



fig. 1 Raphaël, Sainte Cécile, 1514-1516, Huile sur panneau, transposé sur toile, 2,20 × 1,36 m, Bologne, Pinacothèque. (Photo: D.G., tirée de Stanislaw Mossakowski, «Raphaël's «St. Cecilia», Iconographical Study», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXI (1968), fig.1)

LA DESCENDANCE QUÉBÉCOISE DE LA *SAINTE CÉCILE* DE RAPHAËL

LE RÔLE DE LA COPIE DANS LA DIFFUSION
D'UN THÈME ICONOGRAPHIQUE EUROPÉEN

Une méprise¹ est à l'origine du patronage musical de sainte Cécile. Tardif, cet usage n'apparaît en Italie qu'à la fin du XV^e siècle². De mélophobe qu'elle était, la vierge et martyre devient mélomane. Musiciens, chanteurs, organistes, facteurs d'orgues et luthiers s'en réclament³. Aucun instrument de musique ne lui est étranger. De nombreuses sociétés musicales se drapent de son nom.

L'invention transalpine fera recette⁴. L'idée sera portée par l'iconographie. De multiples compositions verront le jour. Le Québec n'échappera pas à la mode. Grâce à la copie, les créations imagières européennes y circuleront. La sainte romaine s'implantera solidement. Son image se multipliera jusqu'au XX^e siècle à partir de prototypes venus d'outre-mer.

De toutes les compositions, la *Sainte Cécile* de Raphaël de la Pinacothèque de Bologne (fig. 1) est la plus renommée. Elle connaîtra une diffusion considérable. C'est autour de sa lignée québécoise que s'articule la présente étude. Nous nous proposons de suivre l'évolution locale du modèle au cours du XIX^e siècle. Que devient l'œuvre dans les mains québécoises? À quelles adaptations et transformations donne-t-elle lieu? Dans quel contexte social, politique, économique, religieux, musical et artistique la copie se situe-t-elle? Une descendance cécilienne de Guido Reni est aussi brièvement examinée. Les œuvres étudiées proviennent, pour la plupart, de la ville de Québec ou de sa région immédiate.

* * *

Peint entre 1514 et 1516, le retable de Raphaël est une commande d'une riche patricienne bolonaise. Bien connue pour sa piété, et ultérieurement béatifiée, Elena Duglioli dall'Olio avait, à l'instar de sainte Cécile, sublimé l'amour humain en amour divin. Elle aurait ainsi, malgré son état matrimonial, et avec l'accord de son époux, prononcé le vœu de chasteté⁵.

Aussi le tableau représente-t-il l'*Extase de sainte Cécile*. La scène se déroule dans un paysage. Entendant les mélodies célestes chantées par le chœur des anges, la sainte, ravie, abandonne les instruments de musique terrestres qui, délaissés, choient sur le sol. Cette «nature morte» aurait été réalisée par un élève de Raphaël, Giovanni da Udine⁶. La sainte est flanquée à sa droite de saint Paul

et de saint Jean, chantres inconditionnels de l'amour divin, premier et exclusif, et, à sa gauche, de saint Augustin et de sainte Marie-Madeleine, prosélytes plus tardifs de l'amour céleste après avoir célébré, un temps, l'amour terrestre. Cette iconographie rend compte des dispositions d'esprit de la commanditaire, celle-ci ayant fidèlement ordonné sa vie selon la voie tracée par la sainte. Grande mystique, la bienheureuse Elena eut fréquemment des visions qui l'ancrèrent solidement dans l'orientation de vie qu'elle s'était donnée.

La composition de Raphaël n'est en aucune façon reliée au rôle musical assigné à sainte Cécile et rappelle plutôt, dans une ambiance néo-platonicienne, le choix spirituel de la vierge et le primat absolu de l'amour céleste sur l'amour terrestre. La musique instrumentale, profane, est rejetée. Même l'*organetto* est résolument retourné vers le bas. Il accompagnait pourtant les chants de la prière humaine. Précaire, l'orgue portatif voit même certains de ses tuyaux se détacher. Le chant angélique céleste *a capella* est magnifié⁷.

La proclamation du patronage musical de sainte Cécile au moyen de la composition de Raphaël constitue, par conséquent, une incompréhension iconographique qui ajoute un second niveau au contresens initial faisant de la sainte la patronne de la musique. Mais la musique a ses raisons... et l'art, sa fonction⁸.

À quatre reprises, Antoine Plamondon copiera le tableau de Raphaël. L'accointance musicale est attestée à au moins une occasion. En 1857, on installe, à l'église Sainte-Cécile du Bic, une *Sainte Cécile* d'après Raphaël de la main du disciple de Paulin Guérin. Dans *Le Courrier du Canada*, on fait état de l'événement en ces termes :

M. Plamondon vient d'installer dans la jolie église de Sainte-Cécile du Bic, comté de Rimouski, un beau tableau, copie de la *Sainte Cécile* de Raphaël. Cette copie est faite par M. Plamondon sur une copie que ce Monsieur avait apportée d'Europe avec ses autres études sur les grands maîtres.

Le tableau qui orne maintenant le maître-autel de l'église du Bic a douze pieds d'élévation sur huit de largeur, il est entouré d'un superbe encadrement et le tout est un présent de M. Baby⁹ qui a dû recevoir les témoignages de gratitude de M. le curé et des habitants de cette jeune mais florissante paroisse.

Le tableau représente sainte Cécile, patronne des musiciens, debout, la tête et les yeux tournés vers le ciel. Un grand nombre d'instruments de musique sont à ses pieds... Il n'est point besoin de dire combien la composition est belle et il serait superflu d'ajouter que M. Plamondon a rendu avec toute l'habileté qu'on lui connaît les beautés d'ensemble et de détail de l'original.

La bénédiction solennelle du tableau de Ste-Cécile a eu lieu immédiatement après les Vespres, dimanche dernier, le 22 du courant, fête de sainte Cécile. L'église paroissiale avait revêtu ses ornements de fête¹⁰.

La description qui est faite de la copie donne à penser que, des person-

nages de la composition de Raphaël, Plamondon n'a retenu que la sainte elle-même. La chose est plausible, d'autant qu'à au moins deux autres reprises, il pratiquera une telle sélection. Grâce au maître de la Haute-Renaissance et à son émule québécois, la population du Bic pouvait s'enorgueillir de posséder un chef-d'œuvre, qui devait plus tard être détruit par le feu. Les dimensions colossales de la toile dépassaient presque du double celles du retable de Bologne. La monumentalité de cette sainte Cécile, vraisemblablement représentée en pied, devait certes impressionner.

Si l'on se fie au chroniqueur, le tableau semble avoir été réalisé d'après une copie d'étude rapportée d'Europe, au retour de l'artiste en 1830¹¹. Ayant complété sa formation à Paris, de 1826 à 1830¹², Plamondon a, en effet, pratiqué cette méthode de travail. Il aurait peut-être aussi voyagé en Italie¹³. La *Sainte Cécile* de Raphaël a séjourné sur les bords de la Seine de 1797 à 1815. Ce « trophée » napoléonien a, à cette époque, « vécu » en France en compagnie de 505¹⁴ autres tableaux, prises de guerre de l'Empereur¹⁵. Lorsque Plamondon débarqua dans la capitale française, onze ans à peine s'étaient écoulés depuis le retour du retable à Bologne. On sait que les œuvres déposées au Louvre furent plusieurs fois exposées et copiées. Il est raisonnable de penser que cette toute récente présence ait provoqué une véritable frénésie d'art italien et, qu'ajoutée à l'immense prestige du maître d'Urbino, elle ait pu, *a posteriori*, inspirer Plamondon et lui suggérer la copie d'étude à partir des nombreuses copies locales présumément disponibles. Au demeurant, de multiples gravures de l'œuvre, entière ou partielle, semblent aussi avoir été largement diffusées. La collection du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec en contient deux. La première reprend la composition intégrale (fig. 2). Dans la seconde, la sainte seule est partiellement représentée (fig. 3).

