carrière. Du reste, on n'y découvrirait rien de nouveau ni dans les va-

riantes de la composition ni dans le rendu. Car à partir des environs de 1860, l'artiste glisse très perceptiblement vers la copie et apporte de moins en moins de soin à l'exécution des nombreuses commandes qu'on lui fait. S'il n'est pas seul responsable d'un tel état de choses, constatons le fait tout simplement. . .

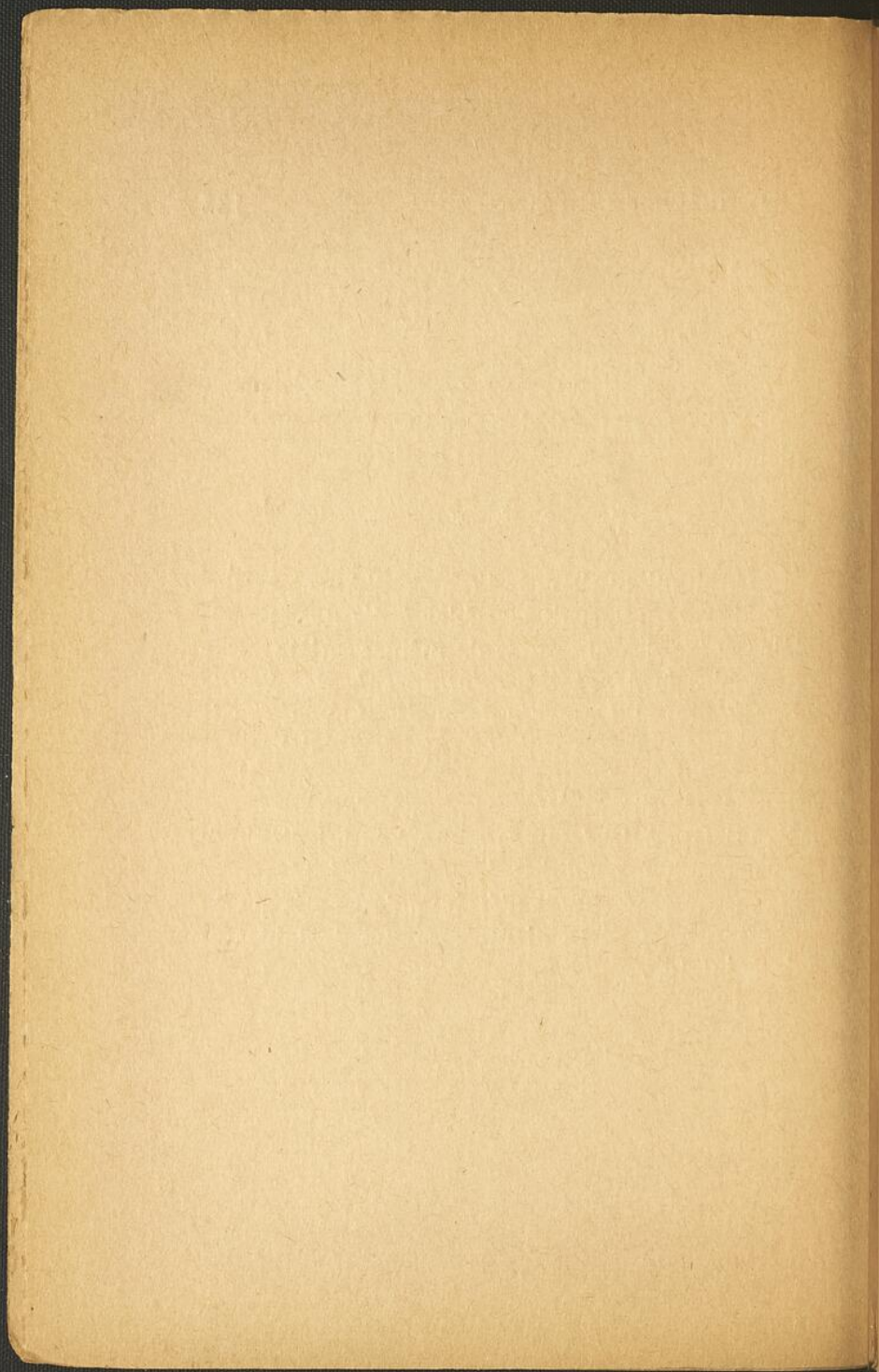
Tout de même, il lui arrive encore parfois de figoler des peintures comme au temps de sa jeunesse et de sa maturité. Témoin l'une de ses dernières peintures connues, un *Naufrage* qui porte le millésime de 1882 — Plamondon avait alors soixante-dix-huit ans.

Cette toile, conservée au Grand Séminaire de Québec, s'apparente aux *Miracles de sainte Anne*. Le groupe de sainte Anne et de Jésus n'y figure point; mais le sujet fait penser à la partie inférieure de quelques-uns des tableaux que je viens d'analyser. Sous un ciel de tempête, la mer est houleuse; plusieurs navires luttent contre le vent, entr'autres un bâtiment démâté, couché sur le flanc; au fond, des montagnes en pyramide; au centre, un phare; à droite, des rochers que la mer frappe avec violence; au premier plan, sur une langue de terre, quatre personnages s'apprêtent à recevoir des naufragés qui emplissent une barque; à droite, un homme au torse nu.

Si Plamondon doit l'ordonnance de cette toile à quelque peintre du XVIII^e siècle — Joseph Vernet, par exemple —, il n'a pas voulu être à sa remorque jusqu'au bout; il a traité le sujet avec sa manière à lui; avec son dessin un peu lâche et son coloris plus étrange qu'harmoneux.

* * *

En étudiant de près l'œuvre d'Antoine Plamondon, on pourrait procéder à d'autres parallèles entre des ouvrages de mêmes sujets. Par exemple: la *Mort de saint Joseph*, la *Sainte Famille* ou la *Descente de croix*. On y ferait les mêmes constatations et dans l'éloge et dans le blâme. Tant il est vrai que tout se tient dans la carrière de cet homme fantasque et fantaisiste à la fois. Quand çà le lui disait, il en arrivait à produire des œuvres intéressantes; trop souvent, il n'était qu'un artisan du pinceau, une sorte d'entrepreneur de tableaux de sainteté. . .



pe
tio
La
res
Ca
est

dar
ma
An
tot
gar

tal
loc
Cup

À L'ÉGLISE DU CAP-SANTÉ

L'église du Cap-Santé possède quelques peintures d'Antoine Plamondon. Leur exécution s'échelonne sur un laps de cinquante ans. La plus ancienne date de 1825 ; les deux dernières portent le millésime de 1876. Les curés du Cap ont donc été fidèles à leur peintre, qu'ils estimaient d'ailleurs presque sans réserve.

L'abbé Félix Gatien,¹ le premier, avait foi dans le talent de l'artiste. En 1825, il lui commanda une grande toile, *les Miracles de sainte Anne*, qui devait servir de pendant à *la Présentation de la Vierge au temple* que Joseph Légaré venait de peindre.² L'œuvre de Plamon-

¹ Mort au Cap-Santé en 1844. C'était un sculpteur de talent et un amateur éclairé.

² « Chacun de ces tableaux avec son cadre coûtait 20 louis », nous apprend l'abbé Gatien dans *l'Histoire du Cap-Santé*.

don était destinée au retable de l'autel Sainte-Anne. Elle n'y est plus. Par une étrange distraction, on l'a placée il y a peu de temps à l'autel de la Vierge tandis qu'on déménageait la *Présentation de la Vierge au temple* à l'autel Sainte-Anne.

C'est une peinture patinée par le temps : les jaunes se sont dorés, les rouges se sont assombris ; la poussière, en se collant sur la pellicule picturale, a communiqué à l'ensemble l'aspect d'une vieille chose de l'École bolonaise.

On a lu au chapitre précédent la description de cette peinture. Son coloris est loin d'être désagréable.

