



fig.1 Anonyme, **Le Miracle de saint François Xavier**, XVIII^e siècle, huile sur toile, 290 x 164 cm, Saint-François-du-Lac, tableau du maître-autel. (Photo: l'auteur)

ŒUVRES DATANT DU RÉGIME FRANÇAIS À L'ÉGLISE PAROISSIALE DE SAINT-FRANÇOIS-DU-LAC AU QUÉBEC

Un ensemble iconographique concerté?

L'église Saint-François-Xavier à Saint-François-du-Lac possède cinq tableaux dont trois ont retrouvé leur fraîcheur d'antan après une restauration, en 1996, sous la direction d'Anita Henry. La toile du maître-autel représente un miracle de saint François Xavier, le saint éponyme de la paroisse (fig.1). Les deux autres tableaux, ayant pour thème une Immaculée Conception et un Saint Joseph portant l'Enfant Jésus, sont placés respectivement dans l'autel de droite et de gauche (figs.10 et 6). Ce sont ces trois tableaux anonymes, qui n'ont pas été analysés dans les ouvrages sur la peinture ancienne au Québec, que nous nous appliquerons à étudier ici¹. À ce jour, aucun document ne nous a permis d'identifier un artiste susceptible d'avoir peint ces tableaux. Qui plus est, nulle mention dans les livres de comptes ne nous renseigne sur la date de leur exécution bien que nous ne pensions pas devoir remonter plus loin que la première moitié du XVIII^e siècle. En l'absence de preuves tangibles, nous nous attarderons de préférence à l'étude détaillée de l'iconographie. Encore convient-il, dans ce cas, d'évoquer le mieux possible le contexte historique qui a présidé à la commande de ces tableaux.

De 1700 à 1714, c'est aux jésuites missionnaires auprès des Abénakis qu'est confiée la cure de Saint-François². En 1714, la mission est érigée en paroisse par Monseigneur de Saint-Vallier et placée sous la protection de saint François Xavier. L'abbé Jean-Baptiste Dugast (1684-1763), son premier curé, desservira la paroisse quarante-neuf années durant, secondé par les pères jésuites qui avaient la charge du village amérindien voisin, créé vers 1700, sous le vocable de Saint-François-de-Sales³.

Sur l'île du Fort, à Saint-François-du-Lac, quatre églises se sont succédées en moins de cinquante ans : d'abord la chapelle de 1689, réduite en cendres par les Iroquois à l'automne de la même année, l'église de 1698, celle de 1718 et, finalement, la première église en pierre construite entre 1731 et 1739⁴. Cette dernière adoptait un plan en forme de croix latine se terminant par une abside semi-circulaire au fond de laquelle était placé le maître-autel dédié au patron de la paroisse. Les chapelles respectivement dédiées à saint Joseph et à la Vierge Immaculée étaient sises dans les bras du transept⁵. Un siècle plus tard, la proximité du lac Saint-Pierre menaçait l'église de ruine; l'on s'accorda alors à abandonner

l'ancien édifice pour en construire un autre plus grand quelques lieues plus haut, vis-à-vis du village des Abénakis. Cette cinquième et dernière église fut terminée en 1849. Son architecte, Thomas Baillairgé, fit surmonter l'édifice de deux clochers et adopta un plan récollet (sans transept) avec une abside en hémicycle. Les anciennes dédicaces furent respectées. Le décor intérieur fut exécuté entre 1853 et 1860 par les entrepreneurs-sculpteurs Alexis et Michel Millette avec la participation de Thomas Allard. En 1885, Adolphe Beaulieu reproduisit en peinture les épisodes les plus connus de la vie de saint François Xavier sur les voûtes du chœur. L'édifice fut classé monument historique en 1957⁶.

Un des documents les plus anciens attestant d'une tentative d'embellissement remonte à l'année 1721, soit dix ans avant l'érection de la première église en pierre. C'est après avoir vu le tabernacle de la chapelle des récollets de Trois-Rivières réalisé par Jean-Jacques Bloem dit Leblond que le curé Dugast passa commande à ce même artiste d'un tabernacle similaire, comme en fait foi le marché passé le 23 février 1721 :

(...) fut présent Jean Jacquiès dit Leblond maître sculpteur demeurant en cette ville [Trois-Rivières] lequel a promis et promet par ses présentes à Jean-Baptiste Dugast, (...) de faire et parfaire tous et chacun les ouvrages de menuiserie et ornement de sculpture d'un tabernacle tant en largeur qu'en hauteur qu'iceluy Le Blond a cy-devant fait aux Révérends Père Récollets de cette ville [Trois-Rivières] et qui est à présent au mètre-hôtel de leur église⁷.

Cette pièce de mobilier liturgique est donc parmi les premiers ornements commandés. Achevée en 1722, elle sera dorée en 1783 pour 931 livres par les ursulines de Trois-Rivières⁸.

Les dédicaces

Toutefois, il semblerait que ce soit à l'époque de la première église en pierre (1731-1739) que l'on s'efforça d'enrichir l'édifice de tableaux⁹. Charland, historien de la paroisse, parle même «d'émulation entre sacristains et marguilliers» qui rivalisèrent d'ardeur pour parer leur nouvelle église d'une décoration intérieure de qualité⁹. C'est aussi à ce moment-là que se firent les dédicaces. Grâce au témoignage, en 1739, du vicaire général, Jean-Pierre Miniac, nous pouvons nous faire une idée de la manière dont on procéda. En effet, il note lors de sa visite pastorale :

Et comme plusieurs personnes de consideration ont renouvelés dans notre presente visite les instances quilz nous avoient fait cydevant pour faire mettre une des chapelles sous linvocation de St Joseph, voulant satisfaire a leur dévotion, nous mettons la chapelle du coté de l'Evangile sous la protection de ce grand saint ce qui nous paroist d'autant plus convenable que la chapelle de droite estant sous le titre de limmaculée conception,

servira à entretenir non seulement la dévotion pour cette reine des cieux mais encore celle que quelques femmes pieuses paroissent avoir pour Ste anne sa mère et que les garçons auront dans St Joseph un protecteur spécial à qui ils pourront adresser avec confiance leurs vœux¹⁰.

S'il faut en croire les intentions avouées de Miniac, la dédicace à saint Joseph était désirée par les paroissiens et, du même coup, permettait au clergé de donner un pendant dévotionnel à l'Immaculée Conception. Il ne s'agirait donc pas ici de propager ou de mettre en place une dévotion mais de satisfaire à la piété populaire. De fait, il n'y a rien d'extraordinaire à cette époque à consacrer les autels latéraux à la Vierge et à saint Joseph. C'était chose courante au Québec, tout particulièrement dans les églises jésuites¹¹. Pour autant, nous ne pouvons nous contenter de l'aveu de Miniac. Vicaire général, c'est-à-dire un des principaux acteurs de l'encadrement paroissial, nul mieux que lui pouvait tirer argument d'un consensus populaire pour faire accepter certains choix ecclésiastiques. Et quand bien même les fidèles auraient agréé les choix des dédicaces, c'est finalement aux instances cléricales que revenaient les consécration et par conséquent les thèmes pour des tableaux à venir. Et, en effet, il y a davantage du point de vue des dédicaces que ce témoignage le laisserait supposer.

La chapelle consacrée à l'Immaculée Conception n'a rien pour surprendre quand on sait que dès 1635 le père Lejeune voua la tâche missionnaire jésuite canadienne à celle-ci. Qui plus est, nous apprenons, grâce à l'étude historique du père Pouliot, qu'à partir du vœu du 8 décembre 1635 les jésuites consacrèrent leurs activités missionnaires à la fois à la Vierge Immaculée et à saint Joseph¹².

Le 8 décembre 1635, dans toutes les résidences, du Cap-Breton à la Huronie, ils [les jésuites] offrent à l'Immaculée Conception une triple promesse : jeûner la veille de sa fête, célébrer chaque mois une messe en son honneur (ou dire le chapelet, s'ils ne sont pas prêtres, comme les frères, les domestiques), lui dédier la première église stable qu'on bâtirait dans l'année. C'est le célèbre vœu qui fut répété chaque année, dans toute la Nouvelle-France. Vœu à l'Immaculée Conception, oui; mais vœu à saint Joseph aussi. Écoutez la formule rédigée par le P. Le Jeune : Nous vous promettons (à Dieu) et faisons vœu, comme aussi à la très sainte Vierge votre Mère et à son glorieux Époux, saint Joseph (...) Le tout pour obtenir de la bonté de Notre Seigneur la conversion de ces peuples par l'entremise de sa sainte Mère et de son saint Époux (...) ¹³.

L'auteur ajoute qu'«on trouva bientôt – sans doute à cause du jeûne promis pour le 7 – d'avancer la cérémonie au 2 décembre, jour auquel on célébrait alors saint François Xavier¹⁴». Ainsi, pour des raisons pratiques, aux honneurs rendus à la Vierge et à saint Joseph furent désormais associés ceux voués à saint François Xavier. Par la suite, cette célébration dépassa très vite le groupe missionnaire pour

s'étendre aux ursulines, aux étudiants du Petit Séminaire et finalement aux augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec¹⁵. La plupart des communautés religieuses de Québec firent leur cette solennité qui avait l'avantage de réunir trois dévotions très à l'honneur depuis les débuts de la colonie. Il faut croire que ce vœu non obligatoire fut pratiqué fort avant dans le siècle par les clercs mais aussi par les laïcs car, en 1666, M^{re} de Laval rappelle la formule qu'il est légitime de prononcer le jour du renouvellement du vœu : «Recevez donc, ô sainte et sacrée Reine des anges et des hommes, sous votre sainte protection, ces peuples désolés et abandonnés que nous vous présentons par les mains de votre glorieux époux et de vos fidèles serviteurs Saint Ignace et saint François Xavier, et de tous les anges gardiens et protecteurs de ces lieux, pour les offrir à votre bien aimé Fils (...)»¹⁶.