En 1868, l'abbé Antoine Racine, curé de la paroisse Saint-Jean-Baptiste¹⁶ et chapelain de l'Union Musicale¹⁷, commande à l'artiste de Pointe-aux-Trembles une *Sainte Cécile* d'après Raphaël. Le tableau était inauguré dans cette église lors de la fête de la sainte, le 22 novembre 1869, en même temps qu'un autre tableau de Plamondon d'après Raphaël, la *Vierge Sixtine*¹⁸. Les deux œuvres seront détruites lors de l'incendie qui ravagera l'église en 1881¹⁹. *Le Journal de Québec* annonce une inauguration fastueuse :

Quatrième célébration de la fête de sainte Cécile :

Lundi, le 22 novembre prochain à 9 heures et demie précises, sera chantée dans l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville, une messe solennelle en l'honneur de sainte Cécile, patronne des musiciens...

La troisième messe de Haydn sera exécutée à grand orchestre par la plupart des artistes et amateurs de la ville et un nombre considérable de musiciens du 69^e régiment...

Deux tableaux de M. Antoine Plamondon, la *Vierge Sixtine* et la *Sainte-Cécile* seront inaugurés en cette circonstance...²⁰.



fig. 2 Anonyme, d'après Raphaël, *Sainte Cécile*, Gravure, 17,5 × 11 cm, Québec, monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 76.1096.7 (35). (Photo: Ministère des Affaires culturelles du Québec [MAC])

fig. 3. Anonyme [attr. à Pickel], d'après Raphaël, *Sainte Cécile*, Gravure, 6,6 × 4,5 cm, Québec, monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 76.1096.8 (35). (Photo: MAC)



En 1922, Nazaire Le Vasseur, relatant ses souvenirs de l'époque²¹, indique que c'est par défaut de pouvoir recruter à Québec les effectifs nécessaires qu'on ne peut, tel que projeté, donner la *messe solennelle de Sainte-Cécile* de Gounod. On lui substitue celle du maître de chapelle des Esterhazy. L'Union Musicale connaîtra de nombreuses péripéties et conflits. Un homonyme de l'artiste, Petrus Plamondon, lui-même chanteur, en fera longtemps partie et en sera le président. C'est lui qui sera le fer de lance de cette commande. Quant au peintre, on sait qu'il pratiquera la musique à Neuville. L'enseignera-t-il à son neveu²²? Il semble que l'artiste touchera l'orgue paroissial, un instrument qu'il donna à la fabrique²³.

Dans *Le Courrier du Canada*, le chroniqueur des arts annonce lui aussi cet événement musical et artistique. Il ne dissimule pas son enthousiasme:

Le jour de la sainte Cécile, on fera dans l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville, l'inauguration de deux tableaux magnifiques, grandeur héroïque, dus au pinceau toujours jeune et toujours fécond de M. Antoine Plamondon.

Ce sont des copies de la *Sainte Cécile* et de la *Vierge Sixtine* de Raphaël.

Nous avons vu le premier de ces tableaux l'été dernier; quoiqu'inachevé, il portait déjà le cachet du grand maître italien. Admirateur enthousiaste de la composition qu'il avait sous les yeux, M. Plamondon a déployé dans l'exécution de cette copie tout son beau et grand talent d'artiste.

Sévère pour lui-même, comme tous les hommes d'un talent supérieur, notre honorable et vieil ami a souvent effacé son travail de la veille pour le recommencer le lendemain, *cherchant plutôt à fixer sur la toile cet idéal insaisissable qui fait le tourment et le bonheur de l'artiste qu'à copier minutieusement la petite gravure qui lui servait de modèle* (italiques de l'auteur).

Nous aurons l'occasion de parler encore de cette œuvre nouvelle de M. Plamondon, ainsi que de l'autre toile qui sera inaugurée dans quelques jours. Disons dès aujourd'hui que l'achat de ces deux beaux morceaux de peinture est dû en grande partie, à l'initiative intelligente de M. Petrus Plamondon, un des membres les plus zélés de l'*Union musicale* de cette ville. Notre jeune ami s'est donné une peine dont tout Québec doit lui savoir gré pour recueillir la somme nécessaire à l'acquisition de ces tableaux. Il mérite, lui et les personnes généreuses qui l'ont secondé, la reconnaissance de tous les amis de la religion et de l'art²⁴.

Il n'est pas inutile de noter que, cette fois, selon le commentateur, Plamondon a plutôt utilisé une gravure comme source. Pourquoi, à une décennie d'intervalle, a-t-il recours à un autre type de modèle? Le tableau d'étude ayant servi pour la toile du Bic était-il perdu? La composition était-elle différente? Est-ce simplement une illustration de la souplesse de Plamondon? Ou un signe de nouvelles intentions artistiques?

Par ailleurs, et cela, bien sûr, fait partie de l'éloge rendu, on remarque que le copiste a plutôt cherché à «fixer sur la toile cet idéal insaisissable qui fait le tourment et le bonheur de l'artiste qu'à copier minutieusement...». Il faut sans doute comprendre que l'artiste chevronné est jugé parfaitement en mesure de réinterpréter le modèle. Le peintre de Neuville fait partie de cette race de créateurs dont les contemporains, laudateurs, vantent le talent.

Le panégyrique se poursuit. Le «poète» Sam. Benoît, dans les vers qu'il adresse à l'artiste en «un petit épigramme élogieux»²⁵, s'enflamme pour ce grand art. La *Sainte Cécile* le ravit :

Si les ans sur ton front ont posé leur couronne,
Ta main pour les tromper chaque jour nous étonne,
Et tes œuvres, produit d'un pinceau rajeuni,
Pour l'œil le plus subtil ont un charme infini.

Veux-tu donc sans orgueil en croire mes paroles ?
L'homme étonné, ravi, s'en ferait des idoles,
Si par la piété mises dans le saint lieu,
Elles n'entraînaient l'âme à louer le vrai Dieu.
Ce qu'il faut à tes saints de grâce, d'éloquence,
Un tour ingénieux le donne avec aisance.
Mais rien n'est sans défaut : il manque, je m'en crois;
Ah ! le dire – Hé ! quoi donc ? – Il leur manque la voix²⁶.

En l'absence d'une œuvre disparue et de sources documentaires complètes, on est réduit à spéculer tant sur ses qualités formelles que sur ses caractéristiques iconographiques. Plamondon est un bon peintre. Mais, si l'on se fonde sur la commune renommée, c'est litote d'affirmer qu'on ne peut compter sur lui pour pratiquer l'autocritique publique. Pourquoi exiger de lui tant de vertu ? Sa réaction, imaginée par Morisset²⁷, serait bien normale. «Il comprend bien la peinture, M. Benoît. Il aime ma *Sainte Cécile*; il a raison. C'est ma plus belle copie; elle a du chic.»

À la suite de ce succès, Plamondon est d'ailleurs fait membre honoraire de l'Union Musicale. Cette dernière se dotera bientôt d'une bannière avec une *Sainte Cécile* en relief. On peut imaginer qu'elle fut réalisée d'après le même modèle. Y a-t-il eu effet d'entraînement ? Le mémorialiste rend ainsi compte des événements:

A une séance subséquente, le peintre Ant. Plamondon fut élu membre honoraire, et on lui remit, en cadeau, un insigne en argent.

A une réunion du 13 février 1870, l'Union Musicale décide de donner un concert à son propre bénéfice, et le 27 du même mois, le président p.t. Petrus Plamondon prend l'initiative d'un mouvement pour l'achat d'une bannière.

L'Union Musicale inaugurerait sa bannière le 24 juin. Grande solennité à cette occasion avant la messe du jour, à l'église Saint-Jean-Baptiste, par l'abbé Pierre Roussel, recteur de l'Université Laval. Les parrains étaient MM. B. Houde et Olivier Deslauriers. Exécution ce jour-là de la messe en *la* de Cherubini.

La bannière était en soie rouge. Se lisait, au-dessus de Sainte-Cécile en relief, les mots *Cantantibus organis*. Au revers, cachet de l'Union Musicale, sur fond blanc, avec la devise *Psallite Sapienter*, 1870²⁸.

En 1878, Plamondon ne retient de nouveau²⁹ «qu'une partie de la source iconographique utilisée»³⁰. Il exécute une autre *Sainte Cécile*, aujourd'hui au Musée du Québec³¹. La copie (fig. 4) ne comprend que le personnage central de la composition de Bologne, représenté en pied.