Voici l'abbé Gatien mis en confiance. Il admire Plamondon ; non seulement sa précocité—l'artiste a alors vingt-et-un ans—mais la facilité de son pinceau, son amour du travail. Il trouve à son tableau de *Sainte Anne* toutes les qualités des toiles de la collection Desjardins, la fraîcheur des tons en plus. Il songe donc à lui confier d'autres tableaux, par exemple celui du maître-autel. Le tableau qui y est installé en 1825 est une *Sainte Famille* inachevée du peintre Dusaultchoy,³ œuvre détestable au dire de

³ Cette *Sainte Famille* était une toile de la collection Desjardins.

l'abbé Gatien. Il veut l'enlever de là et la remplacer par une œuvre d'Antoine Plamondon. Celui-ci va au-devant des désirs du curé.

« Peu de temps après avoir fait le tableau de Sainte Anne, écrit l'abbé Gatien dans l'*Histoire du Cap-Santé*, M. Plamondon sachant combien le tableau du maître-autel déplaisait à M. le Curé, fit généreusement les propositions suivantes à ce sujet: ce monsieur offrait de faire, à la place du tableau du maître-autel... une copie fidèle du superbe tableau de l'*Adoration des mages*,⁴ qui est à la chapelle des Messieurs du Séminaire de Québec, et dans les proportions qu'on voudrait déterminer; à condition qu'on lui abandonnerait le tableau actuel à grands personnages; qu'on lui donnerait trois louis en dédommagement pour les frais des matières du tableau qu'il ferait; enfin à condition qu'on lui donnerait la préférence pour faire les deux autres tableaux qu'on avait résolu de faire peindre pour mettre dans les deux grands trumeaux du chœur, pour chacun desquels tableaux avec leurs cadres, on lui paierait vingt louis; les sujets de ces nouveaux tableaux, ainsi que leurs dimensions, étaient au choix de M. le curé... »

⁴ Cette peinture, œuvre de Bounieu, provenait de la collection Desjardins.

Cette offre de Plamondon, l'abbé Gatien l'accepte sur-le-champ, tout heureux de se débarrasser de la *Sainte Famille* à grands personnages. Mais les marguilliers ne sont pas de son avis: «...changés tout-à-coup et comme par enchantement en admirateurs passionnés de leur tableau à figures gigantesques; et surtout charmés de ces couleurs qu'eux seuls y voyaient, et demandant avec une inquiétude ironique si le tableau qu'on leur offrait à la place du leur serait aussi brillant et aussi haut de couleur, car c'étaient les seules choses qu'ils paraissaient alors le plus apprécier; en un mot paraissant désespérer d'avoir jamais dans leur église rien de si parfait en fait de peinture que leur grand tableau, MM. les marguilliers, rejetant les propositions de M. Plamondon, refusèrent obstinément d'abandonner le chef-d'œuvre qui orne leur maître-autel...»

L'abbé Gatien ne se décourage point. Il réunit à nouveau ses marguilliers, il les morigène, il les convainc que leur goût n'est pas ce qu'il y a de plus fin ni de plus éclairé; il est même si éloquent qu'il force les fabriciens à revenir sur leur décision.

Mais il est trop tard. Antoine Plamondon part dans quelques jours pour l'Europe.

Avant de s'embarquer, l'artiste renouvelle ses propositions et s'engage à les remplir à son retour de Paris.

— II —

Voici Plamondon de retour de France. Là, il a travaillé sous la direction de Guérin; il a assimilé la technique de l'École davidienne; il a acquis l'esprit d'observation; il a épuré son goût par la vision prolongée des chefs-d'œuvre du Louvre. Il est donc préparé à produire des œuvres classiques aussi bien par la composition que par le métier.

Et alors qu'attend l'abbé Gatién pour lui commander le tableau du maître-autel et les peintures des grands trumeaux? Hélas! le coffre de la fabrique est presque vide: à deux reprises, en 1826 et le 11 juin 1829, des bandits en ont enlevé tous les louis disponibles . . .

En attendant que la caisse paroissiale se remplisse, Plamondon orne d'autres églises de ses *grandes machines*: Lauzon, Saint-Anselme, Neuville, Saint-Jean-Baptiste de Québec, Saint-Patrice de Montréal, la chapelle du Petit-Cap... Peu à peu, sous l'influence du goût bourgeois

de la capitale, il délaisse la composition pour la copie. Cela demande si peu d'efforts! La clientèle se contente si facilement de l'à peu près des paraphrases picturales!

Il n'est donc pas étonnant que toutes les autres peintures que Plamondon a faites pour l'église du Cap-Santé soient des copies.

C'est en 1859 qu'on rencontre de nouveau le nom de Plamondon dans les archives du Cap-Santé. A cette date, il restaure la *Sainte Famille* de Dusaultchoy, que l'abbé Gatien prisait si peu. Mais les retouches de l'artiste ne peuvent donner à ce *navet* les qualités qu'il n'a point. Aussi bien, décide-t-on de s'en débarrasser, et avec élégance: on en fait cadeau à la paroisse naissante de Portneuf. Pour le remplacer, on commande à Plamondon une copie de la *Vierge au diadème* (ou *au voile*) par Raphaël. On sait que l'original est au Musée du Louvre; c'est une peinture d'environ vingt-six pouces par vingt. Le copiste en a tiré une toile d'une douzaine de pieds de hauteur. Il ne s'est pas contenté d'agrandir exagérément le sujet; il a peuplé le ciel d'un motif emprunté à une autre œuvre de Raphaël — le Père éternel entouré d'anges — et il a modifié considérablement le

coloris, en ne ménageant pas les ocres et les mauves. Cela fait un ensemble cahotant. Le sujet ne parvient pas à meubler cette toile trop grande; la couleur fait tache sur la muraille du fond, et une tache désagréable. Cette peinture, commandée en 1861, porte le millésime de 1866.

L'année suivante, 1867, Plamondon signe deux médaillons de facture plus soignée: une copie du Christ de la Cène de Léonard de Vinci et une copie de la *Vierge à la chaise* de Raphaël.

Drôle d'idée tout de même que celle d'isoler le Christ de Vinci et de l'enserrer dans un ovale en largeur. L'opération était périlleuse. Plamondon s'en est assez bien tiré: son personnage, assez bien modelé, se détache sur un fond gris rehaussé de mauve.

La *Vierge à la chaise*, copiée sur une gravure au burin, est intéressante en ce sens que le copiste a substitué son propre coloris à celui de Raphaël. Le dessin est la reproduction photographique de l'original. Plamondon a souvent reproduit ce sujet, tout comme son confrère Antoine-Sébastien Falardeau; l'un et l'autre lui trouvaient une originalité, un charme et

une perfection extrêmes. Nous en jugeons autrement aujourd'hui. Sans accepter toutes les critiques acerbes et parfois injustes de Huysmans, nous préférons le Raphaël des *Chambres* au Raphaël des *Madones*. Il y a cent ans et moins, c'était le contraire. Cela explique que nos églises possèdent tant de copies d'après Raphaël et que nos amateurs n'aient juré que par le maître d'Urbain.

Voici les deux dernières copies que Plamondon a exécutées en 1876 pour l'église du Cap-Santé: la *Mort de saint Joseph* et la *Descente de croix*.

La *Mort de saint Joseph* est une fort vilaine toile, aussi mal peinte que mollement dessinée, une de ces croûtes détestables que Plamondon a multipliées pendant sa longue et trop laborieuse vieillesse. Ce n'est pas une copie littérale; c'est la transposition maladroite de deux peintures françaises du XVII^e siècle.

La dernière copie, le *Christ descendu de la croix*, ne manque pas d'une certaine souplesse dans le modelé ni de goût dans la couleur. C'est que le talent du copiste était largement soutenu par les fortes qualités de la composition originale. Ce *Christ descendu de la croix* est l'une

des dernières grandes peintures religieuses du XVIIIe siècle. Commandée par Louis XVI en 1788 pour le retable de la chapelle de Fontainebleau, elle porte la signature de Jean-Baptiste Regnault; elle est datée de Rome, 1789. Jean-Baptiste Regnault, créé baron par Charles X et mort en 1829, c'était tout simplement le *Père la Rotule*, plaisant surnom que lui avait valu son extrême application à rendre les moindres détails anatomiques.