Tout indique que les dédicaces à Saint-François, antérieures à l'arrivée de nos tableaux, découlaient de pratiques dévotionnelles proprement canadiennes, instituées en premier lieu par les missionnaires jésuites dans la première moitié du XVII^e siècle mais qui finirent par concerner la majorité des élites religieuses. Il pourrait bien s'agir ici d'un ensemble concerté qui appelait une commande savamment pensée de peintures susceptibles d'orner les trois autels. C'est pour cette raison que nous considérerons tour à tour, avec une attention accrue, les tableaux qui nous sont parvenus.

Les tableaux

De nos jours, l'église de Saint-François recèle cinq tableaux. Deux d'entre eux, placés dans les bas-côtés de l'église, n'ont pas encore été restaurés. De dimensions identiques (200 x 165 cm), ils ont pour sujet respectif *Le Baptême du Christ* à gauche et *Tobie et l'ange* à droite. *Le Baptême du Christ* est une copie fidèle d'un burin de Gérard Audran (1640-1703) d'après Pierre Mignard (1612-1695), tandis que *Tobie et l'ange* rappelle à plusieurs égards *L'Ange gardien* par Dessailant qui se trouve actuellement à Sainte-Anne-de-Beaupré. Andrée Ruel-Bouillon date ces deux peintures d'avant 1756 d'après une mention dans le *Livre de comptes* de la paroisse qui indique «Donné au Sr le Vasseur pour deux cadres (...) 230». L'auteure en est venue à cette supposition en considérant que ces cadres ont été prévus pour le *Baptême du Christ* et *Tobie et l'ange* car, à cette époque, les trois autres tableaux étaient déjà pourvus d'encadrements¹⁷. Bien que cette hypothèse soit séduisante, dans la mesure où elle parvient à concilier toutes les sources documentaires disponibles, nous pensons qu'il est très difficile de faire remonter ces deux tableaux à une date aussi reculée. En outre, rien dans les sources anciennes ne nous dit que l'église était ornée au XVIII^e siècle d'autres pièces peintes que celles du chœur. En fait, tout nous porte à croire qu'ils datent au moins du début du XIX^e siècle. Il s'agirait tout simplement de répliques de tableaux très estimés au Québec, puisque répétés à satiété durant le XIX^e siècle, dans de nombreuses églises de la province.

Les trois autres tableaux, vraisemblablement les seuls à dater du Régime français, ont été aménagés dans le chœur de l'église actuelle vers les années 1850¹⁸. Les circonstances particulières qui président à leurs commandes nous échappent. Une seule chose est acquise : ils se trouvaient à l'église Saint-François en 1742. Cette année-là, le tableau d'autel fut acheté moyennant 169 livres et en 1744, la fabrique se procura pour 90 livres d'«un cadre pour Saint François Xavier». Quant aux deux autres peintures surmontant les autels latéraux, aucune source à notre disposition ne signale ces toiles à proprement parler. C'est seulement grâce à l'indication de 1742 stipulant que les cadres ont été bien installés que nous pouvons fournir un *terminus ante quem* :

Compte que rendent par devant moy J.B. Dugast (...) Les Sacristines des chapelles de l'immaculée conception et saint Joseph Dame Hertel et Marguerite Dugast [la sœur du curé] pour l'année 1742 en présence des susdits marguilliers soussignez la dite Dame Hertel fait recette de questes faites pendant le cours de la dite année de la somme de 9" qui ont payé une sergette et des anneaux pour un rideau du cadre de St-Joseph. La dite Marguerite Dugast fait recette de questes faites pendant le cours de la dite année 64"15' qui ont payé la façon d'un cadre pour l'image de l'immaculée conception 65 pour le dit cadre¹⁹.

Par ailleurs, il se pourrait que l'achat en 1756 de cadres identiques, dont nous avons parlé plus haut, était peut-être destiné à ces toiles, même si celles-ci avaient déjà des encadrements. Auquel cas, une dizaine d'années plus tard, la fabrique mieux nantie aurait décidé d'acheter de nouveaux cadres sans, cette fois-ci, regarder à la dépense. En effet, ceux de 1756 sont deux à trois fois plus chers que les premiers et, qui plus est, dorés par les ursulines de Québec «avec de l'or fin venu de France²⁰». Cette deuxième possibilité, bien que purement conjecturale, nous semble à ce jour plus plausible que celle proposée en 1977 par Andrée Ruel-Bouillon.

De surcroît, sur la toile représentant l'Immaculée Conception, nous discernons à l'œil nu une ligne de démarcation qui indique qu'elle a été rallongée de cinquante centimètres environ. La trace d'un arc en plein cintre dans la partie supérieure nous autorise à penser que le format était initialement ovale. À partir de ces rares indices matériels, nous serions portés à croire que les tableaux n'étaient pas destinés en premier lieu à l'église Saint-François. Cependant, excepté les dimensions, rien ne nous permet d'étayer une telle hypothèse, sinon une analyse plus poussée de l'iconographie à laquelle nous nous livrerons dans le second temps de notre étude.

Le Miracle de saint François Xavier (fig.1)

Le tableau du maître-autel de format imposant (290,3 x 164 cm) est cintré à l'oreille. Cependant, «le filage ainsi que l'épaisseur des fibres entre les toiles



fig.2 Étienne GANTREL d'après Poussin, **Le Miracle de saint François Xavier**, XVII^e siècle, burin. (Photo: l'auteur)

n'étant pas identiques²¹», le tableau était vraisemblablement rectangulaire. Nulle autre indication n'est susceptible de nous renseigner davantage : ni signée, ni datée, cette toile a été l'objet au XIX^e siècle de larges surpeints qui rendirent toute appréciation de l'œuvre impossible jusqu'à sa récente restauration de 1996. Cela dit, les tonalités brunes, le dessin d'un métier un peu fruste, le modelé manquant de nuances plaident en faveur d'une œuvre réalisée par un peintre local²². D'autre part, cette toile reproduit dans ses moindres détails une gravure d'Étienne Gantrel (1646-1706) (fig.2) d'après le fameux tableau de Nicolas Poussin (1594-1665), aujourd'hui au Musée du Louvre, intitulé *Saint François Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima, au Japon* dit *Le Miracle de Saint François Xavier* (fig.3)²³. De très grandes dimensions (444 x 234 cm), ce maître-autel fut commandé en 1641 par le surintendant des Bâtiments, Sublet de Noyers, pour la chapelle du noviciat des jésuites à Paris (église détruite). En 1763, suite à la suppression en France de l'ordre des jésuites, il fut acquis par Louis XV²⁴. De plus, nous avons pu déterminer avec une quasi certitude que le tableau de Saint-François-du-Lac a pris pour modèle, non pas la peinture de Poussin mais la gravure de Gantrel. La raison tient, d'une part, à ce que notre tableau québécois est dans le même sens que le burin et, d'autre part, à ce qu'il reproduit les deux bandes latérales décrivant un mobilier liturgique présent sur l'estampe mais qui ne se trouve pas sur l'original. Même si, en 1957, Georges Wildenstein pense que le tableau de Poussin était initialement plus grand, cette assertion ne fut pas retenue par la suite par Anthony Blunt (1962) qui y vit une invention du graveur²⁵.

Saint missionnaire jésuite par excellence, François Xavier devint sous l'épiscopat de M^{gr} de Laval, second patron du Canada. Aussi bien les représentations isolées de l'apôtre des Indes que son activité missionnaire et sa mort, ornèrent dorénavant maints sanctuaires. Les scènes décrivant son évangélisation auprès des Indiens et son agonie furent en effet fort prisées au Québec et ce dès les années 1660, comme en témoignent les peintures parvenues jusqu'à nous²⁶. Il est vrai que ces thèmes narratifs étaient particulièrement adaptés au contexte de la Nouvelle-France. Dans la plupart des cas, ils avaient pour vocation de rappeler le rôle crucial que jouèrent les jésuites dans la conversion des indigènes et la qualité du sacrifice dont ils firent preuve. Par contre, la réputation de thaumaturge dans laquelle était tenu le saint ne fut pas privilégiée dans l'iconographie québécoise²⁷. Selon Paul Bourassa, qui ne cite que notre tableau et celui de Verchères – sans aucun doute une réplique plus tardive – nous aurions affaire aux seules représentations connues au Québec d'un miracle de saint François Xavier²⁸. De toute évidence, il semblerait donc que l'adoption d'un tel sujet ne soit pas fortuite. En premier lieu, ce tableau témoigne de la sollicitude avec laquelle le clergé invitait ses ouailles à se recommander à saint François Xavier. De fait, M^{gr} de Saint-Vallier exhorte, dans son mandement de 1719, les



fig. 3 Nicolas **POUSSIN**, **Le Miracle de saint François Xavier**, XVII^e siècle, huile sur toile, 444 x 234 cm, Paris, Musée du Louvre. (Photo: l'auteur)



fig. 4 Anonyme,
**Le Miracle de
saint François
Xavier** (détail de
fig. 1), XVIII^e siècle,
huile sur toile,
Saint-François-du-
Lac, tableau du
maître autel.
(Photo: l'auteur)



fig. 5 Anonyme,
**Le Miracle de
saint François
Xavier**, XVIII^e siècle,
huile sur toile,
290 x 64 cm, Saint-
François-du-Lac,
tableau du maître
autel (avant la
restauration de
1996).
(Photo: l'auteur)

fidèles à recourir au saint afin d'obtenir des faveurs matérielles (guérisons) ou spirituelles (conversions) :

Ce grand saint étant qualifié dans toute l'Eglise Apôtre des Indes, et ce pays passant pour une partie des Indes. Nous avons jugé ne pouvoir dispenser cette Eglise naissante de lui rendre ce devoir (...) est le grand avantage et les grâces extraordinaires que tout ce Christianisme des Français et des Sauvages a reçu jusqu'à présent (...) une infinité de merveilles et de miracles que Dieu a voulu opérer dans ce dernier temps en toutes les parties du monde par le recours que l'on a eu à son intercession²⁹.