La sainte est rendue assez fidèlement, et ce, même au niveau du visage. La réinterprétation donne lieu à plusieurs modifications substantielles. Les couleurs des vêtements, plus tranchées que sur le tableau original, ont des accents

différents. Au nimbe linéaire a succédé une auréole en halo de lumière qui fait écho aux couleurs du ciel. Cette luminosité presque orangée est très différente de ce qu'on retrouve chez Raphaël, où la voûte céleste, moins vaste, revêt une tonalité gris verdâtre. Le chœur des anges est supprimé. La vierge occupe presque toute la hauteur de la composition, plutôt que la seule moitié de celle-ci comme chez le maître italien. Le point de vue légèrement *da sotto in su* de l'original est changé. Ceci a pour effet d'abaisser l'horizon. Quoique différente, la spiritualisation raphaélienne n'est pas pour autant complètement perdue.

L'espace gagné par la suppression des quatre saints qui accompagnaient sainte Cécile permet à Plamondon de devenir «paysagiste». Il en profite peut-être pour faire état de son érudition, voire pour y glisser certains souvenirs de voyage³². Au fond, à gauche, un pont enjambe un cours d'eau qui – sainte Cécile était romaine – est vraisemblablement le Tibre. Une rotonde qui pourrait bien être le mausolée d'Hadrien, devenu depuis le château Saint-Ange, jouxte ledit pont. Ce bâtiment pourrait être également une représentation du mausolée de Cecilia Metella, que l'on retrouve à l'extérieur de la ville, sur la *Via Appia*. On sait que sainte Cécile appartenait à cette famille de patriciens romains³³.

Le nombre des instruments de musique est diminué. Ils ne sont plus que deux. De la demi-douzaine qu'ils étaient chez Raphaël, Plamondon ne conserve que la viole de gambe, dont seule la caisse subsiste, et une des deux timbales. Il semble que le deuxième instrument de percussion présent chez Raphaël, d'abord prévu par le peintre québécois, ait donné lieu à un repentir, l'aire initialement retenue ayant été remplacée par le paysage.

En 1872, Plamondon donnait une autre *Sainte Cécile* d'après Raphaël. Il peignait cette fois la sainte en buste allongé et non en pied comme en 1878³⁴. Le peintre aurait pu avoir recours à un modèle semblable à la gravure «à mi-jambes» (fig. 3) de l'Hôtel-Dieu.

En 1857, à l'époque de la *Sainte Cécile* du Bic, Plamondon avait pratiqué une autre forme de copie, la «greffe» de motif. Dans une *Assomption* copiée d'après Nicolas Poussin, il avait introduit le groupe des anges chanteurs du retable de Bologne. Mal lui en prit, car cette addition lui valut une critique négative. Dans *Le Courrier du Canada*, Joseph-Charles Taché, après avoir décrit la composition de Poussin et célébré l'art du coloriste québécois, déplore néanmoins le placage qu'a adopté le peintre de Neuville :

Nous venons de voir dans l'église du faubourg St. Jean un tableau que M. Plamondon vient de terminer. C'est une copie de l'*Assomption de la sainte Vierge* de Nicolas Poussin... Quatre anges ministres des volontés du Seigneur... transportent vers les cieux ce corps immaculé ressuscité avant la résurrection commune; ils nagent dans un ciel ouvert chargés de leur précieux fardeau; leurs pieds viennent de quitter les collines de Gethsémani. Jérusalem apparaît dans le lointain.



fig. 4 Antoine Plamondon, *Sainte Cécile*, 1878, Huile sur toile, 1,840 × 1,135 m, Musée du Québec.
(Photo: Patrick Altman, Musée du Québec)



fig. 5 Antoine Plamondon, d'après Nicolas Poussin, *L'Assomption*, 1882, Huile sur toile, 2,50 × 1,71 m, Neuville, église, revers de la façade, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 82.687 (45) 1A.
(Photo: Valier Savoie, MAC)

Toutes les difficultés [de la copie] ont été, suivant nous, surmontées heureusement; l'idée du maître a été rendue avec un rare bonheur. Notre habile artiste, qui a été l'élève de Paulin Guérin à Paris, brille surtout par le coloris; aussi l'harmonie des tons est-elle admirable, quand on voit le tableau sous un beau jour, ce qui n'arrive pas toujours où il se trouve placé. M. Plamondon, qui est fils de la couleur, est un admirateur de Poussin, qui n'était pas coloriste; cela prouve que M. Plamondon appartient à la bonne école et s'inspire des bonnes traditions.

Monsieur Plamondon, pour se conformer à des conditions d'espace sans doute, a fait une addition à la composition du Poussin, en peignant dans le bout du tableau *le chœur des six anges de la Sainte Cécile de Raphaël*. Nous ne croyons pas que cela soit bien. L'exécution est parfaite; mais cette

*addition suivant nous nuit à l'effet que doit produire la belle simplicité de l'original. C'est à dessein, nous en sommes sûr, que le Poussin a épargné les accessoires; ses anges n'ont seulement pas d'ailles, il n'en ont pas besoin : on n'aperçoit qu'un tout petit bout de la terre de Judée; ils sont partis de là, on le devine, mais où ils vont... il n'y a pas besoin de l'indiquer, on le sent (italiques de l'auteur)*³⁵.

On comprend, aux différents détails fournis par le commentateur que l'*Assomption* copiée d'après Poussin est celle de 1650 qui se trouve au Louvre. Un des tableaux les plus copiés au XIX^e siècle³⁶.

En 1882, Plamondon a de nouveau copié la composition du maître du classicisme français. L'œuvre (fig. 5) se retrouve au revers de la façade de l'église de Neuville. Aurait-il, 25 ans plus tard, tenu compte des observations de Taché ? Le chœur hexa-angélique céleste, objet de critique, est absent.

Le Musée du Séminaire de Québec possède une œuvre qui se veut la copie conforme (fig. 6) de la composition de Raphaël. Signée par Paolo Bartolini³⁷, elle reproduit le retable de Bologne, en dimensions réduites de la moitié environ. Plus schématique, plus linéaire que l'original, c'est une copie d'une certaine tenue malgré le caractère bâclé du ciel et la qualité terne des couleurs non liées. Le lyrisme émanant de la chaude lumière chatoyante est perdu. Et, jusqu'à un certain point, l'esprit même de l'original. Sans doute Raphaël aurait-il préféré peindre lui-même le magnifique personnage proto-maniériste de sainte Marie-Madeleine. Le visage de la *Fornarina* lui avait apparemment servi de modèle³⁸. L'œuvre a, jusqu'en 1972, orné le corridor du quatrième étage de l'École de musique de l'Université Laval³⁹. La collection du Séminaire de Nicolet recèle aussi une copie (fig. 7) assez fidèle du tableau de Raphaël, qui n'est pas sans intérêt.

La collection du Musée d'art de Joliette comprend, pour sa part, une copie (fig. 8) du peintre italien Oreggia⁴⁰ qui aurait été exécutée à Rome en 1874⁴¹. Ce tableau manifeste une autre dimension de la copie, la substitution. La tête de saint Augustin de la composition originale a été remplacée par celle de Monseigneur Ignace Bourget, deuxième évêque de Montréal de 1840 à 1876. On suppose que le rapprochement avec ce saint veut mettre l'accent sur sa qualité de docteur de l'Église. Sans doute le propos n'est-il pas de suggérer la vie dissolue de l'évêque d'Hippone avant qu'il ne rejoigne les rangs de l'épiscopat ! « Défenseur intrépide de l'orthodoxie religieuse »⁴², l'évêque québécois fit prospérer ses œuvres nombreuses grâce au support des communautés religieuses. C'est à Joliette, justement, qu'il installa les Clercs de Saint-Viateur. Le peintre semble s'être accordé beaucoup de liberté dans le traitement. La copie ne paraît pas très réussie. Une facture très XIX^e siècle altère la saveur du célèbre modèle. Au chœur des anges, l'imitateur, ayant utilisé presque tout l'espace pour augmenter la taille relative des personnages, a substitué des têtes d'angelots.



fig. 6 Paolo Bartolini, d'après Raphaël, *Sainte Cécile*, Huile sur toile, 110 × 70,3 cm, Musée du Séminaire de Québec. (Photo: Denis Chalifour, Musée du Séminaire de Québec)



fig. 7 Anonyme, d'après Raphaël, *L'extase de Sainte Cécile*, Huile sur toile, Séminaire de Nicolet, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 76.046 (45). (Photo: MAC)

Cette pratique étonnante n'est pas inédite. À la même époque – en 1888 – en France, le donateur vient lui-même se glisser dans la scène religieuse. C'est ainsi que la *Sainte Cécile* de Raphaël, copiée sous forme de verrière peinte pour l'église de Valmy dans la Marne, accueille sa commanditaire, la princesse Ginetti, et son «regretté» fils Edmond (fig. 9). Ils fournissent leurs traits à sainte Marie-Madeleine et à saint Jean⁴³. Une façon de renouer avec les habitudes de la Renaissance!