L'original est aujourd'hui au Musée du Louvre et ne dépare pas la salle où sont exposées les plus belles œuvres de Pierre-Paul Prud'hon. La composition pyramidale de Regnault est classique dans toutes ses parties; le coloris rappelle celui de Subleyras ou, mieux, de Jouvenet.

Cette fois, Plamondon a respecté son modèle. Il faut lui en savoir gré; car cela ne lui est pas arrivé souvent.

* * *

Les six peintures de Plamondon et la copie de Joseph Lëgaré complètent discrètement le parti décoratif de l'église du Cap-Santé. La décoration sculptée, œuvre de Raphaël Giroux,

est sobre, élégante, sans surcharge. Mais c'est un décor plaqué, un décor d'emprunt dont les éléments sont tirés de Vignole, avec des motifs Louis XV. Il n'y a donc aucune recherche de style, aucune trouvaille décorative dans cet ensemble. On y a appliqué des recettes avec la détermination de se rapprocher de la tradition canadienne, en rajeunissant arbitrairement les cartouches et les éléments décoratifs secondaires.

Cet esprit d'imitation, parfaitement généralisé au Canada français vers 1860, se retrouve dans la décoration picturale. Sauf en de rares circonstances, Plamondon, Légaré, Roy-Audy, Théophile Hamel et leurs émules, ont adapté à nos églises l'art classique du XVIIe et du XVIIIe siècle. C'est un art indigent, sans doute. Mais il est de même tenue que notre architecture religieuse de parade...

PLAMONDON À NEUVILLE

COPIES ET PORTRAITS

Les peintures que Plamondon a laissées à Neuville sont postérieures à 1853. A part les portraits, ce sont pour la plupart des copies, soit des transcriptions littérales d'œuvres connues, soit des arrangements qui dénotent chez l'artiste moins de conscience que d'ingéniosité.

Plamondon invente rarement. En général, il dispose avec facilité les personnages qu'il emprunte à ses devanciers; il les peint à sa manière qui n'est pas toujours banale; il se livre à de curieuses recherches de coloris dont le premier effet est d'altérer plus ou moins considérablement les compositions qu'il démarque. Ainsi l'artiste n'a-t-il pas toujours tort de signer ses copies, car elles sont parfois des œuvres quasi originales.

Examinons par exemple l'*Immaculée Conception* de la sacristie de Neuville. Tout le mon-

de connaît l'original pour l'avoir vu au-dessus du maître-autel de l'ancienne cathédrale, tableau faussement attribué à Charles Le Brun. La copie de Plamondon, datée de 1854, est aussi intéressante que le modèle détruit en 1922. Les contours sont plus élégants, la couleur moins lourde, les détails plus justes.

La même remarque s'impose à l'égard du *Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Égypte*, toile peinte en 1855 d'après une peinture de l'un des Van Loo, conservée à l'Université Laval. Plamondon en avait fait une première copie en 1830 pour l'église de Saint-Roch, à Québec. Dans la copie de Neuville, l'artiste a employé des tons lavés de fresque au lieu de reproduire la gamme bitumineuse de l'original. Les détails sont insignifiants, mais l'ensemble est décoratif.

Le *Baptême du Christ* (1858), conservé dans la sacristie, est encore une copie, mais combien transformée. Dans cette toile, on ne reconnaît plus la composition de Pierre Mignard, gravée par Gérard Audran, tant Plamondon y a mis du sien. S'il a conservé l'ordonnance du tableau, il a altéré les figures, modifié le paysage.

La *Descente de croix* (1860) est l'une des copies les plus fidèles de Neuville. Le dessin et le coloris de Rubens y sont respectés en autant que Plamondon pouvait s'astreindre à l'exactitude.

Les autres peintures de l'église et de la sacristie de Neuville, exécutées entre 1879 et 1882, sont des œuvres de vieillesse brossées d'une main extrêmement lourde, grandes images dont le dessin et les couleurs plaisent médiocrement à l'œil. On en rit souvent, du reste avec plus de légèreté que de malveillance, et l'on n'a pas tout à fait tort. Mais en y regardant de près, on s'aperçoit que l'artiste a réussi quelques reflets de la manière la plus inattendue.

Dans l'*Assomption* (1882) d'après Pierre-Paul Prud'hon, les nuages sont cotonneux, mais les bleus sont agréables et bien mis en valeur par des jaunes francs; on remarquera les reflets de la tunique de la Vierge.

Le *Christ en croix* (1881) est encore une transcription d'une œuvre de Prud'hon. On dirait une fresque qui s'efface. Le gris-bleu domine dans le ciel et dans le groupe des saintes

Femmes à gauche. Le corps du Christ est une belle étude de reflets : aux parties éclairées des chairs s'opposent des ombres d'un bleu livide. La toile dans son ensemble manque entièrement de relief.

Les mêmes harmonies, plus curieuses qu'attachantes, se voient dans une copie d'après Raphaël, *Saint Michel terrassant Lucifer* (1881). Cette copie est très médiocre : le firmament est d'un bleu détestable et Satan est un monstre ridicule. Seul un détail est intéressant : à droite de l'archange, une écharpe mauve est un beau morceau de peinture.

Le *Saint Louis adorant la couronne d'épines* (1881) est une toile de coloris sans caractère où le bleu est trop abondant. On est loin des colorations discrètes de l'original conservé à Sainte-Anne-de-Beaupré. Comme pour racheter la fadeur de l'ensemble, l'artiste a modelé à droite un somptueux tapis rouge et un coussin de velours bleu.

Passons rapidement sur un *Saint Charles Borromée guérissant les pestiférés de Milan* (1881), mauvaise copie d'après le Dominiquin, et une *Mise au tombeau*, datée de 1882, qui paraît être une copie simplifiée d'une composi-

tion de Raphaël; signalons sommairement un *Christ insulté par les soldats* (1881), d'après l'œuvre connue de Titien,¹ et un *Martyre de saint Laurent* (1881) qui serait tout à fait médiocre si l'on n'y voyait un morceau plaisant par son réalisme: un des bourreaux à gauche vide un sac de charbon; faisons enfin quelques commentaires sur les deux derniers tableaux de la nef.

L'original du *Roi David*, peint par le Dominiquin, orne aujourd'hui l'un des grands salons du palais de Versailles; c'est une œuvre fort habile qui s'est dorée avec le temps. La copie de Plamondon est maladroite mais personnelle. Elle porte cette inscription: « Ce roi David est mon dernier grand tableau. A. Plamondon (80 ans d'âge) 1882 ».²

Dans le *Christ au jardin des Oliviers* (1882), il y a de beaux rouges et la couleur est chaude; mais le dessin est loin d'être parfait.

¹ En bas de la toile, on lit: « Donné à cette église par les membres de l'Union Saint-Joseph et le peintre Plamondon, 1881 ».

² Plamondon fait ici erreur. Il était né en 1804, le 29 février.

Dans le sanctuaire, quatre *Évangélistes*, datés de 1881, sont si grotesques qu'ils ne méritent pas qu'on s'y arrête. Une *Mater dolorosa* et un *Ecce Homo* (1881) sont des copies d'après Pierre Mignard.

Signalons enfin un *Christ tombant sous le poids de sa croix* et un *Christ montant au calvaire* (1881) dans lesquels on reconnaît à peine la main de Plamondon.

* * *

Cette inégalité s'explique. Pour Plamondon comme pour la plupart de nos artistes, l'art de la peinture consiste en un certain nombre de *trucs*. Point n'est besoin de toujours regarder la nature, de l'analyser le pinceau à la main. Il suffit de savoir ce qu'ont fait les maîtres, se conformer à l'enseignement reçu; il suffit d'avoir de bons modèles et de les reproduire mécaniquement, comme on fabrique un gâteau en suivant les données d'une recette...

Mais il arrive parfois que nos peintres soient artistes et qu'ils aient l'idée de peindre tout naïvement, tout bêtement ce qu'ils voient. Et alors, en s'appuyant sur la nature, ils réussissent de jolis morceaux.

Quand ils peignent des portraits, force leur est d'observer leurs modèles et de chercher à rendre ce qu'ils ont devant les yeux. C'est la partie la plus intéressante de notre peinture nationale. L'œuvre de Plamondon en est la démonstration péremptoire. Dans ses tableaux de sainteté, il répète sans originalité ce que d'autres ont dit avant lui et beaucoup mieux que lui.