Plus encore, ce n'est pas seulement le sujet mais aussi la manière dont il est traité par Poussin qui a provoqué le choix de ce tableau. En effet, en dépit de l'oubli relatif dans lequel est tenue de nos jours cette oeuvre, il faut savoir qu'elle a fait époque dans l'histoire de l'art du XVII^e siècle. Sa réputation tient principalement au fait que Poussin, en 1641, entendait aller sur les brisées du plus grand peintre parisien de la période : Simon Vouet. Rompu à l'exécution de grands décors religieux, celui-ci se trouvait dans les années 1640 au pinacle de sa gloire. Aussi, grâce à cette commande prestigieuse, Poussin escomptait délivrer une leçon d'art religieux. Nul doute alors que cette représentation d'un *Miracle de saint François Xavier* s'écarte quelque peu de la tradition iconographique. À ce chapitre, la campagne de restauration effectuée en 1885 par Adolphe Beaulieu dans l'église de Saint-François n'a nullement tenu compte de la signification particulière de la peinture du maître-autel.

Pour les fresques du chœur, l'artiste québécois peint la *Mort de saint François Xavier* et son *Apostolat auprès des Indiens*, autrement dit l'iconographie la plus répandue du saint au Québec³⁰. C'est aussi à Beaulieu et à son collègue Rochon que revient le soin de «retoucher» les trois tableaux anciens. À en juger par les photographies antérieures à leur restauration, cette mise à neuf consiste principalement en surpeints, le plus flagrant concernant celui du maître-autel. La partie supérieure, initialement occupée par un Christ triomphant (fig.4), a été recouverte par un Dieu le Père planant de facture maladroite (fig.5). Il ne fait pas de doute que les deux entrepreneurs n'ont pas saisi la portée théologique d'un tel tableau. Certainement sans en être conscients, ils reprenaient, par ce camouflage, les critiques qui furent faites au XVII^e siècle au tableau de Poussin. Les détracteurs du célèbre peintre lui reprochaient, en effet, cette figure du Christ plaquée sur le premier plan du tableau et qui ressemblait plus à un «Jupiter tonnant qu'à un Dieu de miséricorde³¹». Beaulieu et Rochon ont probablement, eux aussi, estimé la présence du Sauveur bien trop insistante pour la perpétuer. Du même coup, ils réduisaient cette théophanie brutale surmontant le saint en une simple guérison merveilleuse chapeautée par un Dieu le Père débonnaire.

En somme, ce «rafraîchissement» du dernier quart du XIX^e siècle nous permet de saisir par la négative la portée du tableau de Saint-François. Ce qui ressort de cette toile est l'accent porté à la figure du Christ au détriment du saint.

Poussin semble avoir appliqué au pied de la lettre l'enseignement post-tridentin relatif au culte des saints. Ce dernier, en effet, attribue l'efficacité du miracle au pouvoir de Dieu lui-même, «les saints invoqués jouant le rôle de simples intercesseurs³²». De plus, il semblerait que tout élément anecdotique ait été banni. Rien, en effet, sinon le titre, ne nous permet de situer la scène au Japon et, comme le souligne Pierre Rosenberg, c'est la variété dans les expressions des visages qui a occupé toute l'attention du peintre³³. La nature générique de cette représentation l'a rendue facilement transposable dans le contexte canadien. C'est certainement pour toutes ces raisons que ce tableau a été pris pour modèle. À n'en pas douter, les commanditaires du tableau ont été sensibles au message délivré par Poussin qui avait tenté, suivant une formule personnelle, de rester en tout point conforme à l'enseignement du clergé post-tridentin. Pour conclure, disons que ce tableau illustre à merveille ce que Marie-Aimée Cliche a brillamment démontré au sujet de l'état d'esprit religieux au Québec sous le Régime français : la colonie fut le terrain propice pour implanter les nouveaux impératifs issus du Concile de Trente, impératifs qui visaient à expurger de la religion des laïcs un «merveilleux» issu des mentalités populaires.

Saint Joseph portant l'Enfant Jésus (fig.6)

Cette huile (198,8 x 135,7 cm) n'est ni signée ni datée. L'unique inscription visible en bas à droite, «Retouché en 1886, Beaulieu et Rochon», nous rappelle la refécution des anciens tableaux, certainement très délabrés à l'époque.

Saint Joseph, reconnaissable à la fleur de lis, porte dans ses bras l'Enfant Jésus. Au-dessus de lui, le Père Éternel, présenté en buste, pointe du doigt une direction. Son visage ressemble de manière saisissante à celui du saint. Dans le coin supérieur gauche, la Colombe du Saint-Esprit est tournée vers l'Enfant. Placée dans le coin supérieur droit, une maison est transportée par quatre angelots. De toute évidence, ce motif représente la maison de Lorette. Celle-ci est figurée de manière traditionnelle : la Vierge à l'Enfant est assise sur le faîte du toit d'une maison (fig.7). Cette formule remonte aux toutes premières figurations de la maison reliquaire de Nazareth qui ornaient les frontispices des livres de piété du XVI^e siècle à l'usage des pèlerins. Dans sa conception générale, ce type ne variera guère au cours des deux siècles suivants³⁴.

Cette iconographie, qui associe dans une même scène saint Joseph et l'Enfant Jésus à la maison de Lorette, est exceptionnelle et, à ce jour, nous n'avons pas trouvé de représentations similaires. En pareil cas, nous serions portés à croire qu'une iconographie aussi singulière ne peut s'expliquer que par un contexte local. Mais qu'en est-il vraiment? Peut-on, à travers l'analyse iconographique et les données historiques à notre disposition, esquisser une interprétation?

Pour commencer, il convient de retracer brièvement l'histoire de la maison de Lorette. La première mention dans un document de la translation miraculeuse de cette maison date de la fin du XV^e siècle. Selon la chronique, des anges



fig. 6 Anonyme, **Saint Joseph portant l'Enfant Jésus**, XVIII^e siècle, huile sur toile, 199 x 136 cm, Saint-François-du-Lac, autel latéral. (Photo: l'auteur)



fig. 7 Anonyme, **Saint Joseph portant l'Enfant Jésus**, détail de la maison de Lorette, coin droit de figure 6. (Photo: l'auteur)

auraient transporté, à la toute fin du XIII^e siècle, la *Santa Casa* afin de la soustraire aux Sarrasins qui à l'époque envahissaient la Palestine. Après un arrêt en Dalmatie, les anges finirent par la déposer près d'une voie publique dans les Marches d'Ancône en Italie. La ville de Lorette se serait par la suite développée pour constituer à la fin du XVI^e siècle, l'un des sanctuaires les plus visités de la chrétienté occidentale. Cette maison, initialement à Nazareth, revêt une importance capitale aux yeux des catholiques puisque c'est là que se produisit l'Annonciation suivie de l'Incarnation. L'histoire de plusieurs ordres religieux est intimement liée à ce lieu de pèlerinage. Les carmes déchaussés furent parmi les premiers à honorer avec ferveur la maison de Lorette. Mais c'est aux tout premiers jésuites que revient le mérite d'avoir diffusé de par le monde cette dévotion¹⁵. Parmi les plus connus, nous savons que c'est à Lorette que saint François Xavier reçut l'inspiration de sa vocation missionnaire, celle de porter les Évangiles aux Indes et au Japon. À l'instar du célèbre missionnaire, Pierre Joseph Marie Chaumonot (1611-1693), avant son départ pour la Nouvelle-France, se rendit au fameux

sanctuaire. Il tomba malade et se trouva dans l'impossibilité de réaliser son rêve apostolique. Sur ces entrefaites, il fit vœu à la Vierge de Lorette de faire une réplique de la *Santa Casa* au pays de mission auquel il se destinait s'il obtenait la faveur d'une guérison. Son vœu ayant été exaucé, il lui faudra attendre trente-cinq ans après son arrivée au Canada pour qu'il parvienne à réaliser sa promesse³⁶. En 1673, après plus de vingt années d'exode, les Hurons, guidés par le père Chaumonot, s'installèrent à quelques lieues de la ville de Québec dans une localité qu'ils nommèrent Lorette. Ils finirent par quitter ce lieu trop pauvre pour suffire à leur subsistance. Puis, au tournant du siècle, ils s'établirent à la Nouvelle-Lorette emportant avec eux leur ancienne dévotion³⁷. Dans la chapelle du nouveau village, le fac-similé de la maison de Lorette exécuté par un des Levasseur sera appendu au-dessus du maître-autel. Encore visible, cette réplique a donc été vénérée par les Hurons sans interruption trois siècles durant³⁸.

Dernier détail et non le moindre concernant le tableau de Saint-François, il semblerait que l'on ait voulu camper saint Joseph dans un décor canadien. La montagne qui se dessine à l'arrière-plan ainsi que la rivière (ou le lac) évoquent un paysage des Laurentides. Il se pourrait bien que cette toile décrive effectivement la translation de la maison de Lorette en Nouvelle-France. Ceci expliquerait du même coup le geste de Dieu le Père désignant une direction. Tout se passe donc comme si l'on avait voulu représenter l'introduction de la dévotion à la maison de Lorette par le père Chaumonot. Si cela était le cas, ce tableau constituerait l'unique tentative de description d'un tel événement dans la peinture en Nouvelle-France. Compte tenu de la rareté du sujet, il se pourrait que la destination première de ce tableau ait été la seconde église de la Nouvelle-Lorette reconstruite aux alentours de 1730, ou alors une communauté religieuse intimement liée aux jésuites, qui tenait à se remémorer l'événement.