Le copiste anonyme du tableau de l'église Saint-Thuribe de Portneuf (fig. 10) a, lui, pratiqué des adaptations plus radicales encore. Sa sainte Cécile est inversée. Elle tient l'orgue sur son côté droit. La sainte semble maintenant habiter une pièce où on aperçoit un livre de musique ouvert. Au fond, une structure architecturale aux multiples arcades est représentée en perspective. Le



fig. 8 Oreggia, d'après Raphaël, *Sainte Cécile* (avec le personnage de Monseigneur Bourget substitué à saint Augustin), 1874, Huile sur toile, 1,57 × 1,225 m, dépôt Séminaire de Joliette, Musée d'art de Joliette. (Photo: Suzanne Joly, Musée d'art de Joliette)

chœur céleste des anges est maintenu. La composition est figée et statique et ne semble pas révéler une très grande main. La distanciation qualitative le dispute à l'éloignement iconographique.

La façade de l'église du Très-Saint-Nom-de-Jésus à Montréal, a, en rosace, un vitrail installé en 1914 (fig. 11) qui, en son centre, reproduit le retable de Raphaël. Huit médaillons, dont quatre représentent des anges musiciens, entourent le noyau central. La composition circulaire obéit au nouveau support. Le meilleur verrier ne peut reproduire toutes les nuances de l'huile. La transposition est néanmoins étonnante de fidélité.

Le tableau de Raphaël devait également inspirer un des plus grands sculpteurs québécois. À deux reprises, Louis Jobin réalisera des statues représentant la sainte, d'après l'œuvre de Bologne.

Lors de la célébration, particulièrement solennelle, de la fête de la Saint-Jean-Baptiste en 1880, de nombreux chars allégoriques⁴⁴ sont construits. Derrière celui du saint patron des Québécois se retrouve celui des sociétés



fig. 9 E. Champigneulle (?), d'après Raphaël, *Sainte Cécile* (avec les personnages de la donatrice et de son fils substitués à sainte Marie-Madeleine et à saint Jean), 1888, Vitrail peint, Valmy (Marne), église Saint-Martin. (Photo: D.G., tirée de Jean-Claude Lasserre, «La commande et les commanditaires», *Revue de l'art*, n° 72 (1986), p. 52)



fig. 10 Anonyme, *Sainte Cécile*, Huile sur toile, Saint-Thuribe, Portneuf, église, transept droit, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 75.2384 (35) 10A. (Photo: MAC)

musicales de Québec. Il est surmonté d'une *Sainte Cécile*, sculpture de l'artiste de la rue Claire-Fontaine. *L'Événement*⁴⁵ note que : «Un piédestal sur lequel est placé (*sic*) la statue de Ste. Cécile est au milieu du char». Comme devait le démontrer John R. Porter⁴⁶, cette statue paraît être celle (fig. 12) que l'on retrouve aujourd'hui sur le buffet de l'orgue de l'église Saint-Jean-Baptiste⁴⁷. Ce serait donc celle dont parle Georges Côté dans un article paru dans *L'Événement*, sans s'apercevoir qu'il s'agit de la même que celle qui ornait le char allégorique de 1880 :

A cette même occasion de la démonstration populaire de 1880, M. Ls. Jobin fit aussi la statue de sainte Cécile d'après le fameux peintre Raphaël ainsi que les anges qui ornaient le magnifique char allégorique des Sociétés Musicales de Québec.

La coupole centrale du buffet de l'orgue de l'église St-Jean-Baptiste est aussi surmontée d'une statue de ste Cécile, due aux ciseaux de M. Ls. Jobin. Du haut de son promontoire, la patronne des musiciens préside encore aux

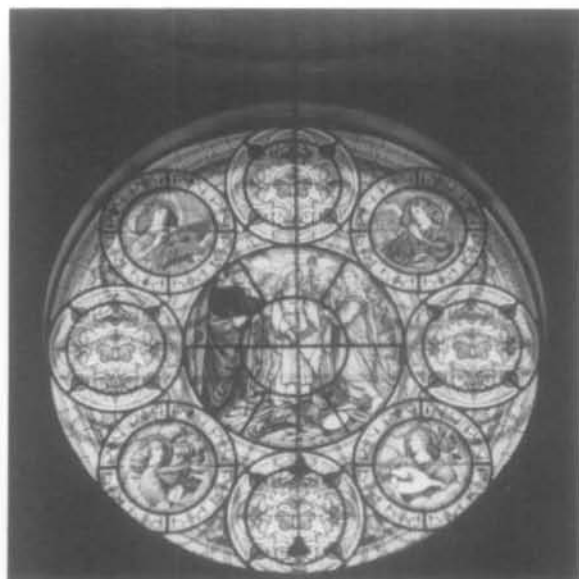


fig. 11 Anonyme [?], d'après Raphaël, *Sainte Cécile et quatre anges musiciens*, 1914, Vitrail, Montréal, église du Très-Saint-Nom-de-Jésus, façade, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 74.568 (35) 23A. (Photo: MAC)

admirables auditions de l'Union Musicale, cette Vieille... de la paroisse, qui célébrera dignement à l'automne, ses noces de diamants⁴⁸.

Rendant compte de l'événement qui s'était déroulé ce 24 juin 1880, *Le Canada Musical* avait, à l'endroit de l'œuvre, exprimé un avis favorable :

La statue de Ste. Cécile, de grandeur naturelle, placée sur un piédestal au centre du char, a été bien admirée, et elle est certainement d'une grande perfection; la pose est majestueuse et l'expression de la figure d'un naturel parfait; de chaleureux applaudissements et des bouquets ont salué le char à son passage⁴⁹.

Sur cette statue, Damase Potvin écrit dans *La Presse* :

A propos de l'église Saint-Jean-Baptiste, on doit encore citer parmi les œuvres de Louis Jobin une belle statue de sainte Cécile qui fut commandée en 1880 d'après le modèle de Raphaël et qui orne la coupole centrale du buffet de l'orgue de cette église. Il sculpta en outre une statue de la patronne des musiciens et aussi des anges pour orner un char allégorique des Sociétés musicales de Québec lors de la fameuse Saint-Jean-Baptiste de 1880⁵⁰.

Louis Jobin a fortement adapté le modèle raphaélien. Le changement de médium l'y obligeait. La tête s'est redressée. La dalmatique de couleur dorée est aujourd'hui⁵¹ devenue turquoise. Le ceinturon vert est maintenant doré. La tunique est blanche plutôt que jaune. De nouveau en extase, la sainte paraît plus massive sous son abondante chevelure, toujours dominée par un haut chignon. Jobin savait-il que le modèle d'une telle coiffure se retrouve chez la Vierge des mosaïques paléo-chrétiennes de la basilique Sainte-Marie-Majeure à Rome⁵²?



fig. 12
Louis Jobin, *Sainte Cécile*, 1880,
Bois polychrome, 200 × 75 × 60 cm,
Québec, église Saint-Jean-Baptiste,
buffet de l'orgue.
(Photo: Jean-Guy Kérouac, Québec)



fig. 13
Louis Jobin, *Sainte Cécile*, 1884,
Bois repeint, Saint-Henri-de-Lévis,
église, pilier gauche de l'entrée du chœur,
Ministère des Affaires culturelles du Québec,
nég. n° EE.L.81.475 (45).
(Photo: Valier Savoie, MAC)

L'orgue portatif a, quant à lui, perdu un peu de son inclinaison originale.

Lors de la fameuse célébration de la Saint-Jean-Baptiste de 1880, l'Union Musicale de Québec porte une bannière. Celle-ci comprend une *Sainte Cécile* en haut relief, d'après Raphaël. Elle est l'œuvre de l'atelier des Sœurs du Bon Pasteur. Voici la description qu'en donne Paul Cousin :

Cette bannière est en soie cramoisie à sa face principale et porte au centre une sainte Cécile, haut relief, d'après la peinture de Raphaël. Tête et chairs peints à l'huile sur toile; robe soie blanche, dalmatique étoffe d'or brochée. En tête, l'inscription: «*Cantantibus organis, Cæcilia domino decantabat*⁵³.» Au revers, en soie blanche, le cachet de la société; une jarretière or mat, sur laquelle se lit en lettres d'or poli, «*Union Musicale de Québec*;» au centre, une feuille de musique, avec la clef de *sol* et les notes *La, Ré*, 1866. Le tout timbré d'une lyre en drap d'or, et entouré de rameaux d'érable en velours vert, tiges et nervures d'or. En tête une banderole azur, sur laquelle se lit la devise: «*Psallite sapienter*.» Cette bannière a été exécutée par les Révérendes Sœurs du Bon Pasteur à Québec⁵⁴.