Dans ses portraits, son talent s'élève à mesure qu'il s'appuie sur la réalité.

Au presbytère de Neuville, quatre portraits — et non les meilleurs de Plamondon — valent mieux que ses toiles religieuses.

L'un, celui de *Mgr Charles-François Bailly de Messein* (Varenes, 1740 — Québec, 1794), curé de Neuville de 1777 à sa mort, est la copie libre d'une peinture conservée à l'Hôpital-Général; l'artiste a rajeuni les traits de l'évêque et exécuté la mosette d'après nature.

Le portrait de l'*abbé Poulin de Courval* (mort à Neuville en 1846), peint en 1879, et celui de l'*abbé Ulric Rousseau*, tous deux anciens curés de Neuville, sont des œuvres d'un réalisme mitigé.

Au contraire, l'effigie de l'abbé *Louis-Edouard Parent* (mort à Neuville en 1877) est très vraie. La figure est grasse et souriante, les mains sont potelées et fort belles. C'est dans le vêtement du prêtre et dans les accessoires que se manifeste le mieux la verve réaliste de Plamondon.

Un autre portrait de l'abbé *Ulric Rousseau*, daté de 1884, se trouve au couvent de Neuville.

THÉOPHILE HAMEL

Cet artiste estimable est presque un inconnu chez nous. Sans doute sa carrière trop courte y est-elle pour quelque chose. Sa discrétion aussi: doué d'un caractère doux, profondément sympathique, il était par nature porté à l'effacement; il fuyait la réclame (contrairement à son maître Plamondon qui se plaçait en vedette chaque fois qu'il en avait l'occasion). N'est-ce pas de notre faute, du reste, si nous connaissons si peu les œuvres de Théophile Hamel? Peut-être. Car nous avons entretenu trop longtemps une indifférence opaque à l'égard de nos artistes, à croire que l'excellence de leur labeur nous parût une chose négligeable. . .

Aussi bien est-ce une heureuse initiative qu'on a eue d'avoir réuni au Musée provincial quelques œuvres, portraits et peintures religieuses, esquisses et compositions, de Théophile Hamel. Les amateurs d'art pourront se

faire une idée — si mince soit-elle, car les pièces exposées ne sont pas en grand nombre ni d'égale tenue — de l'art probe et solide de ce peintre.

Son art, Théophile Hamel le doit d'abord à Antoine Plamondon, son aîné de treize ans, auprès de qui il assimile les formules de l'École française de 1830; ensuite aux grands Bolognais dont il admire et copie les œuvres dans les églises et musées de Rome, de Venise et de Florence; enfin aux Flamands, surtout à Rubens, dont il étudie consciencieusement les ouvrages à Anvers même, entre 1843 et 1846.

Jusqu'en 1843, date de son départ pour l'Europe, il peint comme son maître Plamondon, en bon élève soumis dont l'horizon est borné aux prescriptions scolaires. A son retour, en août 1846, sa manière, pas très originale mais personnelle, reflète à merveille les influences française, italienne et flamande. Il s'attache à la clarté de la forme comme les Académistes de l'École davidienne; il compose à la façon bolognaise, c'est-à-dire avec le sens aigu de la répartition des contours; il peint dans le genre flamand du XVIIe siècle, avec beaucoup de chaleur dans le coloris, des dégradés savants dans la touche, de la fraîcheur

dans les tons, des rouges éclatants dans les ombres des chairs.

Voilà toute l'esthétique de Théophile Hamel. Pas de complications inutiles; pas trop de subtilité; le moins possible de morceaux de bravoure où l'artiste étalerait sa virtuosité; encore moins de rouerie. Toujours de la sincérité, de la discrétion; un métier franc, honnête, qui ne se dément pas pendant vingt-cinq années; une sensibilité fine qui s'amenuise parfois à force de retenue.

Qu'on examine maintenant, à la lueur de ce que je viens d'écrire, les pièces exposées au Musée provincial.

La plus ancienne est une *Assomption* qu'on dirait être de la main de Plamondon tant elle rappelle sa peinture. L'original, oeuvre de Murillo, est au Musée du Prado, à Madrid. La copie de Théophile Hamel a dû être exécutée d'après une gravure; à moins que ce ne soit d'après une copie de Plamondon. Cela expliquerait que le copiste n'ait respecté que l'ordonnance de l'original.

Je serais tenté d'en dire autant de la *Descente de croix*¹ d'après Rubens. Certes, le

¹ Cette toile a été exposée à l'Académie commerciale en 1920.

dessin est exact, l'ordonnance est la même que celle de l'admirable tableau de la cathédrale d'Anvers. Le coloris est différent; les visages aussi. Dans les copies de l'artiste canadien, on ne voit point la somptueuse tache orangée que fait la robe de Marie-Madeleine dans la composition de Rubens.

De l'automne de 1843 et de 1844 datent quelque vingt aquarelles prestement enlevées, hautement colorées. Ce sont des études faites d'après des modèles vivants. Les unes représentent des moines, capucins ou autres, avec leur bure si bien rendue; d'autres font voir des jeunes femmes assises ou debout, portant des costumes populaires ou caractéristiques où les vermillons vibrent avec éloquence, des hommes du peuple vêtus avec pittoresque; les autres sont de bons morceaux scolaires, des exercices calligraphiques, pourrait-on dire. Nous sommes loin évidemment des merveilleux dessins de Chassériau et de Courbet, contemporains de Hamel, dans lesquels le trait bouge et les blancs scintillent. Ne récriminons pas trop. Car sous la direction des pâles artistes et des rigides professeurs de l'Académie d'Anvers, le jeune Canadien ne pouvait guère faire autre chose.

Passons rapidement sur des dessins extrêmement durs exécutés à Milan d'après la *Cène* de Léonard.

Il y a mieux.

Le Pèlerin n'est pas une vilaine chose. Il y a du caractère dans cette tête de vieillard barbu; du mouvement dans ce corps fatigué qu'on devine sous le manteau sombre. L'homme tient un bâton dans ses mains; sur sa poitrine, deux coquilles saint-Jacques. Au fond, un paysage de montagnes avec les ruines d'un temple. Cette pièce est signée et porte la date de 1846, l'année même du retour de l'artiste à Québec.

Le coloris de la peinture précédente est un peu abîmé. Par contre voici une pièce qui s'est dorée avec le temps: *Saint Laurent montrant les trésors de l'Eglise aux Romains*. C'est une composition académique qui, en dépit de certaines qualités de facture, est loin de posséder le charme de l'esquisse du même sujet, exposée au-dessous. Dans cette esquisse, il y a du souffle et de la spontanéité, de la richesse dans les harmonies.

La Vierge à l'oiseau est une copie. L'original, oeuvre de Charles-Antoine Coypel, est à l'Hôtel-Dieu de Québec.² Hamel en a tiré

² *La Vierge à l'oiseau* par Charles-Antoine Coypel (1694-1752) a été exposée à l'Hôtel-Dieu en août 1934. Elle avait été donnée à l'Hôtel-Dieu en 1728 par l'intendant Dupuy. Cf. *L'Événement*, 29 août 1934, p. 4.

une copie fidèle mais un peu sucrée : trop de rose ; un modelé trop mou ; des visages trop suaves...

* * *

Quelles que soient les qualités des pièces que je viens de passer en revue, elles ne valent point les portraits que Théophile Hamel a multipliés avec une inlassable conscience artistique.

Hamel est avant tout un portraitiste. Même quand il compose des tableaux religieux, ce sont des portraits qui meublent ses peintures, à tel point que certaines oeuvres de l'artiste, découpées avec un peu d'art, pourraient fournir des effigies qui ne manqueraient pas de caractère. Ses portraits, écrit Louis Gillet dans *l'Histoire de l'Art* d'André Michel, sont «des documents honnêtes et sérieux qui témoignent d'une certaine recherche de style». Documents *honnêtes et sérieux*, oui ; mais dans lesquels la recherche du style est réduite à l'état d'intention. Car ce qui préoccupe Théophile Hamel, c'est la ressemblance parfaite, la vraisemblance du modelé et la chaleur des tons de chair. Presque tous ses portraits sont dorés, ambrés, comme si l'artiste les avait peints avec un rayon de soleil couchant. Et l'on s'étonne que Dupré et

de Noville aient écrit cette phrase: « Sa couleur est correcte et froide. »³

Les deux portraits de l'artiste par lui-même sont des témoignages précieux.