Notre exposé ne serait pas complet si nous ne nous attardions pas sur le lien étroit qui existe entre la maison de Nazareth et la Sainte Famille. En effet, la vénération envers la relique de Lorette n'est pas un culte exclusivement marial. Cette maison est non seulement le lieu de l'Annonciation et de la Conception mais aussi la maison où la Vierge naquit et grandit auprès de ses saints parents. Plus tard, cette demeure deviendra le lieu où Joseph et Marie choisiront de résider après leur retour d'Égypte. Autrement dit, découle de cette maison tout un faisceau de dévotions qui tendent, à travers la figure de la Vierge à l'Enfant, à honorer l'ensemble de la Sainte Famille. De plus, au XVII^e siècle, s'élabore une doctrine spirituelle qui fait de la Sainte Famille l'équivalent terrestre de la Trinité céleste. Ce thème des deux trinités a d'ailleurs connu un succès sans précédent en Nouvelle-France comme en font foi les quelques tableaux anciens qui nous sont parvenus³⁹. La mise en scène est toujours identique : la Sainte Famille, formant un axe horizontal, est surmontée de Dieu le Père et du Saint-Esprit, l'axe vertical. À titre d'exemple, citons une *Sainte Famille à la Trinité* (fig.8) que le père jésuite François-Xavier Duplessis – originaire de Québec et installé depuis 1716 en France – envoya à sa sœur, la mère Duplessis de Sainte-Hélène, annaliste et



fig.8 Anonyme, **Sainte Famille à la Trinité**, XVIII^e siècle, huile sur toile, 112 x 102 cm, monastère des augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. (Photo: l'auteur)

supérieure des augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec⁴⁰. Y sont en effet figurées les trinités céleste et terrestre suivant les deux axes conventionnels. L'artiste anonyme y fait d'ailleurs montre d'une économie de moyens qui renforce le lien entre la Sainte Famille et la Trinité divine : les quatre visages sont éclairés par les rayons lumineux émanant de la Colombe. Ignorant ce schème traditionnel, notre artiste québécois a souligné ce lien de façon plus alambiquée. Il y a bien Joseph à l'Enfant dans le registre terrestre, le Père Éternel et le Saint-Esprit dans les cieux, mais ce sont les diagonales qui unissent véritablement ces deux registres. La Colombe tournée vers Jésus amorce une ligne qui se déploie du bras tendu de Dieu au visage de Joseph pour finalement s'arrêter sur la tête de l'Enfant. Une autre diagonale partant de la maison de Lorette à droite rejoint



fig.9 Anonyme,
**Saint Joseph portant
l'Enfant Jésus,**
XVIII^e siècle, huile sur
toile, 100 x 70 cm,
San Diego (Mexique),
Pinacoteca Virreinal.
(Photo: l'auteur)

également Jésus. Toutefois, l'artiste ne s'est pas borné à répéter sous une autre forme un tel rapprochement. À la croix en «x», qui relie les deux trinités, est subordonné l'axe vertical fortement marqué par le corps allongé et imposant du saint et le buste du Père, axe d'autant plus significatif que les deux visages sont identiques.

En guise de comparaison et pour mieux révéler la richesse de cette composition, citons un tableau anonyme du XVIII^e siècle conservé à la pinacothèque Virreinal de San Diego au Mexique (fig.9). Ce *Saint Joseph à l'Enfant* présente des analogies iconographiques et stylistiques manifestes avec celui de Saint-François. Comme sur ce dernier, l'importance octroyée à saint Joseph ne laisse guère de place à une Trinité traditionnelle. Aussi, le peintre a préféré surmonter saint Joseph de la colombe, l'Éternel a été déplacé dans le coin supérieur gauche. De cette simple inversion entre deux des personnes de la

Trinité découle un sens totalement différent de celui de Saint-François. C'est entre le Père Éternel et le petit Enfant que les regards se croisent. Tandis que dans notre tableau la relation étroite entre saint Joseph et Jésus repose sur cet échange de regards. En outre, comme saint Joseph a le même visage que Dieu, il est clairement identifié comme son pendant terrestre.

En passant, disons que cet écart par rapport à une tradition post-tridentine qui n'entendait aucunement diminuer les honneurs dus à Dieu s'avère bien audacieux. Il s'agirait donc là d'une anomalie iconographique en totale opposition avec la théologie en vigueur au XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, certains théologiens, dont Gratian, qui consacra en 1597 un ouvrage entier à saint Joseph, s'accordèrent pour dire que par une grâce spéciale Joseph ressemblait à son Fils adoptif⁴¹, mais jamais ils n'en sont venus à dire que cette ressemblance atteignait le Père⁴². Pour cela, il ne fait aucun doute que notre tableau de facture populaire le soit aussi d'esprit. Il n'en demeure pas moins qu'une telle insistance ne doit pas être négligée. Elle nous montre combien l'iconographie du saint après le Concile de Trente ne fut pas aussi régentée que certains spécialistes se sont plu à l'écrire. Plus particulièrement, le thème de la trinité dite «jésuistique», en dépit d'une codification simple, n'a pas non plus été toujours respectée. Elle a conduit à certains écarts imputables à la popularité grandissante de saint Joseph auprès des paroissiens. Il faut savoir que la Trinité ne fut pas seulement affaire de théologiens. Comme nous l'apprend Boespflug, à partir du XII^e siècle, cette doctrine et ses diverses transpositions visuelles furent très en vogue auprès des populations⁴³. Ce succès n'a pu conduire tôt ou tard qu'à des interprétations risquées voire condamnables. Par ailleurs, quand on connaît le contexte canadien, nous ne pouvons sous-estimer l'importance considérable accordée à saint Joseph dans le tableau de Saint-François. En effet, il appert que cette iconographie illustre à merveille la vénération qu'avaient pour saint Joseph les Canadiens français et ce depuis 1624, année où il fut proclamé patron du Canada. Et comme nous l'avons montré, ce culte dépassa parfois les sollicitations ecclésiastiques. Les habitants de la colonie, qu'ils soient religieux ou laïcs de toute condition, n'hésitèrent pas à se mettre sous la protection de saint Joseph au moindre incident; les sources et les témoignages trahissent cette grande intimité avec le saint. En somme, cette toile nous montre que saint Joseph était considéré au Québec comme le gardien de la Sainte Famille et, par voie de conséquence, comme le protecteur par excellence de l'ensemble des chrétiens vivant au Canada⁴⁴.

L'Immaculée Conception (fig.10)

Certains écrivains ecclésiastiques se sont appliqués depuis les premiers siècles à démontrer que la Vierge est exemptée du péché originel auquel tous les hommes sont soumis depuis la faute d'Adam : «la conception de la Vierge elle-même dans le sein de sainte Anne ou plutôt dans la pensée de Dieu, qui par une grâce unique l'exempte du péché originel. Celle qui fut choisie avant d'être née,



fig.10 Anonyme, **L'Immaculée Conception**, XVIII^e, huile sur toile, 194 x 131 cm, Saint-François-du-Lac, autel latéral. (Photo: l'auteur)

conçue avant Ève de toute éternité⁴⁵». Ce privilège marial concédait du même coup à la Vierge un rôle primordial dans la rédemption. Ce furent d'abord les franciscains qui s'en firent les promoteurs et les carmes ne tardèrent pas à leur emboîter le pas. Puis, au XVI^e siècle, les jésuites en devinrent les plus ardents défenseurs. Bien que proclamée dogme en 1854, cette doctrine touchait déjà tous les pays catholiques à partir du XVII^e siècle, engendrant une profusion d'images ayant pour sujet la Vierge Immaculée.

L'iconographie apparaît au XV^e siècle sous plusieurs formes⁴⁶. Comme souvent en pareil cas, en l'absence de preuves scripturaires, les artistes recoururent pour l'essentiel aux Évangiles apocryphes qui détenaient en germe la doctrine de l'exemption mariale. Cela fut, en effet, le cas pour l'Arbre de Jessé et la Rencontre de saint Joachim avec sainte Anne à la porte dorée; les deux types principaux retenus à la fin du Moyen Âge⁴⁷. Cependant le discrédit dans lequel étaient tenus les Apocryphes pendant la Réforme obligèrent les peintres à opter pour une formule iconographique entièrement redevable à l'Écriture Sainte. Dès lors, on s'arrêta au seuil du XVI^e siècle, à un type iconographique qui puisait dans l'Ancien Testament, et en particulier dans le *Cantique des cantiques*⁴⁸. On en vint à créer une image complexe que les iconographes, par la suite, nommèrent la Vierge *tota pulchra* (toute belle). Cette formule, dorénavant en vigueur, se compose d'une Vierge flottant - ou, pour reprendre le langage des théologiens, «ad aeternam» (de toute éternité) - au milieu d'une multitude d'emblèmes bibliques. Ces derniers évoquant les prérogatives de la Vierge, étaient entre autres la transposition visuelle des litanies récitées en son honneur, d'où le nom parfois donné à cette formule iconographique. À ce type s'agrégea, au cours du XVI^e siècle, celui de la Femme de l'Apocalypse identifiée à la Mère de Dieu. «Puis parut dans le ciel une femme vêtue de soleil, ayant la lune sous ses pieds et sur sa tête une couronne de douze étoiles» (Apocalypse, 12). Désormais, ces motifs cosmiques accompagnèrent les figurations de la Vierge Immaculée.

Sur notre toile (194 x 131 cm), il s'agit bien ici d'une «Vierge des litanies». Debout sur un croissant de lune, sa tête est inclinée et ses yeux baissés. Elle est entourée des principaux symboles mariaux : le soleil, la lune, les étoiles, le jardin clos matérialisé par des jardins à la française, une fontaine, le puits, le lis dans sa main, le miroir sans tache, la tour de David et la cité de Dieu. Le serpent et la pomme sous ses pieds rappellent sa victoire sur le péché originel. Ces deux motifs renvoyant à la seule preuve scripturaire considérée explicite par les immaculistes, rares sont les Immaculées qui ne sont pas accompagnées de ces deux attributs. Ils deviendront même, à partir du milieu du XVII^e siècle, les seuls motifs, avec ceux tirés de l'Apocalypse, à signifier que nous avons affaire à une Vierge conçue sans péché⁴⁹. Pourtant dans notre tableau, qui ne peut remonter au plus tard qu'à la première moitié du XVIII^e siècle, aucun symbole n'est omis.