À l'église de Saint-Henri-de-Lévis, se trouve une autre *Sainte Cécile* (fig. 13) tirée du tableau de Raphaël, que Louis Jobin sculpte, en 1884⁵⁵, pour la somme de 30 \$ environ⁵⁶. Elle est logée dans une niche néo-gothique au sommet d'un pilier du chœur et n'a aucun rapport iconographique apparent avec son entourage. La sainte a aujourd'hui perdu sa polychromie d'origine. Elle est devenue complètement monochrome, de cette couleur crème, uniforme, qui recouvre en l'oblitérant, tout ce panthéon céleste. Plus petite que la précédente, mais quand même monumentale, trapue, sainte Cécile porte cette fois son *organetto* de façon tout à fait frontale et centrale, et non plus légèrement sur le côté comme dans les autres compositions, y compris la statue de l'église Saint-Jean-Baptiste. L'instrument a perdu toute inclinaison et est devenu parfaitement horizontal⁵⁷.

*

D'autres artistes ont aussi inspiré les peintres québécois ou français devenus québécois, soit par la résidence, soit par la diffusion de leurs copies. Parmi les Italiens, on remarque Guido Reni. Plusieurs de ses compositions seront copiées au Québec. Sa *Sainte Cécile*, dont on trouve aujourd'hui l'original dans la collection W.P. Chrysler de New York et une copie ancienne à l'Académie de San Fernando de Madrid, existe aussi sous forme de copie anonyme⁵⁸ au monastère des Ursulines de Québec (fig. 14). Tenant déjà sans conviction son violon et son archet dans l'œuvre originale, en raison de son état extatique, la sainte de Québec paraît empreinte d'une lourde tristesse qu'un traitement extrêmement schématique et linéaire, sans nuances, ne fait qu'aviver.

Cette composition est retenue par Joseph Légaré. Mais l'artiste se livre, en l'occurrence, au détournement iconographique. Il adapte le modèle dans une œuvre qu'on a initialement intitulée *Sainte Agnès*, mais qui serait plutôt une *Sainte Marguerite d'Antioche*⁵⁹, autrefois à l'église de l'Ancienne-Lorette et maintenant au Musée du Québec (fig. 15). Le violon et l'archet sont devenus un crucifix et une chaîne, attributs de ladite sainte. Le traitement par Légaré de la copie religieuse donne, comme dans d'autres tableaux de ce type, une œuvre empreinte d'une très grande raideur. L'intérêt documentaire de la filiation mimétique dépasse ici la qualité artistique. Néanmoins, après avoir manifesté quelque distance vis-à-vis le travail général de l'artiste, Morisset, parfois dur envers la copie religieuse, reconnaît quand même les mérites de cette dernière :

... une *Sainte Agnès* dont l'original m'est inconnu...

«Copies que tout cela et de nul intérêt» dira-t-on en éprouvant peut-être quelque déception que parmi tant de peintures d'églises ne se glissent parfois des compositions originales. Il est vrai qu'à la longue l'ennui suinte de ces copies plus ou moins fidèles. On se prend à regretter que l'artiste ait si mal compris son noble rôle, qu'il n'ait pas cherché à s'évader de l'imitation pour



fig. 14 Anonyme [attr. à Elizabeth Sirani], d'après Guido Reni, *Sainte Cécile* (détail), Huile sur toile, 123 × 87 cm, Québec, monastère des Ursulines. (Photo: François Lachapelle)



fig. 15 Joseph Lègaré, *Sainte Marguerite d'Antioche*, Huile sur toile, 124,5 × 91,5 cm, Musée du Québec, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° 84.453 (22). (Photo: MAC)

exprimer dans son propre langage ce qu'il avait à dire.

Sur les artistes de l'époque les peintures de la collection Desjardins exercent une véritable séduction... ils paraissent continuer sur les rives du Saint-Laurent l'esprit pictural du Grand Siècle, du moins les formules... On aurait mauvaise grâce de le leur reprocher, car en copiant, ils ont appris leur métier et ils nous ont conservé l'ordonnance des compositions de maîtres que le feu n'a cessé de détruire au cours du XIX^e siècle et depuis 1900.

C'est un résultat qui n'est pas négligeable⁶⁰.

En effet. Et, au demeurant, le mimétisme n'est pas un phénomène spécifiquement québécois. Il est inscrit, de tout temps, au cœur même de la vie des formes.

* * *

Lorsqu'il avait rejoint Québec, chassé de la France par la Révolution, le jeune abbé Jean-Denis Daule, ayant pour seuls bagages un bréviaire, un violon et un recueil de cantiques, était affecté au Séminaire. Un confrère le semonçait :

Mon ami, je ne suis point l'ennemi des délassements, ils sont nécessaires : mais je n'aime pas votre violon. Je vous l'ai déjà dit : son moindre mal, c'est

d'exposer à une perte de temps et le vôtre est précieux. Vous me parlez du roi David et de Sainte Cécile. Un roi ! une femme ! à la bonne heure. Mais vous prédicateur et directeur... comment trouvez-vous du temps pour jouer du violon ?

Croyez-moi, mon ami, vous n'en saurez jamais assez pour faire votre partie dans le concert des anges. N'est-ce pas assez pour vous d'être admis à y chanter de beaux cantiques⁶¹ ?

À l'abbé Daule il était implicitement⁶² suggéré d'imiter sainte Cécile. La vraie. L'abandon des instruments de musique terrestres ouvrait la voie à la pratique des cantiques sacrés. En 1833, la Société Sainte-Cécile du Petit Séminaire de Québec était pourtant fondée. Elle devait promouvoir aussi la musique profane. Après avoir connu ses heures de gloire, la Société s'éteindra en 1924.

L'iconographie cécilienne aura été marquée par une évolution semblable. Après un foisonnement artistique assuré par la copie de modèles prestigieux, on glisse bientôt dans une ère industrielle. Elle prend en charge la diffusion d'un thème qui se démocratise. Une époque se termine.

Au début du XX^e siècle, il est d'usage de placer une *Sainte Cécile* en vitrail de façade au niveau du jubé. On retrouve ainsi la sainte, jouant de l'orgue, occupant la moitié de la rosace (fig. 16) de l'église Saint-Mathieu de Laprairie. Cette réalisation paraît être dans la foulée d'un type, la sainte musicienne, aux divers degrés d'édulcoration, qui aura engendré quantité d'images. La peinture sur verre – le vitrail est peint – plus schématique, atténue ici quelque peu ce caractère. Mais il existe un abondant corpus d'œuvres, des peintures pour la plupart, d'ascendance analogue. Y a-t-il une branche Stella⁶³ ? Une collatérale Mignard⁶⁴ ? Une parenté mixte ? Une influence croisée d'origine américaine⁶⁵ ? Certes, un monde à décrypter. Le vitrail en constitue à lui seul un sous-champ assez vaste⁶⁶. Les productions sont de qualité variable. Une certaine suavité, fil conducteur, les rapproche.

Le phénomène de la copie cécilienne a dépassé l'aire de la région de la ville de Québec. Il y a lieu de penser que de nombreuses autres *Sainte Cécile* existent dans toutes les parties du territoire québécois et de sa sphère d'influence continentale⁶⁷. Il faudrait suivre cette filière à la trace. Les modèles italiens et français, flamands peut-être⁶⁸, auront certainement fait école.