L'un date de 1843; ⁴ l'autre a été peint en 1857, l'année même du mariage de l'artiste. Dans le premier, le dessin est juste, la composition aimable; mais la couleur est brouillée, les harmonies sont louches. C'est que le peintre n'avait pas encore affiné sa manière ni clarifié sa palette au contact des Flamands et des Français.

Après son retour en 1846, quelle transformation ! On le constate en examinant l'autre portrait de l'artiste. La figure est vue presque de face; les yeux sont vifs et on les devine mobiles et bienveillants; le visage est modelé dans des tons chauds, lumineux, surtout le front large et intelligent, front d'un homme loyal et plein de bonté; les favoris abondants sont roux, les cheveux grisonnants; et pour mettre en relief les harmonies du visage, le veston noir crée une masse sombre en bas de la toile. Tout Théo-

³ Cf. *Le Canada illustré*. Paris, 1919, p. 267.

⁴ Ce portrait a été donné au Musée provincial par la famille Hamel.

phile Hamel est dans ce portrait: dessin clair et précis, composition plaisante, couleur ambrée et chatoyante. Quelques peccadilles: le front trop uniforme, le modelé parfois trop lisse, l'abus du vermillon...

On retrouve les mêmes caractères dans le portrait de *Madame Théophile Hamel* (née Georgianna Faribault), dans ceux de *François-Xavier Hamel* et de sa *femme*, parents de l'artiste, dans l'effigie de *Georges-Barthélémy Faribault*,⁵ beau-père de l'artiste. Le portrait de *Madame Faribault* me laisse songeur. J'y verrais volontiers une excellente copie d'une non moins excellente peinture d'Antoine Plamondon. Mais où est l'original ?

Voici enfin deux portraits assez curieux, *M. Cirice Têtu et sa fille*, *Mme Têtu et son fils*, datés de 1852. Ce sont des « documents honnêtes » dans lesquels l'exécution laisse un peu à désirer. On dirait que l'artiste, las de tant de détails fastidieux, dédaigne les difficultés pour finir plus tôt. Ce sont d'ailleurs des pièces archaïques avec des bases de colonnes et des draperies à la manière du début du XVIII^e siècle.

⁵ Ce portrait, daté de 1870 est une réplique. L'original, peint vers 1859, se trouve dans le salon de la Société historique et littéraire de Québec.

Les visages sont assez bien peints, les physionomies sont sympathiques. Mais le coloris est aigre et les accessoires manquent de réalisme...⁶

* * *

On voudrait trouver là des pièces de plus d'envergure, des portraits-groupes d'enfants, (Théophile Hamel en a fait de fameux), des natures mortes ou encore des effigies de personnages célèbres comme Chiniquy et La Fontaine. Il y aurait de si belles peintures à suspendre à la cimaise du Musée provincial... !

Car Hamel n'est pas seulement un portraitiste officiel « correct et froid ». C'est un artiste sensible, un homme aux impressions fines, aux réactions intérieures. C'est un artiste tout en nuances; non pas qu'il soit d'une subtilité à toute épreuve, mais il ne cherche point la puissance ni la vigueur. Il se contente plutôt de peindre comme l'y pousse son tempérament: avec délicatesse, avec discrétion. De là sa touche fondue, souple mais timide; ses couleurs sagement étalées; son dessin à la fois juste et un peu sec.

⁶ Toutes les pièces dont il a été question dans cette étude appartiennent à la famille de Madame Gustave Hamel. Qu'elle veuille bien croire à la reconnaissance de tous les amateurs d'art.

De son retour d'Europe en 1846 jusqu'à sa mort, il fait preuve des mêmes qualités, il conserve sa manière qui plaît tant aux bourgeois de l'époque. Sa clientèle est considérable, car son caractère aimable, la dignité de sa vie et son art consciencieux lui valent une brillante réputation. Il peint les bourgeois de Québec; il s'en va travailler à Montréal; il va peindre à Toronto les politiciens du régime de l'Union; il se rend même aux États-Unis pour y peindre des portraits. Québec reste son port d'attache. Dans son atelier de la rue des Carrières, les grands personnages de la politique, de la magistrature et du clergé défilent sans cesse devant son chevalet, jusqu'au jour où l'artiste tombe d'épuisement au printemps de 1870.

Pourtant il n'a que cinquante-deux ans. Mais il se sent touché; il ne se trompe pas. À l'automne, il devient évident que le peintre n'en a plus que pour un mois ou deux à vivre. Le 20 décembre il s'éteint doucement, avec la sérénité qu'il a apportée aux moindres actes de son existence.

Ses amis de l'Institut canadien portent le deuil; Ernest Gagnon retrace sa carrière dans le *Courrier du Canada*. Aux funérailles de l'artiste, le 27 décembre, on remarque, écrit un

chroniqueur, « l'élite de la société québécoise, à commencer par Sir N.-F. Belleau, lieutenant-gouverneur ».

Théophile Hamel a été fidèle à son art toute sa vie; il a droit à notre reconnaissance.

L'IL

Il
tistes
l'air
partu
le pa
fois
ratio
léans

L
che:
l'air:
ment
par j
quelle
tes, q
ses h
tout

L'ILE D'ORLEANS INSPIRATRICE DES ARTISTES

Il y a des coins de terre qui attirent les artistes. Ils s'y sentent chez eux. Là, ils aspirent l'air avec contentement, hument avec délices le parfum de l'atmosphère et dévorent des yeux le paysage. Ils aiment rêver, d'une rêverie à la fois douce et féconde, puisant ainsi leur inspiration au cœur même de la nature. L'île d'Orléans est l'un de ces coins de terre.

La côte de Gaspé a plus de grandeur farouche; la région nicolétaine, plus de variété dans l'air; la Beauce, plus de charme peut-être, sûrement plus d'imprévu. L'île d'Orléans l'emporte par je ne sais quelle subtilité dans l'atmosphère, quelle irrégularité dans ses contours et ses routes, quelle apparence dix-septième siècle dans ses habitations et ses fermes, quelle bonhomie tout à fait séduisante chez ses habitants.

La beauté de l'île d'Orléans, nos artistes l'ont généralement bien vue. Et si tous n'ont pu rendre sur la toile ou la planche de cuivre leurs impressions, la faute en est aux circonstances bien plus qu'à eux-mêmes.

Dès les débuts de la Nouvelle France, Marie de l'Incarnation met le pied dans l'île de Bacchus. La vénérable Ursuline manie le pinceau pendant ses loisirs; et peut-être a-t-elle esquissé quelque paysage orléanais, tout comme son contemporain, l'abbé Hugues Pommier, qui exerce de temps à autre son ministère à l'église de la Sainte-Famille et, quand il en a le temps, pignoché des tableaux et des portraits.

Un peu plus tard, en 1670, les Récollets reviennent en Nouvelle-France. Parmi eux se trouve un artiste, Claude François dit Frère Luc; il est chargé d'embellir nos églises de toiles de sainteté. C'est ainsi que l'année suivante, il compose une *Sainte Famille* pour l'église du même nom. A-t-il vu l'île d'Orléans et la côte pittoresque qui fait face au cap Tourmente? J'aime à le croire; et peut-être faut-il voir, dans la peinture un peu sombre qui orne aujourd'hui le banc d'oeuvre, un coin de paysage de l'île, avec ses arbres somptueux et ses buissons épais.