Cette exhaustivité nous amène à penser que ces emblèmes n'officiant pas simplement comme attributs mais jouent un rôle plus significatif dans le contexte qui nous préoccupe.

L'Immaculée Conception et la maison de Lorette

Les emblèmes mariaux ornant la *Purissima* que nous trouvons sur notre peinture sont aussi appelés «Litanies de Lorette», non pas parce qu'elles ont été composées à Lorette mais parce que c'est dans ce lieu de pèlerinage fort populaire au XV^e et XVI^e siècle que ces invocations ont été pour la première fois en usage : «Mais, d'après une tradition respectable, ce fut à Lorette que commença le chant solennel de ces litanies; et c'est de là que l'usage s'en est répandu dans toute l'Église par les innombrables pèlerins qui n'ont cessé de visiter ce vénérable sanctuaire⁵⁰».

En 1904, Ulysse Chevalier se fait plus précis à ce sujet. Il date du 31 janvier 1547 la récitation des litanies au sanctuaire marial. C'est ce jour là que le chanoine de Recanati, Jean d'Albara, offrit aux augustins de Lorette 100 florins d'or à charge pour eux «de célébrer, tous les samedis, la messe de la sainte Vierge et d'y ajouter ses litanies». Il poursuit en stipulant que cette prière ne fut publiée qu'en 1576 et connue à Rome seulement dix ans plus tard⁵¹.

En outre, dans les arts visuels, l'amalgame eut lieu très tôt entre la Vierge de Lorette et celle de l'Immaculée. William Barcham, qui analyse avec force détails la fresque peinte par Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) en 1743 dans l'église Santa Maria di Nazareth (Scalzi) à Venise, qui a pour thème principal la translation de la maison de Lorette, souligne le lien étroit entre la vénération de la maison de la Vierge et le culte de l'Immaculée Conception⁵². Il signale que, dès le XVI^e siècle, quelques-uns des frontispices ornant les guides des pèlerins présentaient la Vierge de Lorette entourée des symboles des Litanies; ce faisant il conclut «the *Madonna della Casa Santa* was sometimes portrayed as the Immaculate Conception⁵³». En effet, les attributs habituels de l'Immaculée Conception se retrouvaient dans les invocations qui constituaient les litanies de Lorette, puisque puisant aux mêmes métaphores bibliques, sans que l'on sache dire lequel des motifs ou des invocations aurait influencé l'autre⁵⁴. Quoi qu'il en soit, nul doute que cette image surchargée de métaphores mariales soit un excellent procédé mnémotechnique pour faciliter la récitation et par là même conduire plus aisément le dévot à la contemplation de la Mère de Dieu elle-même⁵⁵. D'ailleurs, la Vierge des litanies, quasi inexistante au XVIII^e siècle, a perduré dans l'art populaire et la gravure comme nous le rappelle Stratton⁵⁶. Les symboles mariaux n'avaient plus pour vocation que d'illustrer les litanies. Quant on sait qu'une prière de ce type s'accompagnait d'indulgences, il y a fort à parier que les fidèles s'y adonnaient. Néanmoins, il se pourrait également que ces symboles, qui renvoient à chacune des invocations qui composent les «Litanies de Lorette», aient été conservés afin de créer un lien sémantique avec la translation

de la maison de Lorette représentée dans le tableau de la chapelle de gauche de l'église Saint-François-du-Lac.

Si cela est le cas, ce rapprochement entre l'Immaculée Conception et la maison de Lorette ne se bornerait pas à une similitude lexicale. Rappelons que la maison de Nazareth, avant d'être le lieu de l'Incarnation, fut la maison natale de la Vierge. Aussi, fut-il aisé de présumer que la maison de Lorette était aussi une relique de la Vierge Immaculée. C'est à cette conclusion que parvient également Barcham lorsqu'il constate, dans la fresque de Tiepolo, contemporaine de nos tableaux, que le célèbre artiste vénitien ne s'est pas contenté de décrire la translation de la maison de Lorette, mais a aussi fait allusion à l'Immaculée Conception. Dans ce cas-ci, Barcham pense que la raison principale d'un tel télescopage est due aux commanditaires de la fresque : les carmes déchaussés. Ces derniers, ardents défenseurs de l'Immaculée Conception, associèrent rapidement leur dévotion pour la maison de Lorette à la Vierge sans péché. Dans notre cas aussi, nous pouvons en trouver la raison chez nos commanditaires jésuites qui, comme nous l'avons évoqué précédemment, furent parmi les plus ardents défenseurs de la thèse immaculiste.

L'histoire de la Nouvelle-France nous apprend également que les jésuites oeuvrant auprès des Hurons dénommèrent l'un de leurs premiers villages La Conception et qu'ils baptisèrent «le dernier sanctuaire de la nation huronne» la Nouvelle-Lorette⁵⁷. Il existe donc un lien indéniable entre ces deux dévotions mariales au fil de l'histoire des missions jésuites en pays huron. De surcroît, nous savons que le 2 décembre l'on célébrait dans une même invocation l'Immaculée Conception, saint Joseph et saint François Xavier conformément au vœu de 1635 renouvelé chaque année⁵⁸. Finalement, ce ne serait pas seulement les dédicaces qui renverraient à une pratique dévotionnelle spécifique à la Nouvelle-France mais également l'iconographie. Tout concourt donc à penser que ces deux tableaux, dédiés l'un à saint Joseph et l'autre à l'Immaculée Conception, ont été conçus en interdépendance avec le saint patron de la paroisse. Si l'on en juge par l'analyse iconographique, il semble peu imaginable que ces deux tableaux aient été simplement exécutés sans précisions particulières des instances religieuses vivant au Québec. Disons plutôt qu'il est vraisemblable que ces deux toiles aient été commandées suivant une optique et des préoccupations locales. Ce qu'il y a de sûr, c'est que cette analyse nous montre à quel point les élites religieuses étaient soucieuses, à l'époque, d'illustrer de manière satisfaisante leurs pratiques dévotionnelles et d'en donner une image propre à conquérir les paroissiens.

Pour finir, il nous reste à savoir si une analyse matérielle et stylistique plus poussée de nos deux tableaux corrobore les hypothèses avancées aussi bien à partir des dédicaces que de l'iconographie. À première vue, nous avons de bons motifs de croire que les deux tableaux des chapelles latérales sont du même

auteur. Qu'il s'agisse du style ou du coloris raffiné mis en valeur par un récent nettoyage, nous relevons, en effet, de nombreuses parentés formelles. Dans les deux cas, la figure centrale se découpe telle une ronde-bosse sur un arrière-plan crépusculaire et lointain. Sur le côté gauche, un arbre en contre-jour se profile. Les deux tableaux ont également en commun l'aura autour de la tête des personnages. Dans le cas de saint Joseph, elle est accentuée par un mouvement circulaire et pour la Vierge, par la présence de têtes de chérubins disposées en cercle autour de sa tête. Pour ce qui est des figures à proprement parler, elles présentent la même gestuelle apprêtée et maniériste. La posture de saint Joseph, le pied pointé vers l'avant, confère à ce robuste personnage une délicatesse toute féminine. Il en est de même de la main de la Vierge délicatement posée sur sa poitrine. Par contre, le drapé présente des plis plus cassants et pour tout dire mieux réussis dans le tableau de la Vierge que celui, d'exécution un peu lâche, qui enveloppe Joseph. On pourrait aisément expliquer cette différence par le fait qu'il s'agit d'une copie complète ou partielle d'une gravure ou d'un tableau. Ceci expliquerait le rendu plus réussi du drapé et du modelé.

Or, précisément, l'allure de celle-ci renvoie indéniablement à l'*Immaculée Conception* surmontant le maître-autel de Notre-Dame de Québec. En dépit de différences notables telles que les positions des mains et le décor, ces deux vierges présentent des analogies significatives : la torsion en hélice imposée au corps (plus prononcée que pour la Vierge de Saint-François), la manière dont le drap de dessus est enroulé autour de la taille, l'inclinaison de la tête, la coiffure et pour finir le voile reporté sur la droite. Malheureusement, cette œuvre est tout aussi mal documentée que celle de Saint-François. Probablement du début du XVIII^e siècle, les sources consignent simplement le donateur : un lieutenant gouverneur de Gaspé du nom de Francis Lemaître qui aurait offert ce tableau d'autel à la cathédrale en 1797. Qui plus est, cette toile a disparu dans l'incendie de 1922. C'est grâce à une photographie ancienne et à la copie qui en fut faite par la suite pour la remplacer que nous devons d'avoir conservé le souvenir de cette toile⁵⁹. Ce rapprochement, on le voit, est loin de nous éclairer sur un possible auteur ou du moins sur laquelle des Immaculées Conceptions a servi de modèle à l'autre. Toutefois, même si la vérité historique est aujourd'hui inaccessible, il semble que nous ayons une piste dans l'analyse comparative entre ces deux tableaux. Le décor composé d'emblèmes est un report spécifique à l'Immaculée de Saint-François, celle de Notre-Dame arborant un fond agrémenté de têtes de chérubins. Du reste, dans notre tableau, la Vierge est juchée sur un piédestal de procession, les deux brancards aidant à son transport au milieu du cortège sont là pour en témoigner. Se pourrait-il que l'on ait voulu représenter une de ces statues de la Vierge qui étaient transportées en procession lors de fêtes en son honneur ou de commémorations spéciales? L'évocation d'une ronde-bosse tient également au fait qu'une tête de chérubin et le serpent à ses pieds semblent reproduire le bronze.