DENIS GRENIER

Département d'histoire

Université Laval



fig. 16 Anonyme [?], *Sainte Cécile jouant de l'orgue*, Début du XX^e siècle, Vitrail, Saint-Mathieu, Laprairie, église, façade, niveau du jubé, Ministère des Affaires culturelles du Québec, nég. n° C76.343 (45). (Photo: MAC)

Nous tenons à remercier les personnes suivantes qui, à un titre ou à un autre, nous ont aimablement manifesté leur collaboration à diverses étapes de cette recherche: Monsieur Mario Béland, conservateur de l'art ancien du Musée du Québec, qui nous a fourni quelques éléments de dossier et suggéré certaines pistes de recherche; Madame Bergerette Boulet, responsable du Comité du patrimoine de la Paroisse Saint-Jean-Baptiste, qui nous a communiqué certaines informations et a enrichi notre iconographie de l'œuvre de Louis Jobin; Monsieur Paul Bourassa, adjoint au conservateur de l'art ancien du Musée du Québec, dont nous avons apprécié la collaboration diligente; Sœur Marie-Paule Cauchon, responsable des archives du monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec, qui nous a gentiment fourni plusieurs renseignements; Monsieur Marc Champagne, conseiller en pédagogie à la Direction générale des programmes de premier cycle de l'Université Laval, qui, avec beaucoup de compétence, a relu notre article et dont nous avons bénéficié des si judicieux conseils; Sœur Gabrielle Dagnault, responsable du Musée des Ursulines de Québec, qui, avec tant de gentillesse, nous a rendu possible l'accès généreux aux œuvres de la communauté, a bien voulu être notre cicérone empressée dans ce monastère unique dans notre histoire nationale et nous a fourni une information précieuse; Monsieur Claude Marin, photographe à l'Hôpital du Saint-Sacrement de Québec, dont les multiples et généreuses interventions professionnelles se sont avérées indispensables pour l'illustration de ce travail; Monsieur Michel Paradis, conservateur au Musée d'art de Joliette, qui nous a volontiers accordé sa collaboration et a enrichi nos connaissances des œuvres; Monsieur Jean-Pierre Paré, archiviste au Musée du Séminaire de Québec, qui nous a fait voir les œuvres du musée et nous a, avec tant de gentillesse, fourni plusieurs informations historiques; Monsieur l'abbé Honorius Provost, archiviste au Séminaire de Québec, qui a bien voulu répondre à nos questions; Sœur Alice Pruneau, responsable des œuvres d'art de la Congrégation des Sœurs du Bon Pasteur de Québec, qui nous a aimablement reçu et accordé un entretien; Monsieur Guy-André Roy, du ministère des Affaires culturelles du Québec, grâce auquel nous avons eu accès à plusieurs renseignements et reproductions photographiques; Madame Michèle Savard, secrétaire à la Direction générale des programmes de premier cycle de l'Université Laval qui, pour notre tranquillité d'esprit, a aimablement accepté de relire notre texte; Madame Hélène Villeneuve, ex-archiviste des collections du Musée du Séminaire de Québec, qui a volontiers constitué un dossier à notre intention et nous a, avec beaucoup d'empressement, permis d'avoir accès aux œuvres de cet établissement; et, au premier chef, Monsieur John R. Porter, professeur titulaire au Département d'histoire de l'Université Laval et ancien directeur du CELAT, qui nous a suggéré cette voie de recherche, a bien voulu mettre son appareil documentaire à notre disposition, et dont l'active et constante connivence ont rendu cet article possible.

Notes

- 1 Comme l'explique Louis RÉAU, dans *Iconographie de l'art chrétien, III, Iconographie des saints, 1*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, pp. 279-280, Cécile est forcée par ses parents d'épouser Valérien. Elle le convertit dans la chambre nuptiale à l'idéal de la chasteté chrétienne. Le jeune homme se fait baptiser par le pape saint Urbain en compagnie de son frère Tiburce. Ils sont, comme sainte Cécile, martyrisés et mis à mort à Rome, vers 232, sous l'Empereur Alexandre Sévère. Réau précise qu'on lisait dans sa *Passio* la phrase suivante : « Cantantibus organis, Cæcilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens : Fiat cor et corpus meum immaculatum ! » Sainte Cécile n'entend pas le bruit des instruments de musique. Elle se consacre toute à Dieu. En isolant « cantantibus organis », on a fait de Cécile une musicienne. Le contresens aura un certain succès ! L'auteur affirme que ce texte, qui date seulement de la fin du V^e siècle, n'est qu'un roman édifiant.
- 2 *Ibid.*, p. 279.
- 3 *Ibid.*, p. 280.
- 4 Albert P. DE MIRIMONDE, dans *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève, Éditions Minkoff, 1974, « Iconographie musicale », passe en revue les divers types de Sainte Cécile à travers un échantillon d'environ 150 différents tableaux et gravures, tous représentés pleine page.
- 5 Stanislaw MOSSAKOWSKI, « Raphaël's 'St. Cecilia'. Iconographical Study », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXI (1968), pp. 1-26. Cet article, bien documenté, constitue la source d'information la plus complète concernant le tableau de Raphaël, tant au plan historiographique qu'iconographique.
- 6 Henri ZERNER et Pierluigi VECCHI, *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1969, « Les Classiques de l'art ». À la notice de l'œuvre #108, on reprend l'information initialement colligée par Vasari.
- 7 Le tableau de Raphaël ne précède que de quelques années la divine musique *a capella* de Palestrina, né en 1525.
- 8 Peut-être y a-t-il surtout une part d'ignorance quant au sens véritable de l'iconographie du tableau de Raphaël. Mais le prestige du peintre est si grand...
- 9 Selon un arrière-neveu du mécène, Monsieur François Baby, de l'Université Laval, le donateur et sa famille étaient des estivants qui ne résidaient au Bic que pendant la belle saison.
- 10 *Le Courrier du Canada*, 11 décembre 1857.
- 11 John R. PORTER, projet d'article « Antoine Plamondon » pour le *Dictionnaire biographique du Canada*, p. 20, communication à l'auteur.
- 12 John R. PORTER, *Antoine Plamondon : Sœur Saint-Alphonse*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975, p. 8.
- 13 Georges BELLERIVE, dans *Artistes-peintres canadiens-français. Les Anciens*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1927, p. 39, prétend que, comme Théophile Hamel, Plamondon a peut-être, lui aussi, voyagé en Italie et visité Bologne. Cette information n'est pas attestée.
- 14 Marie-Louise BLUMER, dans « Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, II (1936), p. 245, mentionne que 506 œuvres ont ainsi été emportées en France.
- 15 On lit avec étonnement la justification nostalgique que donne Madame Blumer, pp. 244-245, du véritable rapt d'œuvres d'art réalisé sous la direction de Vivant-Denon.
- 16 Nazaire LE VASSEUR, « Musique et Musiciens à Québec. Souvenirs d'un amateur », *La Musique*, septembre 1922, p. 142.