D'autres artistes de l'époque connaissent bien l'Ile alors désignée sous le nom de Saint-Laurent. Car n'oublions pas que, d'une part, elle appartient pendant quelque temps à Monseigneur de Laval, puis à Berthelot, deux modestes mécènes, et que, d'autre part, en face de la Sainte-Famille se dressent les bâtiments de l'École des Arts et Métiers de Saint-Joachim d'où partent chaque année de modestes artisans qui, parfois et à leur insu, se haussent au grand art décoratif. Puis viennent les autres, ceux qui ont façonné simplement et sans prétention notre art du XVIIIe siècle, art de mesure qui a fait place trop tôt à l'art grandiloquent de notre époque. La dynastie des Levasseur, Vézina, Aide-Créquy et leurs émules sculptent des chapiteaux et des frises, des tabernacles et des retables. L'île a sa grande part dans leur production. Et pour chaque église qu'ils construisent, ils exécutent de leur mieux des statues de saints et de saintes plus émouvantes dans leur naïveté que nos personnages de plâtre avec leurs lisérés d'or et leurs couleurs doucereuses.

Les peintres de ce temps-là s'inspirent-ils de l'Ile? Je voudrais le croire. A peine puis-je citer un exemple. Après le Traité de Paris, un certain Wolff, probablement d'origine germanique, exerce son art à Québec. En 1765, il a

brossé d'une main quelque peu malhabile une *Annonciation* pour Notre-Dame-des-Victoires, L'année suivante, l'abbé Eudo, curé de la Sainte-Famille, lui demande de retracer sur la toile une vision qu'il a eue. L'on voit donc, dans le jubé de l'église, le jeune curé à genoux devant un prie-dieu, la figure franche, le regard humide; il étend le bras et regarde le Très-haut qui lui apparaît entouré de têtes d'anges; au-dessous, c'est une colombe voletant au-dessus d'un gros coeur rouge enflammé, entouré d'épines et surmonté d'une croix. Ce n'est pas un chef-d'oeuvre, assurément; c'est un bel exemple des ex-voto de l'époque.

L'Ile reste toujours somptueuse avec sa végétation luxuriante. Elle répare les ravages de la guerre et reprend sa physionomie de terre promise, de contrée enchanteresse où les moissons blondes sont bordées d'ormes géants et de saules bleuâtres, où les maisons resplendent au soleil de toute la blancheur de leurs couches de lait de chaux.

Parfois, quelques topographes, artistes à leurs heures, atterrissent au rivage de l'Ile et, sortant de leurs bagages des feuilles de parchemin, des pinceaux et des blocs de couleurs, croquent des paysages qu'on reconnaît aujourd'hui

après un laps d'un siècle et demi. Ainsi, dans l'oeuvre de John William Peachy, du maître de poste Georges Hériot et de l'arpenteur Bouchette voit-on quelques aquarelles qui nous rappellent, mieux que des descriptions littéraires, l'aspect de certains coins de l'Île.

Au printemps de 1788, c'est un portraitiste qui s'aventure dans l'Île: Louis-Chrétien de Heer. Il est venu là pour peindre l'évêque de Québec, Monseigneur Mariauchau d'Esgly, en même temps curé de Saint-Pierre. Le prélat est dans son cabinet de travail, assis dans un fauteuil Louis XV; sa figure est soucieuse, ses cheveux plats sont tout blancs, ses épaules voûtées; dans sa main droite est un livre à tranche rouge. Aussi droit qu'il peut se tenir, il pose devant de Heer, celui-là même que Nicolas-Gaspard Boisseau désigne dans ses *Mémoires* sous le nom de *Delisle*, celui-là même qui peignit les Québécois de la fin du XVIII^e siècle et orna en 1788 l'église de Saint-Charles-sur-rivière-Boyer.

Enjambons trois quarts de siècle.

Presque toutes les églises de l'Île ont été embellies soit par les Levasseur ou les Baillargé, soit par les vaillants disciples de Quévillon.

L'un des Baillairgé, François, a même peint cinq toiles pour l'église de la Sainte-Famille et deux autres pour les églises de Saint-François et de Saint-Pierre. Dans ces peintures dorées par le temps, ne cherchons point des détails tirés de la belle nature de l'Ile. Il faut attendre encore quelques années pour qu'un peintre s'inspire du paysage *orléanais*.

Il s'agit d'Antoine Plamondon. Déjà en 1854, il peint deux toiles — copies largement interprétées — pour la sacristie de Saint-François. Deux ans après, il travaille pour la fabrique de Saint-Jean. Son *Saint François-Xavier* est presque une copie dans l'exécution de laquelle Plamondon applique, en bon élève de l'École française, les recettes qu'il a assimilées chez Guérin, à Paris. L'autre tableau — un *Ex-voto à sainte Anne* — rappelle l'héroïque naufrage de trois habitants de l'Ile. Vers 1850, deux pilotes, Alexis Delisle et Antoine Roussel, naviguent sur le Saint-Laurent avec un autre paroissien de Saint-Jean, le rentier Joseph Fradet. La tempête les surprend et menace de les engloutir. Tous trois se recommandent alors à sainte Anne. Et voici que le miracle se produit: les trois naufragés échappent à la mort. Voyez la toile à l'église de Saint-Jean: sainte Anne est au centre, vêtue d'une tunique bleue,

d'un voile et d'un manteau jaunes; en bas, c'est une scène d'horreur: à gauche, deux hommes cramponnés à une barque implorent l'assistance de la sainte; à droite, un homme demi-nu nage désespérément dans le creux d'une immense vague. En dépit d'un certain vide dans la composition, l'oeuvre est émouvante; on n'ose sourire en constatant que les nuages sont trop ronds et que la barque est une pièce archéologique que nos marins ne reconnaîtraient pas . . .

C'en est fini maintenant des décorateurs d'églises. Les amants de l'Île sont dorénavant des peintres de chevalet. Ils ne sont pas nombreux, mais ils aiment passionnément cette langue de terre qui s'étale paresseusement en plein fleuve et laisse blondir ses champs au soleil. Groupe d'artistes épris de lumière et de verdure, d'habitations et de coutumes d'antan, de garde-robe rustique et de plaisirs champêtres. Aux hommes de l'art se joignent les érudits, car la population de l'Île, moralement enrichie par deux siècles d'isolement, est une grande pourvoyeuse de folklore et de traditions paysannes.

Le premier peintre qui séjourne dans l'Île et plante son chevalet au hasard de ses ballades est un Ontarien devenu Québécois, Horatio Walker. Cherchez bien dans son oeuvre: pres-

que tout y est paysan; tout respire le charme discret des terriens de l'Ile; tout rappelle leur labeur, leurs joies, leurs deuils, le degré de leur endurance et leur puissance morale. Ce n'est pas que l'artiste les peigne toujours tels qu'ils sont. Il ne se soucie pas d'exactitude photographique. Il lui arrive même de démarquer un tant soit peu d'illustres modèles à qui il emprunte des attitudes, des harmonies de couleurs ou des accessoires d'ailleurs presque négligeables. Même quand il emprunte, il assimile suffisamment pour atteindre la vraisemblance; car les paysans de l'Ile, pour ignorer leurs frères de Barbizon ou d'ailleurs, n'en ont pas moins les mêmes réactions, des habitudes qui se ressemblent et jusqu'aux mêmes physionomies songeuses et concentrées.

L'oeuvre de M. Walker appartient donc à l'île d'Orléans. Voyez quelques-unes de ses toiles au Musée provincial de Québec ou reproduites dans l'ouvrage de compilation de M. Pierre-Georges Roy. Les terriens de l'Ile sont là, avec leurs hardes de toile du pays, leur démarche lente et assurée, leurs gestes quasi rituels, leurs traits rudes et expressifs. Ils ne posent pas pour la galerie. Ils agissent avec l'instinct qui fait leur force et leur originalité. Le cadre dans lequel ils se meuvent n'est pas moins bien croqué. C'est un hymne à la nature attachante de

l'Ile, aux feux du couchant, aux colorations chatoyantes de l'aurore, au scintillement de l'air sous la chaude haleine du midi.

Les plus belles pièces de M. Walker sont dans toutes les mémoires. Elles ont été reproduites en camaïeu dans un album qui ne leur rend pas justice . . .