À l'évidence, cette peinture serait une forme hybride entre la reproduction d'une ronde-bosse et l'évocation de la Vierge. Pour une raison non élucidée, l'on aurait cherché soit à conserver le souvenir d'une procession et donc d'un événement particulier, soit à utiliser une statue particulièrement vénérée pour peindre l'Immaculée Conception de Saint-François. L'on aurait tenté, et combien habilement à nos yeux, d'intégrer une vierge de procession dans un type iconographique fixé depuis des siècles, sans pour autant la délester du meuble qui aide à son transport⁶⁰. Si cela est le cas, il s'agit là d'un fait exceptionnel voire étrange dans le décor peint au Québec, à tel point que nous serions portés à privilégier une autre hypothèse. Rappelons que ce tableau a été rallongé de plusieurs centimètres. En l'occurrence, ce rajout concerne l'imposant piédestal processionnel et laisse présumer que l'évocation d'une vierge de procession ait été pensée après coup. Il n'en est pas moins sûr que la Vierge a été initialement apparentée à une statue puisque le socle de bronze appartient à la toile initiale. À ce jour, le scénario le plus plausible, qui tienne compte à la fois de la ressemblance entre la figure de l'Immaculée de Notre-Dame de Québec avec celle de Saint-François et de la parenté de cette dernière avec une ronde-bosse, consiste à envisager une sculpture de la Vierge ayant servi de modèle à ces deux toiles. Qui plus est, celle de Notre-Dame étant inversée par rapport à celle de Saint-François, il est peu probable que l'une ait copié l'autre. Au risque de nous être trop avancée, il nous a semblé intéressant de proposer quelques alternatives car, il faut l'avouer, en l'absence de preuves tangibles, nous ne pouvons faire appel qu'à une étude matérielle et iconographique des œuvres.

Pour finir, ajoutons que le style italianisant, les rondeurs ainsi que certaines survivances maniéristes rappellent, sous plus d'un rapport, les Vierges des années 1630 de Simon Vouet; autrement dit, le style italianisant introduit par le célèbre artiste en France dans la première moitié du XVII^e siècle. *Notre Saint Joseph à l'Enfant Jésus*, placé dans un paysage que nous présumons réaliste, se révèle à cet égard de facture plus grossière. Les différences ne s'arrêtent pas là. La Vierge entourée d'un espace factice tel un décor de théâtre est confinée dans un lieu strictement symbolique et ce en dépit du support de bois qui pourrait renvoyer à un épisode historique. Tandis que pour le *Saint Joseph à l'Enfant* nous assistons à une tentative plutôt audacieuse de concilier à la fois narrativité et symbolisme. De plus, compte tenu que les deux tableaux n'avaient pas initialement les mêmes dimensions et le fait, rappelons-le, que le livre de comptes de la paroisse ne mentionne pas leur arrivée, nous ne pouvons affirmer sans l'ombre d'un doute qu'ils aient été conçus comme des pendants et encore moins qu'ils soient du même auteur, malgré les analogies stylistiques et iconographiques suggérées. Par contre, notre première hypothèse, qui découlait de l'analyse iconographique et qui supposait une destination première des deux tableaux différente de leur localisation actuelle, se confirme car rien dans la chronique de Saint-François-

du-Lac ne rapporte un quelconque événement ayant trait à la dévotion de Lorette. Conjecturons simplement qu'ils n'ont pas été conçus pour l'église de la paroisse.

Et pourtant, il est bien des œuvres que l'on comprendrait mieux si l'on s'attardait un tant soit peu au contexte particulier dans lequel elles ont vu le jour⁶¹.

L'iconographie religieuse, bien que commune à tous les pays catholiques, revêt selon les endroits des significations particulières. Cependant, rares sont les études qui essaient de rattacher les tableaux anciens de la Nouvelle-France au contexte historique qui les a, soit créés, soit commandités. Les raisons sont nombreuses. D'une part, il est vrai que l'importation était de mise. D'autre part, les besoins pressants de tableaux religieux au Québec faisaient que l'on se contentait bien souvent de dicter le thème suivant le patron de la paroisse et les dévotions les plus chères aux paroissiens. Les artistes puisaient dès lors dans le vaste fond de culture religieuse commun au monde occidental. Malgré tout, il nous est apparu que certaines données historiques propres à la colonie apportent des indications utiles quant à la signification et la destination des tableaux étudiés tout particulièrement ici. Et il nous a fallu faire appel aux études historiques des pères Adrien Pouliot et Roland Gauthier ainsi qu'à la somme de Marie-Aimée Cliche pour en révéler la pertinence dans le contexte canadien qui est le nôtre. De fait, même si l'église de Saint-François n'est plus régie par des missionnaires jésuites depuis 1714, elle semble garder la trace de cet apostolat. N'oublions pas que vis-à-vis de cette église se trouvait la chapelle des Abénaquis, toujours sous tutelle jésuite à l'époque. Bien qu'il ne reste rien du décor intérieur du XVIII^e siècle, y aurait-il eu une voie à explorer pour mieux comprendre notre ensemble peint? Ou fallait-il chercher plus avant chez les Hurons de la Nouvelle-Lorette comme l'iconographie des deux tableaux des autels latéraux nous y conviait? Les sources disponibles portées à notre connaissance ne nous permettent pas de trancher. Néanmoins, nous ne pouvons nous empêcher de voir plus qu'une coïncidence entre les deux tableaux de Saint-François et le sanctuaire de Lorette au Canada. D'autant plus que la chapelle de la Nouvelle Lorette, quoique riche en œuvres d'art du XVIII^e siècle, n'est pas ornée de peintures : un simple méplat appendu au mur, représentant la Vierge de Lorette flanquée de deux anges, tient lieu de tableau de maître-autel⁶².

Ce pourrait-il que le *Saint Joseph* ou *L'Immaculée Conception* aient été initialement prévus pour ce sanctuaire marial et que, pour une raison inconnue, ils aient fini par orner les chapelles de Saint-François-du-Lac? Ces œuvres, on le voit, sont loin d'avoir dévoilé tous leurs secrets. Une chose est claire au terme de cette analyse : ces toiles conservent le souvenir de dévotions encouragées par les jésuites mais renvoient également à des pratiques idiosyncrasiques contemporaines auxquels s'adonnaient les paroissiens les plus zélés. Il n'est pas

de notre ressort ici de décrire une réalité aussi complexe. Disons cependant que nous l'avons invoquée afin de mieux cheminer à travers le dédale de l'analyse d'un programme iconographique supposé. Finalement, au terme de cette enquête, nous pouvons conclure qu'il existe vraisemblablement pour le décor peint datant du Régime français de l'église de Saint-François-du-Lac une coïncidence entre des formes cultuelles locales et l'iconographie adoptée. N'est-ce pas la preuve éclatante que l'iconographie alliée à une meilleure connaissance des pratiques dévotionnelles, dans un milieu restreint, peut, tout en alimentant les recherches d'histoire religieuse, démontrer que l'art de la Nouvelle-France, qu'il soit local ou importé, fut adapté à un milieu particulier, et ce malgré une iconographie religieuse venue d'Europe.

MURIEL CLAIR

Candidate au doctorat d'histoire de l'art
Université du Québec à Montréal

Notes

Nous tenons à remercier Monsieur Pierre Robert, ancien directeur du centre de recherche de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal, pour avoir attiré notre attention sur les tableaux anciens de Saint-François-du-Lac et soutenu fort amicalement notre recherche. Notre reconnaissance va aussi à la famille Beauchemin de Saint-François pour leur accueil chaleureux et à notre directeur de recherche, professeur Laurier Lacroix, qui a bien voulu revoir notre texte.

1 Par contre, ils ont été répertoriés par Gisèle BEAUDET, «Église Saint-François-Xavier à Saint-François-du-Lac» dans Commission des Biens culturels, *Les Chemins de la Mémoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1990, tome I, p.57.

2 Nous devons cette mise en contexte à l'étude circonstanciée de Thomas CHARLAND, *Histoire de Saint-François-du-Lac*, Ottawa, Collège dominicain, 1942.

3 *Ibid.*, p.51.

4 Cet édifice, plus bas sur la rivière Saint-François, était à l'endroit où se trouve actuellement Notre-Dame de Pierreville.

5 CHARLAND, *Histoire de Saint-François-du-Lac*, p.186.

6 BEAUDET, «Église Saint-François-Xavier à Saint-François-du-Lac», p.57, voir aussi Luc NOPPEN, *Les églises du Québec (1600-1850)*, Montréal et Québec, Fides, 1978, p.230.

7 Greffe de Trois-Rivières, minutier du notaire Poulin, 23 fév. 1721.

8 *Livre de comptes I (1729-1804)* de la paroisse. Gisèle Beaudet le dit disparu (BEAUDET, «Église Saint-François-Xavier à Saint-François-du-Lac», p.57) mais nous avons appris, par communication orale, qu'il fut un temps conservé au musée de Joliette avant d'être rendu à la paroisse. Pour sa part, Gérard Morisset, dans une lettre datée du 29 avril 1965 adressée à Lionel Seguin fait observer qu'il «reste des fragments que monsieur Omer Parent a photographiés en 1954». Inventaire des Biens culturels, Ministère des Affaires culturelles (QQIBC), Fonds Morisset, dossier «Église Saint-François-du-Lac».

9 CHARLAND, *Histoire de Saint-François-du-Lac*, p.187.

10 *Ibid.*, p.186.

11 Marius BARBEAU, *Trésors des anciens Jésuites*, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1957, p.23.

12 Pour tout ce qui se rapporte à la dévotion à l'Immaculée Conception en Nouvelle-France, nous sommes redevables à l'étude concise mais exhaustive du père Adrien POULIOT, *Aux origines de notre dévotion à l'Immaculée Conception*, Université de Laval, La Société historique de Québec, 1956, p.31.

13 *Relation de 1635*, Appendice, *Divers sentiments et avis*, n° 31, p.50 A-B. Cité par POULIOT, *Aux origines de notre dévotion à l'Immaculée Conception*, p.366.

14 POULIOT, *Aux origines de notre dévotion à l'Immaculée Conception*, p.13. Ajoutons que le 28 avril 1663, la fête du saint jésuite fixée le deux décembre sera déplacée au trois. Voir Jules BAUDOT, *Vie des saints et des bienheureux*, Paris, Letouzey et Ané, 1956, vol. 12, p.110.