- 17 *Ibid.*, p. 141.
- 18 On trouve aujourd'hui une autre copie de ce tableau de Raphaël par Plamondon à l'église de Saint-Joachim de Montmorency.
- 19 Le 8 juin 1881. Gérard MORISSET, *Les églises de Saint-Jean-Baptiste*, album publié à l'occasion du 50^e anniversaire de l'érection canonique de la paroisse et du jubilé d'or de Monseigneur J.E. Laberge, Québec, 1936, p. 136.
- 20 *Le Journal de Québec*, 18 novembre 1869, p. 2.
- 21 LE VASSEUR, «Musique et Musiciens à Québec», p. 143.
- 22 R.H. HUBBARD et al., *Antoine Plamondon/1802-1895. Théophile Hamel/1817-1870. Deux peintres de Québec*, catalogue de l'exposition tenue à Québec, Toronto et Ottawa, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1970, p. 86. L'auteur le prétend. L'information n'est pas documentée.
- 23 PORTER, *Antoine Plamondon : Sœur Saint-Alphonse*, p. 12.
- 24 *Le Courrier du Canada*, 10 novembre 1869, p. 2.
- 25 Gérard MORISSET, *Peintres et tableaux 1*, Québec, Les éditions du Chevalet, 1936, «Les arts au Canada français», p. 223.
- 26 *Ibid.*, pp. 223-224. L'auteur précise, p. 224, que l'épigramme a été publié dans *Le Courrier du Canada* du 3 janvier 1870.
- 27 *Ibid.*, p. 224.
- 28 LE VASSEUR, «Musique et Musiciens à Québec...», p. 143.
- 29 On ne peut en être certain. Il semble que l'œuvre du Bic ait été une copie par «extraction» du personnage-titre du tableau de Raphaël. Quant à celle de l'église Saint-Jean-Baptiste, était-ce la copie de la composition intégrale? Cela n'est dit nulle part d'une manière explicite.
- 30 John R. PORTER, «Antoine Plamondon (1804-1895) et le tableau religieux : perception et valorisation de la copie et de la composition», *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VIII, n° 1, 1984, p. 15.
- 31 L'œuvre est signée et datée dans le coin inférieur gauche. Elle a été acquise par don et provient de la fabrique Saint-Dominique de Québec.
- 32 Si tant est que Plamondon ait foulé le sol italien, ce qui n'est pas attesté. Voir note 13. Sans vouloir prétendre que Plamondon ait été influencé par Claude Lorrain, on ne peut pas ne pas remarquer l'inclusion de «ruines» dans ce paysage. L'esprit est néanmoins bien différent.
- 33 Dans ce cas la topographie réelle ne serait plus respectée. Il est sans doute abusif de voir là une argumentation picturale ultramontaine – le château Saint-Ange étant domaine pontifical –, bien que le Québec du XIX^e siècle ait cultivé, on le sait, de telles idées.
- 34 Le tableau, proposé à la vente par un marchand de Québec en 1985, pourrait être, selon Mario Béland, celui que l'on retrouve aujourd'hui à l'Agnes Etherington Art Centre, à Kingston (Ontario). Le marchand n'a pu nous confirmer cette hypothèse. À défaut de disposer d'une représentation convenable de ce tableau, nous ne pouvons le commenter davantage.
- 35 *Le Courrier du Canada*, 3 avril 1857, p. 1.
- 36 Une seule autre *Assomption* de Nicolas Poussin, à Washington, est répertoriée au catalogue d'Anthony BLUNT, *Nicolas Poussin. II. Plates*, Washington, Pantheon Books, Bollingen Foundation, 1967 (1958). Selon Jacques THUILLIER, dans *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris, Flammarion, 1974, «Les Classiques de l'art», #B 28, cette attribution est contestable. Il se fonde pour la réfuter sur la composition, le dessin et surtout le coloris qu'il considère insolites chez Poussin. Il attribue plutôt l'œuvre à Charles Mellin. À propos de l'*Assomption* du Louvre (THUIL-

LIER, #168), qu'a copiée Plamondon, il précise que «peu de tableaux ont été plus copiés au XIX^e siècle, et l'on en rencontre des agrandissements ou des adaptations dans de nombreuses églises de France».

37 Ce peintre est inconnu de E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1976, 10 volumes.

38 MOSSAKOWSKI, «Raphaël's 'St. Cecilia'. Iconographical Study», p. 14.

39 Nous tenons cette information de Monsieur Jean-Pierre Paré, archiviste au Musée du Séminaire de Québec. On trouve, par ailleurs, au couvent des Oblates de Sainte-Marie de Beauce, une copie du tableau de Raphaël.

40 BÉNÉZIT, 1976, t. 8, p. 29, précise que Tommaso Oreggia a été peintre à Gênes au XIX^e siècle et qu'il a exercé ce métier à Rome à partir de 1846. Ce tableau était autrefois au Séminaire de Joliette. Ce musée possède aussi une autre copie, en version intégrale celle-là, et sans doute aussi du XIX^e siècle, du retable de Raphaël.

41 Le tableau est signé à droite: «Oreggia fece/presso Raffael/Roma 1874».

42 Paul-Émile FARLEY et Gustave LAMARCHE, *Histoire du Canada*, Montréal, Librairie des Clercs de St-Viateur, 1945, pp. 373-374.

43 Voir Jean-Claude LASSERRE, «La commande et les commanditaires», *Revue de l'art*, n° 72 (1986), p. 52.

44 *Le Canada Musical* du 1^{er} juillet 1880, p. 56, précise qu'il y en a une vingtaine. Ils étaient au nombre de 25 selon Mario BÉLAND, *Louis Jobin, maître-sculpteur*, Québec, Musée du Québec, Fides, 1986, p. 45.

45 *L'Événement*, 25 juin 1880, p. 2.

46 John R. PORTER, dans *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, catalogue de l'exposition tenue au Musée du Québec, du 10 septembre 1984 au 13 janvier 1985, Québec, Gouvernement du Québec, 1984, p. 274.

47 Madame Bergerette Boulet, elle-même parente du sculpteur, mentionne que le bois dont est faite la statue est d'une grande qualité. Selon elle, la polychromie est d'origine. Pour PORTER, *Le Grand Héritage...*, 1984, p. 278, seules les carnations le sont, la robe ayant été repeinte en turquoise.

48 *L'Événement*, 24 juin 1926.

49 *Le Canada Musical*, 1^{er} juillet 1880, p. 56.

50 Damase POTVIN, «Louis Jobin, un humble artiste du terroir dont l'œuvre féconde est quasi inconnue», *La Presse*, 27 novembre 1926, p. 37.

51 Voir note 47.

52 MOSSAKOWSKI, «Raphaël's 'St. Cecilia'. Iconographical Study», p. 11.

53 Voir note 1.

54 H.J.J.B. CHOUINARD, *Fête nationale des Canadiens-français à Québec en 1880*, Québec, Imprimerie A. Côté et Cie, 1881, p. 498.

55 BÉLAND, *Louis Jobin, maître-sculpteur*, p. 151.

56 *Ibid.*, p. 152.

57 La lignée mimétique raphaélienne de la statuaire québécoise s'incarne ultimement, en 1902, dans une sculpture de sainte Cécile de Michele Rigali destinée au buffet de l'orgue de l'église Saint-Calixte de Plessisville. Voir *Ibid.*, p. 147.

58 Selon la fiche de l'archiviste, un «cartel» indique Elizabeth Sirani, Bologne. BÉNÉZIT, t. 9, p. 628, consacre une notice à cette artiste née dans cette ville en 1638 et morte, empoisonnée, en 1665. Il mentionne qu'après un apprentissage avec son père, elle imita Guido Reni. Son œuvre peint est, malgré sa mort à 27 ans, considérable. Il comprend aussi quelques eaux-fortes originales ou copiées de maîtres. Le tableau provient de la célèbre collection Desjardins. Sœur Gabrielle Dagnault, responsable du Musée des Ursulines, nous a précisé que, dans une lettre datée du 18 août 1840 et adressée à son frère, l'abbé Louis-Joseph Desjardins, installé à l'Hôtel-Dieu de Québec, l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins, grand vicaire à Notre-Dame de Paris, écrit : «Je vous ai parlé de la douce *Sainte Cécile*. Elle n'est pas si animée qu'une certaine autre de ce nom mais elle a bon ton et mériterait peut-être d'être copiée... On la trouve un peu écoltée (*sic*). On désirerait à sa robe, une petite dentelle». Aucune censure picturale n'a, apparemment, fait écho à ce vœu.

59 John R. PORTER, *Joseph Légaré 1795-1855. L'œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1978, p. 131.

60 Gérard MORISSET, «Joseph Légaré copiste» (à l'Ancienne-Lorette), *Le Canada*, 25 septembre 1934, p. 2.

61 Marc LEBEL, Pierre SAVARD et Raymond VEZINA, «III. La Société Sainte-Cécile, Aspects de l'enseignement au Petit Séminaire de Québec (1765-1945)», *Cahiers d'Histoire*, n° 20, Québec, La Société historique de Québec, 1968, p. 151.

62 Et sans doute inconsciemment !

63 Parmi ces groupes d'œuvres, assez nombreuses, se présente une sainte plutôt «sirupeuse», en général à l'orgue ou touchant un autre instrument, souvent la harpe. Le caractère melliflue est exalté par l'addition de chapelets de fleurs et de théories d'anges ou de chérubins. L'ambiance de telles compositions est préfigurée dans *Sainte Cécile accompagnant deux anges* de Jacques Stella, tableau octogonal conservé au Louvre. Cette œuvre exhale la suavité. Elle paraît néanmoins d'une facture plus savante que celle de ses descendantes québécoises, d'un traitement plus souple, et est certainement mieux réussie. L'idée de base demeure cependant du même ordre. On sait que Stella eut une certaine influence au Québec.

Le musée de l'Hôtel-Dieu de Québec possède, dans le genre, une œuvre anonyme. Monti, au monastère du Précieux-Sang de Trois-Rivières, en 1898, et Joseph Richer, à l'église de Saint-Athanase d'Iberville, en 1922, ont utilisé un modèle analogue. Doucereux, mièvres, ces tableaux sont d'une même mouture. Ce sont des collatéraux qui distillent un même élixir. Le paradigme ne sera pas resté sans écho. Le Musée de la civilisation possède une collection d'une dizaine d'images pieuses qui en constituent le prolongement commercial jusqu'au cœur du XX^e siècle. L'industrie dévote s'est donné un modèle intemporel où l'intention sereine a viré au candi. Il connaîtra de multiples utilisations et une large diffusion.