Charles Huot, lui, a vu moins le paysan au travail que les habitants de la ferme au repos. Ainsi le *Père Godbout* et son pendant, le *Père Chatigny*, sont des types de terriens satisfaits de leur sort, aspirant avec un contentement égal l'épaisse fumée de leur brûle-gueule. Ce n'est pas la vie laborieuse de la terre qu'entend peindre Charles Huot; ce sont plutôt des moments de détente où l'âme paysanne se renferme, pour ainsi dire, en de vagues songeries. Examinez bien la seule toile de Charles Huot que possède la Galerie nationale d'Ottawa. Sur les côteaux arrondis de l'Ile, un *habitant* arrête son attelage de boeufs et allume sa pipe; à gauche, une vieille maison de pierre; au-delà du Saint-Laurent, la côte de Beaupré. La composition est solide, le coloris charmant; l'ensemble émeut par une grandiose simplicité.

L'île d'Orléans — île de Bacchus, île des Sorciers —, Charles Huot l'a chantée dans de nom-

breuses toiles qui constituent la partie vraiment originale de son oeuvre.

Quelques-uns des élèves de Huot ont puisé leur inspiration à la même source que leur maître. Mlle Gignac, notamment, a figolé une série de tableautins où les mauves se marient bien avec les rayons de lumière qui rasant les murailles des maisons et des «bâtiments». D'autres artistes, sans faire de séjours prolongés dans l'Île s'amuse à peindre des habitations et des vieilles choses. Ainsi font M. Maillard et M. Panichelli en des peintures et des aquarelles où la poésie rustique cède la place à un trop grand souci d'exactitude.

Combien d'autres peintres s'arrêtent un moment devant la splendeur d'un paysage ou l'originalité d'un site — l'Île en est bien pourvue — et notent d'une main rapide ce qui les charme. C'est le cas d'un Yvan Neilson, qui a laissé des eaux-fortes d'un métier sûr, et d'un Wicken-den, qui a souvent raté son coup . . .

A ces artistes qui ont conservé presque intactes les traditions picturales, ajoutons quelques *fauves* canadiens, ceux qu'on a appelés les enfants terribles de la peinture. Ils aiment tout autant que les autres la merveilleuse floraison

de l'Ile ; ils perçoivent avec autant de subtilité le charme de ses buissons, l'opulence de ses arbres, l'éloquence de son ciel chargé de nuages, la reposante splendeur de ses moissons mûries. Mais quand vient le temps de rendre tout cela sur la toile, on dirait qu'un démon intérieur les pousse à hausser les tons, à déformer la perspective, à simplifier l'apparence des choses, à rejeter les détails pour ne s'en tenir qu'aux masses et aux plans réduits en figures quasi géométriques. Leur formule étonne le bourgeois — et bien des artistes sont bourgeois sur ce point —, car elle bouleverse les notions plastiques qu'un enseignement moins large que routinier dispense aux contribuables de notre ère. Et pourtant, que de belles choses dans l'oeuvre d'un Lismer, pour n'en citer qu'un seul ; que de vigueur dans les tons, de hardiesse dans le dessin, d'intelligence dans la simplification ! Ce n'est pas de l'art bourgeois, certes. C'est de l'art décoratif singulièrement évocateur, quand on veut bien essayer de le comprendre . . .

* * *

Que l'Ile ait eu, parmi ses amants, des artistes aux tendances contradictoires ; parmi ses admirateurs, des étrangers à l'âme plus ou moins rigide, cela prouve son extrême diversité, la plu-

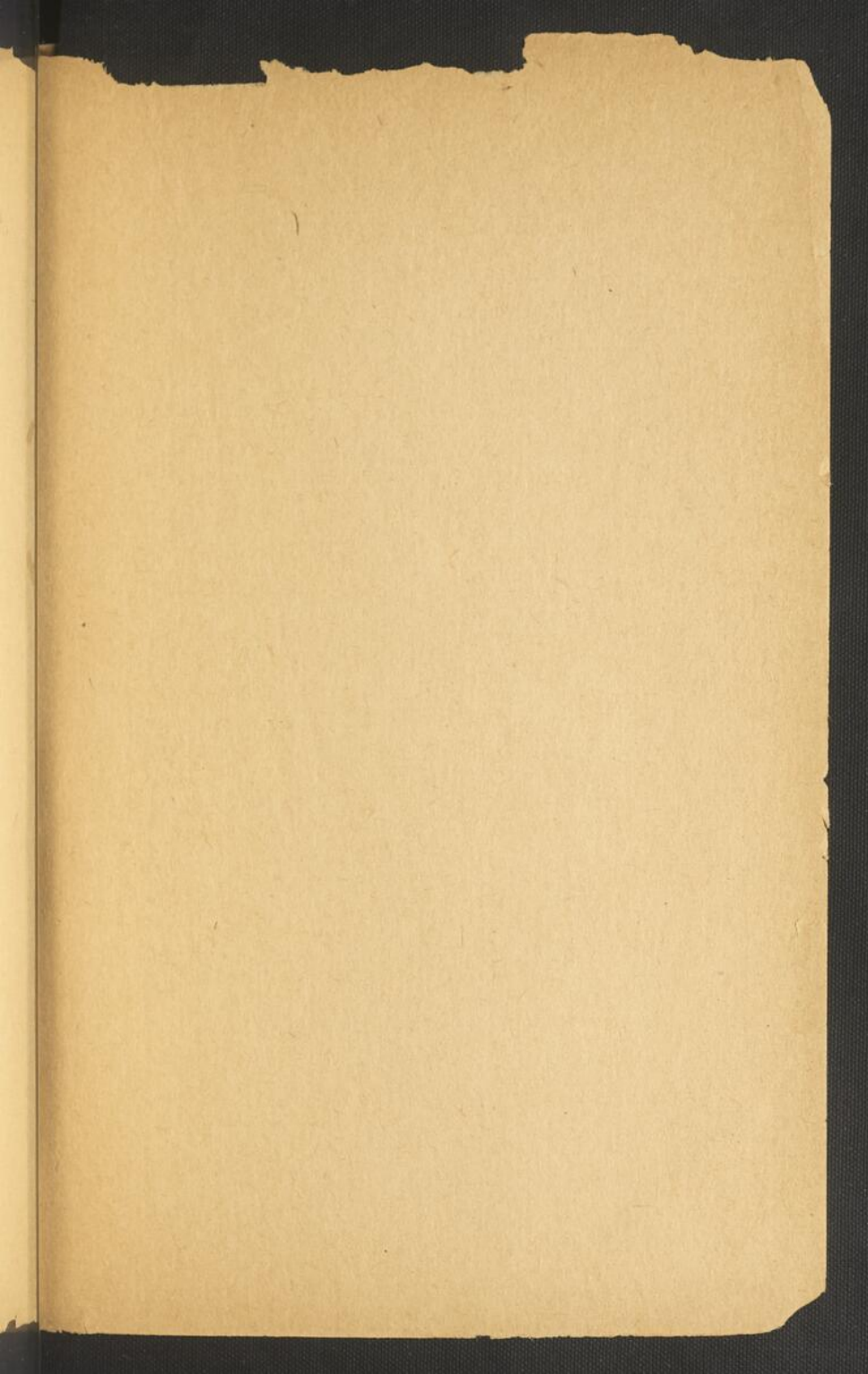
ralité de ses charmes. Elle subit parfois une éclipse, quand des peintres, las de sa subtilité, vont se mesurer avec la nature grandiose des Laurentides ou avec le paysage inhumain du nord de la Province . . . Mais elle sait que ses amants lui reviendront, parce qu'elle leur réserve un renouveau toujours envoûtant, le prestige de son nom, son décor d'une humanité si accueillante . . .