15 POULIOT, *Aux origines de notre dévotion à l'Immaculée Conception*, p.14.

16 *Mandements, lettres pastorales et circulaires des évêques de Québec*, publiés par M^{re} H. Têtu et l'abbé C.O. Gagnon, Québec, Imprimerie générale A. Côté et Cie, 1987, vol. 1, p.68.

17 Andrée RUEL-BOUILLON, *Inventaire de l'église Saint-François-du-Lac. Comté de Yamaska*, Ministère des Affaires culturelles, Direction générale du patrimoine, Inventaire des biens culturels, Section œuvres d'art, mars 1977.

18 Les sources nous apprennent qu'en attendant la fin des travaux les tableaux ont été entreposés en 1848 dans la chapelle des Abénaquis. (Délibérations du 11 septembre 1848). Une première chapelle avait brûlé en 1819 (*La Gazette du Québec*, le 8 juil. 1819) mais elle a été reconstruite entre-temps.

- 19 *Livre de comptes I* (1729-1804). À noter qu'à partir des années 1740, les mentions des recettes et des dépenses concernant les chapelles latérales sont notées à part (au bas de la page) et signées par les deux sacristines en charge de ces chapelles, madame Dugast et madame Hertel. C'est certainement pour cette raison que Morisset n'a pas retranscrit les sources relatives à ces deux toiles dans son inventaire.
- 20 *Livre de comptes I* (1729-1804).
- 21 Dossier de restauration (1996), p.4.
- 22 Dans son Inventaire des Œuvres d'art, Morisset y a vu l'œuvre du père François Brekenmacher, prêtre et peintre récollet de la première moitié du XVIII^e siècle. Son attribution ne peut reposer que sur des recoupements chronologiques dans la mesure où l'œuvre peinte du religieux nous est très peu connue et par là même rend pour le moins hypothétique toute analyse stylistique.
- 23 Au sujet de la gravure de Gantrel, voir Georges WILDENSTEIN, *Les Graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p.138-39, no.87 (repr.).
- 24 Pour un historique complet de ce tableau voir la notice de catalogue dans Pierre ROSENBERG, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Galeries nationales du Grand Palais (27 sept. 1994-2 jan. 1995), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994, no.100 (repr.).
- 25 Voir Anthony BLUNT et Martin DAVIES, «Some corrections and additions to M. Wildenstein's *Graveurs de Poussin au XVII^e siècle*», *Gazette des Beaux-Arts*, tome LX, no.1122-1123 (juillet-août 1962), p.212 : «It seems quite clear that no cutting at that time took place, and if it had, that it would not have been at the sides».
- 26 En guise d'exemple, citons deux tableaux du XVII^e siècle représentant la mort du saint et un *Saint François Xavier évangélisant les Indiens*, œuvre anonyme datée de 1733. Voir MUSÉE DE QUÉBEC, *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée de Québec 1984, p.179 et p.52-53.
- 27 François Xavier n'est pas non plus le saint auquel les fidèles québécois ont le plus souvent recours. Marie-Aimée Cliche le classe au 13^e rang avec seulement deux miracles recensés en Nouvelle-France. Voir Marie-Aimée CLICHE, *Les Pratiques de dévotion en Nouvelle-France*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, p.31.
- 28 Paul BOURASSA, «La diffusion d'un thème iconographique dans l'art au Québec : la Mort de saint François Xavier», *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol.X, n° 2 (1987), p.121.
- 29 *Mandements des évêques de Québec*, vol. I, p.71.
- 30 Au sujet de ces huiles sur bois peintes par Adolphe Beaulieu, Bourassa nous apprend «qu'il s'agit là de l'une des dernières traces de cette iconographie à l'aube du XX^e siècle», dans son «La diffusion d'un thème iconographique dans l'art au Québec», p.137.
- 31 Propos rapportés par Sublet de Noyer, cité dans ROSENBERG, *Nicolas Poussin 1594-1665*, p.301.
- 32 CLICHE, *Les Pratiques de dévotion en Nouvelle-France*, p.27.
- 33 ROSENBERG, *Nicolas Poussin 1594-1665*, p.300-301.
- 34 Émile MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Armand Colin, 1949, p.205.
- 35 Voir Joseph CHORPENNING, *The Holy Family as Prototype of the Civilization of Love*, Philadelphia, Saint Joseph's University, 1996, p.156.
- 36 Roland GAUTHIER, *La Dévotion à la Sainte Famille en Nouvelle-France et au Québec*, Montréal, Fides, 2000, p.14-15.
- 37 Concernant le sanctuaire du Canada, voir *La Vie du R.P. Pierre Joseph Marie Chaumonot de la Compagnie de Jésus, Missionnaire dans la Nouvelle-France, écrit par lui-même par*

ordre de son Supérieur, l'an 1688, Nouvelle York, Isle de Manate, À la Presse Cramoisy de Jean-Marie Shea, 1858; Lionel LINDSAY, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France, étude historique*, Montréal, Revue canadienne, 1900; BARBEAU, *Trésors des anciens Jésuites*, p.166-68.

38 Cette réplique a été sauvée de l'incendie de 1862 qui a ravagé l'église de 1730. Voir LINDSAY, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en Nouvelle-France, étude historique*, p.15. D'ailleurs, elle n'est pas véritablement un fac-similé dans la mesure où elle ressemble plus à une maison canadienne qu'à la véritable maison de Lorette.

39 Comment ne pas penser ici à *La France apportant la Foi aux Hurons*, premier tableau se référant de manière explicite à l'histoire de la colonie. Conservée dans la chapelle des ursulines de Québec, cette toile a pour mérite d'être à la fois historique et symbolique. Elle décrit Anne d'Autriche offrant à un Huron un tableau représentant la Sainte Famille élargie. Cet acte de donation est placé sous le regard de la Sainte Trinité flanquée des proches parents du Christ. Ces deux trinités, peinte et céleste, renvoient aux pratiques d'évangélisation des missionnaires jésuites. Par conséquent, ce tableau semble un précédent incontournable pour qui s'intéresse à l'iconographie de la Sainte Famille en Nouvelle-France. Voir François-Marc GAGNON et Laurier LACROIX, «La France apportant la foi aux Hurons de Nouvelle-France : un tableau conservé chez les Ursulines de Québec», *Journal of Canadian Studies / Revue d'études canadiennes*, vol.18, n° 3 (Automne 1983), p.5-20.

40 Voir Marie-Nicole BOISCLAIR, *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1977, p.29-30, Cat. 41 et ill. 41; MUSÉE DE QUÉBEC, *Le Grand Héritage*, 1984, p.65, no. 57; CLICHE, *Les Pratiques de dévotion en Nouvelle-France*, p.159 (repr.); GAUTHIER, *La Dévotion à la Sainte Famille en Nouvelle-France et au Québec*, p.88-89.

41 MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, p.317.

42 La seule allusion que nous ayons trouvée ayant trait à cette ressemblance entre Dieu et saint Joseph date du XIX^e siècle : «La dévotion spéciale dont les Sœurs doivent être animées envers la Personne adorable du Père Éternel, leur impose une obligation plus particulière d'honorer et de vénérer saint Joseph comme son image vivante sur la terre, et comme modèle dans les soins qu'elles doivent prendre des pauvres et de tous les membres souffrants et délaissés du Corps mystique de Jésus Christ». *Manuel de piété à l'usage des Sœurs de la Charité* cité par Sœur Laurette DUCLOS, «Les Sœurs Grises sous la garde de saint Joseph» dans *Cahiers de josephologie*, n° 6 (1958), p.218.

43 François BOESPFLUG, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460)*, Strasbourg, Presses Universitaires, 2000, p.21.

44 Voir Guy-M. BERTRAND et Elphège M. BRASSARD, «Le patronage de saint Joseph dans l'art» dans *Le Patronage de Saint Joseph, Actes du Congrès d'études tenu à l'Oratoire Saint-Joseph (Montréal, 1er-9 août 1955)*, Montréal-Paris, Fides, 1956, p.637-40.

45 Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, tome II, partie 2, p.75.

46 Jean FOURNÉE va jusqu'à parler de «polymorphisme symbolique» dans son article portant sur «Les thèmes iconographiques de l'Immaculée Conception en Normandie au Moyen-Age et à la Renaissance», *Virgo Immaculata. Acta congressus mariologici-mariani*, Rome, Academia Mariana Internationalis, 1957, vol.XV, p.19, auquel nous renvoyons pour une connaissance approfondie sur le sujet.

47 Une troisième iconographie est évoquée par les historiens, parmi les tâtonnements qui ont présidés à la formule visuelle définitive de l'Immaculée Conception, celle qu'on prénomme habituellement *Santa Ana triple*. Ce thème qui ne recourt pas à un texte particulier, représente sainte Anne ayant en son sein une Vierge à l'Enfant.