64 On trouve à la Chapelle historique du Bon Pasteur de Québec, heureusement non détruite malgré les projets du gouvernement du Québec au début des années 70, une *Sainte Cécile* de Sœur Marie-de-Jésus (Elmina Angers), réalisée en 1868, et représentant la patronne de la musique pinçant la harpe. Aucune source n'est connue. Sœur Alice Pruneau, responsable des œuvres d'art de la communauté, nous a confirmé que les sources des religieuses de l'atelier étaient en général inconnues. Il nous semble pourtant que l'œuvre est dans la lignée Mignard. L'école française a elle-même donné de multiples interprétations de sa *Sainte Cécile jouant de la harpe*. Plusieurs graveurs, notamment Duflos, Chéreau, Bouillard et Tessari, en ont fait diverses versions participant du même esprit. Si l'excès de suavité est évité, la pâmoison baroque française, plus contrôlée certes que l'italienne dont elle module l'emportement, prend le relais.

65 Bientôt, des prototypes industriels américains émergent. L'iconographie de sainte Cécile est maintenant une fin de série. Des variantes sont créées. Le thème devient ultimement une entreprise plus commerciale qu'artistique. Une époque est révolue. L'esprit cécilien, autrefois bien vivant grâce à un magnifique contresens, porte-étendard d'une culture musicale elle-même pleine de vitalité, n'est plus désormais qu'un souvenir qui ne résiste pas à l'économie de marché.

66 La rosace de la chapelle extérieure du Séminaire de Québec possède un vitrail de *Sainte Cécile*. Son type iconographique aurait pu être élaboré aux États-Unis, à partir d'idées européennes. Offert par les anciens, à la suite de l'incendie de 1888 qui a nécessité la reconstruction de la chapelle, il a été réalisé entre 1899 et 1904 par Wallace Fischer, artiste à l'emploi de la maison Bernard Leonard, maître-verrier de Québec. Voir Honorius PROVOST, *Chapelle extérieure, Séminaire de Québec*, feuillet à l'intention des visiteurs, Québec, 1973, p. 6. Dans l'*Annuaire Marcotte* du tournant du siècle, on trouve mention de cette maison et de sa spécialité en ce qui concerne les vitraux d'église. Voir au sujet de cette entreprise, qui avait des liens avec les États-Unis, l'article de Ginette LAROCHE-JOLY, «Des vitraux «made in Québec»», *Cap-aux-Diamants*, II (1986), pp. 7-9.

67 Aux États-Unis principalement.

68 On sait que les compositions de Rubens, diffusées au Québec, ont fait l'objet de copies.

Résumé

THE QUEBEC LINEAGE OF RAPHAEL'S *SAINT CECILIA* THE ROLE OF THE COPY IN THE DISSEMINATION OF A EUROPEAN ICONOGRAPHIC THEME

It was due to a misunderstanding that Saint Cecilia, the third-century Roman virgin and martyr, was made the patron saint of music in fifteenth-century Italy. But European iconography would welcome this Transalpine invention. A music-hater transformed into a music-lover, the saint appeared in numerous compositions, versions of which ended up in Québec. In the nineteenth century, many copies were made of the paintings depicting Saint Cecilia. Raphael's reredos in the Bologna art gallery (fig. 1) has a rich lineage. The present study centres on its history in Québec. What do the Bolognese reredos become in reproduction? What adaptations were made? What is the social, political, economic, religious, musical and artistic context of these imitations? The works studied are for the most part from Québec City and immediate vicinity.

Raphael's *The Ecstasy of Saint Cecilia* is not a painting which promotes the saint's musical patronage. Rather, it concerns her abandonment of terrestrial music in favour of celestial *a capella* music. Nonetheless, the Québec tradition of the work very often has a musical flavour.

Antoine Plamondon copied the painting at least four times. In a work created for the Sainte-Cécile du Bic church in 1857, only the saint, apparently, was retained. It was perhaps copied in its entirety in another work done for the Saint-Jean-Baptiste church in Québec City in 1868. Both works were destroyed

by fire. According to the glowing contemporary reports, the first, 366 x 244 cm, was based on a study brought back from Europe. The other, of heroic proportions, was commissioned by the Union musicale and unveiled with great ceremony. It was based on an engraving and was lavishly praised. A banner with Raphael's saint in relief was also constructed.

The Plamondon group also includes a solitary, full-length *Saint Cecilia* done in 1878, now in the Musée du Québec (fig. 4) and another, half-length, made in 1872. The former has a Roman landscape dotted with archæological references. The musical "still life" of the original has been reduced. Two engravings at the Hôtel-Dieu in Québec (figs. 2 and 3) may have served as sources in either of the two cases. However, Plamondon may have simply selected Raphael's principal motif without use of another intermediate source. Plamondon's art as a copyist led him to the practice of grafting. In his 1857 copy of Nicolas Poussin's *Assumption*, he introduced the six-angel choir from the reredos of Bologna. He had cause to regret it; the critics, generally favourable, denounced this insertion as debasing the original. In 1882, he omitted the choir when using the same composition in the painting for the Neuville church (fig. 5).

There are several "exact" copies of the Raphael reredos. The Musée du Séminaire in Québec City contains one, an honest but not brilliant effort by Paolo Bartolini (fig. 6). The Seminary collection in Nicolet also contains a copy of the painting (fig. 7). At the Musée d'art de Joliette is a work by the Italian copyist Oreggia, done in Rome in 1874, which contains an interesting substitution (fig. 8): Saint Augustine yields his place to Monseigneur Ignace Bourget! This was common practice in France at this time where, for example, a stained-glass work of 1888 accomodates the donor, who slips into the religious scenes (fig. 9). The anonymous painter of Saint-Thuribe in Portneuf (fig. 10) was more radical than skillful in his adaptations. The saint, reversed in terms of the original, now occupies a space demarcated by architectural structures. Lastly, a rose window in the Très-Saint-Nom-de-Jésus church in Montréal (fig. 11) reproduces, with a certain panache, the reredos of Raphael.

The sculptor Louis Jobin twice based works on the Raphael composition. His life-size *Saint Cecilia* (fig. 12) was initially designed to crown the musical societies' allegorical float in the 1880 Saint-Jean-Baptiste formal procession in Québec City. The press, which described it as majestic, noted its warm reception. Today, the sculpture surmounts the organ-chest in the Saint-Jean-Baptiste church. Despite the necessary adaptation, the model is clearly recognizable. A banner made for the same occasion by the Sœurs du Bon Pasteur is also based on the same model. In 1884, Louis Jobin drew upon the same source. For the Saint-Henri-de-Lévis church, he created a new *Saint Cecilia* (fig. 13), a smaller, squatter version which was incorporated into the vast pantheon of the neo-

Gothic choir. The work, which has since become monochrome, is less faithful to its model than the Québec version, but remains nonetheless a creditable representative of the family.

In addition to the Raphael genealogy, there is also a Guido Reni lineage. His *Saint Cecilia* in New York and Madrid was the inspiration for the anonymous copy in the Ursuline monastery in Québec (fig. 14), a work suffused more with sadness than with imagination. The same model, in the hands of Joseph Légaré, gave rise to an iconographical twist. Saint Cecilia becomes a *Saint Margaret of Antioch* (fig. 15), after having been initially identified as a *Saint Agnes*. The emblems of the crucifix and chain have replaced the violin and bow of the musician. The iconographical interest here surpasses its artistic quality. Nevertheless, Gérard Morisset, who in general was not partial to religious imitations, pointed out the importance of this practice.

In the twentieth century, the Cecilian iconography has been affected by industrial processes. The stain-glass of the Saint-Mathieu church in Laprairie (fig. 16) exemplifies the transformation. Along with a number of other works, this composition has a sweetened quality, the influence of which may be traced back to Jacques Stella or Mignard. Cross-influences originating in America should also be considered. There is a vast corpus to decipher, signs to differentiate. The domain of stained-glass is in itself a sub-territory of investigation. This subject is of interest to all of Québec and its sphere of influence. It is a thread that should be followed to its source. No doubt other European models are involved.

Translator: Jeffrey Moore