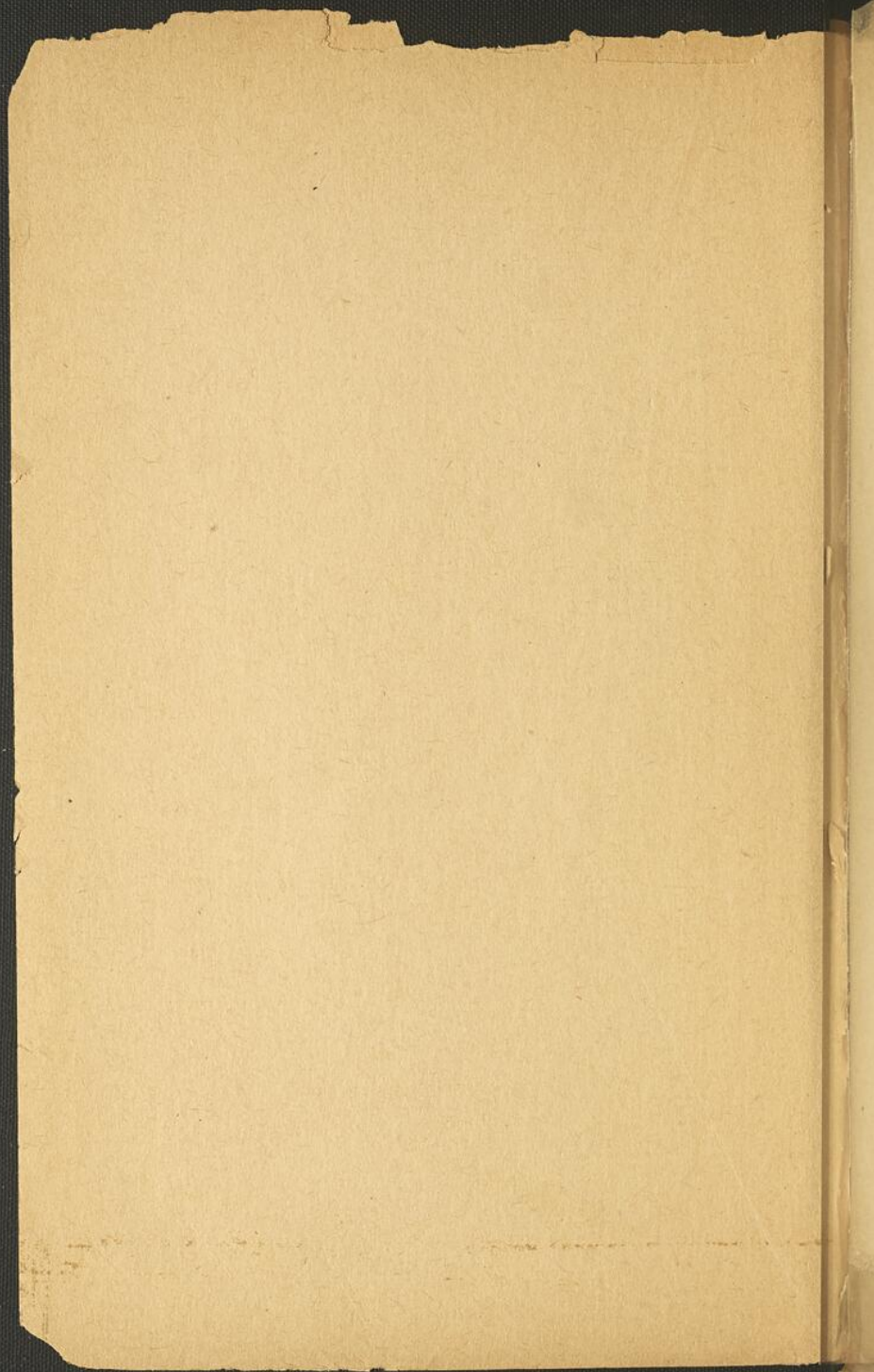
TABLE DES MATIÈRES

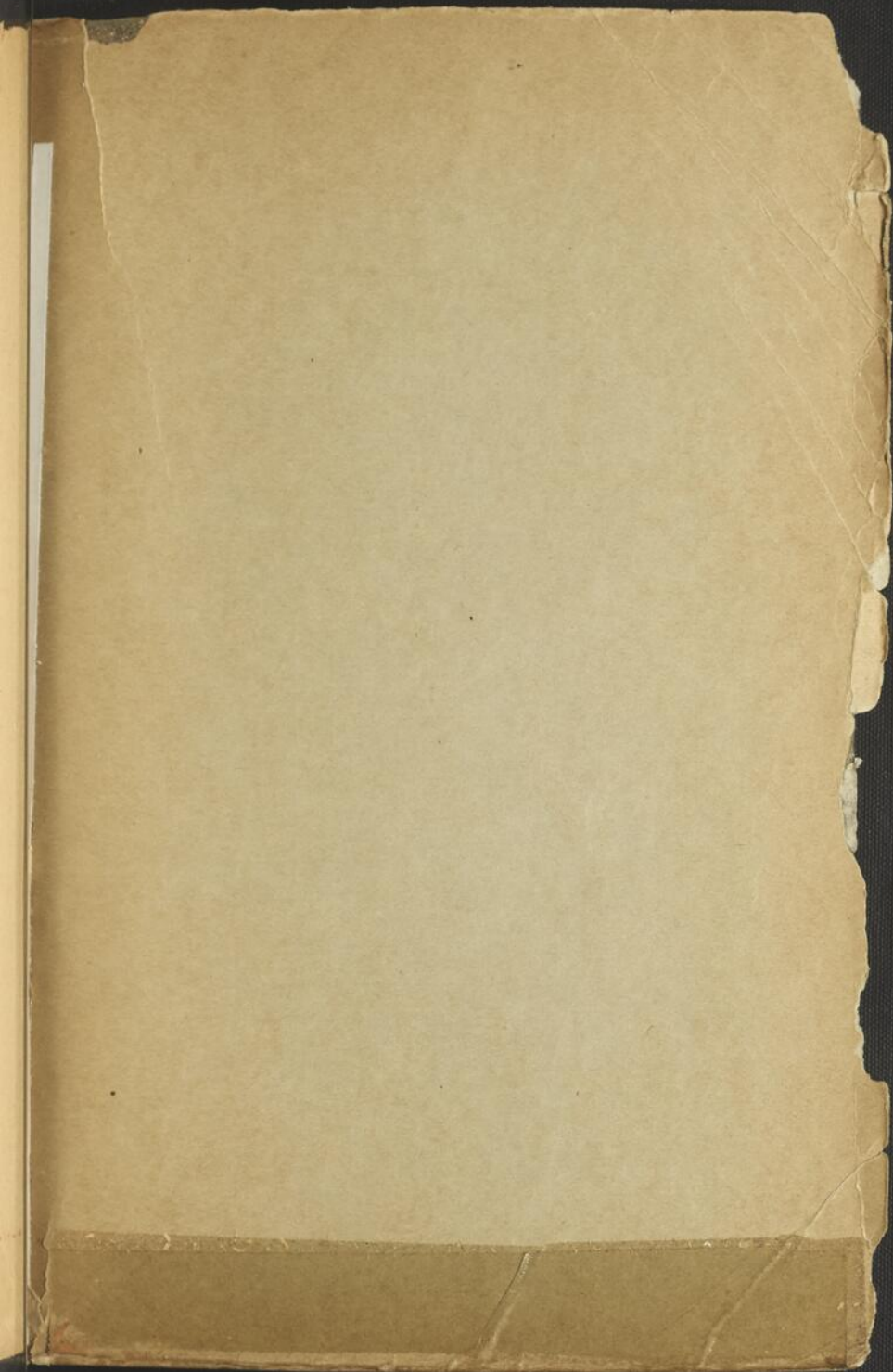
I. Les débuts de la peinture en Nouvelle-France	6
II. Un peintre amateur, l'abbé Hugues Pomier	23
III. Quelques peintures du Frère Luc à l'Hôtel-Dieu de Québec.....	37
IV. Dessailiant de Richeterre.....	49
V. L'Art français en Nouvelle-France au XVIIIe siècle.....	55
VI. Le portrait canadien il y a un siècle.....	73
VII. Attributions cocasses.....	89
VIII. L'Américain Thielke.....	99
IX. Un <i>tableau sublime</i> exposé à Québec en 1843	111
X. Un peintre monarchiste.....	117
XI. Les <i>Miracles de sainte Anne</i>	125
XII. A l'église du Cap-Santé.....	137
XIII. Plamondon à Neuville.....	147
XIV. Théophile Hamel.....	155
XV. L'Ile d'Orléans.....	167

Achévé d'imprimer le vingt mai,
mil neuf cent trente-sept, sur
les presses du « Quotidien », à
Lévis, pour le compte des *Édi-
tions du Chevalet*.









BNQ



000 389 125