- 48 Pour une liste complète des sources scripturaires des symboles mariaux, voir Suzanne L. STRATTON, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.42.
- 49 RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, p.80.
- 50 Abbé Édouard BARTHE, *Les Litanies de la Très-Sainte Vierge*, Paris, Camus, 1851, p.1.
- 51 Ulysse CHEVALIER, *Étude historique sur l'authenticité de la Santa Casa*, Paris, Alphonse Picard & Fils, 1906, p.329.
- 52 Voir William BARCHAM, «Giambattista Tiepolo's Ceiling for S. Maria di Nazareth in Venice: Legend, Traditions, and Devotions», *The Art Bulletin*, vol.61, n° 3 (September 1979), p.430-47.
- 53 *Ibid.*, p.440.
- 54 Fournée suppose que l'origine du thème iconographique est à chercher dans les concours palinodiques rouennais du XV^e siècle en l'honneur de la Madone. Selon lui, il y aurait eu un transfert des poèmes aux motifs figurés. Voir une communication manuscrite citée par Augustin LÉPIÉCIER, *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*, Paris, Spa, Servites de Marie, 1956, p.326.
- 55 Les litanies, comme la récitation du rosaire, ont pour finalité la contemplation. Elles ne sont qu'un moyen et par là même sujettes à ce type de manipulations.
- 56 STRATTON, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, p.44.
- 57 LINDSAY, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en Nouvelle-France, étude historique*, p.24.
- 58 Le Journal des jésuites nous apprend que les litanies de Lorette étaient bien récitées le 2 décembre : «La feste de St. fr. xavier tombant cette année le lundy; on fit les Ies. Vespres solennelles le Dimanche; & le lundy la grande messe, on ne publia point l'Indulgence, parce-que je fus confirmé dans mon doute, qu'il n'y en avoit point. (...) le Veü fut renouvelé a l'ordinaire, le soir, entre les litanies & l'Ave maris stella, devant le St. Sacremt. exposé». *Journal des Pères Jésuites, en l'année 1647* dans Ruben Gold THWAITES, *The Jesuits Relations and Allied Documents*, Cleveland, Burrows Brothers Co., 1896-1901, vol.30, p.196.
- 59 La restauration du tableau avait été confiée à François Baillagé. En 1800, l'artiste québécois fournira d'ailleurs une copie de cette Immaculée Conception pour orner le maître-autel de l'ancienne église Saint-Pierre de l'île d'Orléans. Voir pour la copie de Baillagé, Denis CASTONGUAY «Œuvres d'art à l'ancienne église Saint-Pierre de l'île d'Orléans» dans *Les Chemins de la mémoire*, Québec, Commission des biens culturels du Québec, 1999, tome III, p.81.
- 60 Nous tenons à remercier Michael Pantazzi, conservateur des arts européens au musée des Beaux-Arts du Canada, pour l'intérêt qu'il a bien voulu porter à notre recherche. Il a, entre autres, attiré notre attention sur le caractère processional de la Vierge de Saint-François.
- 61 John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La Sculpture ancienne au Québec*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1986, p.175.
- 62 Pour un récapitulatif récent du trésor de Lorette, voir René VILLENEUVE, «Œuvres d'art de l'église de Notre-Dame de Lorette» dans *Les Chemins de la mémoire*, p.115-34.

WORKS DATING FROM THE FRENCH REGIME IN THE PARISH CHURCH OF SAINT- FRANÇOIS-DU-LAC, QUÉBEC

A Concerted Iconographic Ensemble?

The parish church of Saint François Xavier of Saint-François-du-Lac dates from the mid-nineteenth century; but the tabernacle and the paintings in the choir derive from the original stone church built during the first quarter of the eighteenth century. The tabernacle, produced in 1722 by Jean-Jacques Bloem, called Leblond, is the oldest surviving adornment; and according to parish records, the three paintings in the choir date from at least 1740. The painting on the high altar represents *The Miracle of Saint Francis Xavier* while those in the side chapels to the left and the right are, respectively, *Saint Joseph Carrying the Christ Child* and the *Immaculate Conception*. These paintings have not previously been studied in detail, although as this article demonstrates, they display an iconographical symbolism and meaning that are unusual for the period. It should be noted that historical documentary sources for these works are limited and none provide the name of the artist or the particular circumstances surrounding the paintings' production. In the absence of archival data, this analysis of the dedications, the iconography and the physical nature of the work, enables a new and feasible interpretation of the ensemble.

It appears, in fact, that the dedications of the three paintings are not unrelated, but correspond to the vow made by the Jesuits of New France in 1635 to commemorate Saint Joseph, the Immaculate Conception of the Virgin, and Saint Francis Xavier jointly on the date of December 2nd. The dedications and consequently the altarpieces themselves, reflect Catholic devotion in Quebec since the beginnings of the colony. Analysis of the iconographical imagery further confirms their position within the religious history of New France.

The imposingly large *Miracle of Saint Francis* on the high altar had suffered extensive over-painting in the nineteenth century, which hindered the study of the image; however the painting was restored in 1996 and now allows for new analysis. The dark palette and awkward execution has led me to

believe that the painting was produced by a local artist. Furthermore, the image is an exact copy of Étienne Gantrel's engraving of Nicolas Poussin's famous painting of *Le Miracle de Saint François Xavier* now in the Louvre. The choice of this particular subject, in my view, reveals the religious demands imposed by colonial ecclesiastical authorities. Christ's presence overshadows the scene to the detriment of the missionary saint, whose cult was weakened at the injunction of post-tridentine clergy who feared that the worship of saints could eclipse the honour reserved for God. The physical and metaphoric enormity of the Saviour in the Saint Francis painting conforms clearly to this christocentric notion. This is not the case, however, for the paintings in the side chapels. These two images are highly coloured and strongly different in style from the picture on the high altar, suggesting that they were probably imported from Europe; and the visual evidence leads me to believe that they were the work of a minor artist. Furthermore, their iconography does not seem strictly post-tridentine, but refers instead to specific historical events in Quebec.

Saint Joseph Carrying the Christ Child presents a novel, even exceptional iconography. The painting shows Christ's earthly father with an image of the "translation of the House of Loreto," while a bust-length Eternal Father directs the event. The Roman Catholic Church so venerated the "Santa Casa," the Holy House of Nazareth which angels miraculously transported to Italy, that it became one of the most frequented pilgrimage places in modern times. In light of this, the intrusion of the Marian symbol above Saint Joseph is certainly not a coincidence. Undoubtedly it should serve as a reminder of the strong devotion to the saint established in the Laurentian region of New France around 1675. In fact, it was due to the initiatives of the celebrated Jesuit missionary Father Chaumonot, along with Father Poncet that the converted Hurons began to worship the "Holy House." But the evocation of this famous Marian sanctuary in the church of Saint Francis does not end here. The inclusion of the "translation of the House of Loreto" within the *Saint Joseph* painting is, in fact, thematically linked to the *Immaculate Conception* represented in the right chapel.

Since the seventeenth century at least, the Holy House of Nazareth honoured in Loreto, Italy has been associated with the cult of the Immaculate Conception. This is an established tradition in both literature and the visual arts. Moreover, the iconography of the Virgin in the church of Saint Francis Xavier is that of the Virgin of the Litanies; in other words, the Virgin surrounded by numerous attributes referring to biblical or poetical metaphors. The use of traditional sixteenth-century symbols, however, declined in the second half of the seventeenth century in favour of less elaborate imagery. The question thus arises concerning the reasons for the continuation of this anachronism. It is

important to remember that She was also referred to at the time as the "Virgin of the Loreto Litanies." This title was in memory of the incantations, which according to tradition, were invoked for the first time in the Italian pilgrimage sanctuary and were drawn from the same scriptural sources as the attributes used with images of the Holy Virgin. This relationship may be only a coincidence or it may be that the painting's commissioners wished to have a pendant piece to the Saint Joseph with the "Santa Casa" for particular reasons that still remain unknown. In any case, this supports my theory of a truly concerted iconographical program implied by the dedications of the choir paintings.

Some hypotheses concerning the intentions of the works can be proposed by turning to the religious history of New France. We know that through the intervention of the Jesuits in charge of Aboriginal people, the devotion to Our Lady of Loreto was introduced in the French colony during the last quarter of the seventeenth century. The receipt of a black Virgin of Loreto had the effect of provoking the neophyte Huron community to construct a new chapel, which was then placed under the protection of the Virgin of Loreto. Moreover, Father Chaumonot, responsible for Aboriginal people near Quebec City, ensured that this new place of worship was constructed exactly like the Holy House, creating a perfect replica of the famous relic. According to contemporary sources, the newly-erected sanctuary became one of the most frequented pilgrimage sites in the province for both French and Native people. There are numerous testimonies describing the ecclesiastical authorities, the bourgeoisie and also converted Aboriginals from elsewhere who came to worship the black Virgin of Loreto. Up until the Conquest, Notre-Dame-de-Lorette Chapel was an important religious centre for the entire population.

Is it possible that the Saint-Francis-du-Lac altarpiece representing Saint Joseph holding the Christ Child, along with the transfer of the House of Loreto and God the Father giving direction, was an original and novel way of representing the introduction of the cult to the New World? In addition to the historical context, the vaguely "Canadian" landscape and the gesture of God have led me to such a conclusion. Furthermore, it is also possible that these two paintings may originally have been destined for the Huron Chapel and for unknown reasons ended up in Saint-François. It is also worth considering the possibility that the pictures had been first conceived for the Abenaki Chapel near the parish church in Saint-François-du-Lac. Although the Aboriginal people were under the patronage of Saint François de Sales, they also shared a devotion to the Italian black Virgin. Available archival sources do not allow for complete answers to these speculations; however,

it can be safely stated that the relationship between these two paintings and the Lorette Sanctuary in Canada is certainly more than mere coincidence.

Furthermore, the Virgin of the Immaculate Conception was represented on a processional standard and thereby reminiscent of a sculpture in-the-round. This suggests that the artist may have intended to represent a specific statue, undoubtedly one that was venerated in the colony. On the other hand, the Virgin is modelled on the image of the Madonna in the painting over the high altar in Notre-Dame de Québec cathedral. Unfortunately, this painting is as poorly documented as the image in Saint-François, so any comparison has its limitations. Nevertheless the relationship between the two works could suggest, perhaps, that there was an earlier common model for both paintings. The prototype could possibly be a statue of the Virgin that was especially honoured by the population. The sculpture might be one venerated during the annual procession on December 2nd, which as cited earlier, marks the feast day commemorating the 1635 vow by the Jesuits to honour the Virgin of the Immaculate Conception, Saint Joseph and Saint Francis Xavier together.

In conclusion, such an investigation has not provided either dates or attributions for these three colonial paintings. Nevertheless, by taking into account the devotions in the colony and through iconographic and stylistic analysis, there are sufficient indications that lead me to believe that the three images are closely tied to the religious history of Quebec. All in all, it would seem that we have a concerted group of paintings that reflects the coherence and sophistication of the devotional programs offered to the parishioners of New France.

Translation: Janet Logan