



fig.1 Après restauration, **Portrait de Mère Catherine de Saint-Augustin**, vers 1668, huile sur toile, 72 x 59 cm, collection Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. (Photo: Michel Élie, Centre de conservation du Québec)

UN NOUVEAU REGARD SUR LE PORTRAIT DE MÈRE CATHERINE DE SAINT-AUGUSTIN

Les restaurateurs de peintures entretiennent un rapport privilégié avec les œuvres d'art. Non seulement ils les explorent en profondeur lors des examens, mais ils participent à leur mise en valeur et à leur transformation lors des traitements de restauration. Ces transformations se révèlent tout particulièrement lors du dégageement de vernis assombris ou de surpeints qui masquent et trahissent le sens et la subtilité d'origine des tableaux. Ce processus de dégageement peut même, à l'occasion, dévoiler des surprises étonnantes. La restauration du portrait de Mère Catherine Simon de Longpré de Saint-Augustin (1632-1668) figure parmi ces exemples. Elle offrira, aux observateurs, non seulement la possibilité d'apprécier le fin travail de l'artiste et l'état réel de ce tableau, mais elle permettra également d'ouvrir la discussion sur sa provenance, afin de mieux situer son contexte artistique et historique.

Le portrait de Mère Catherine s'avère un tableau très précieux pour les sœurs Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec (fig.1). Grâce aux annales de leur communauté et à une biographie publiée en 1671, trois ans après son décès, par le père Paul Ragueneau¹, la vie de Marie-Catherine Simon de Saint Augustin est bien documentée. En 1648, elle était professe à Bayeux, chez les hospitalières, en Basse Normandie. À l'âge de 16 ans, elle a répondu favorablement à une demande d'aide de la part de ses consœurs Augustines, établies en Nouvelle France depuis 1639. Dans la colonie, elle servira la communauté comme infirmière, économe et finalement comme directrice générale de l'hôpital. Pendant vingt ans, sa générosité, son dévouement et la ferveur de sa vie spirituelle ont marqué la colonie française. Encore aujourd'hui, elle continue à susciter une dévotion toute particulière. Béatifiée par le pape Jean-Paul II en 1989, Mère Catherine compte parmi les fondateurs de l'Église catholique au Canada.

Ce portrait en buste, de forme rectangulaire, mesure 72 x 59 cm. Il s'inscrit dans un ovale, créé par une marie-louise brunâtre peinte en trompe-l'œil. Mère Catherine porte le costume traditionnel des Augustines réservé pour la célébration de fêtes liturgiques : le voile et la chape noire contrastent avec la guimpe et le bandeau blanc qui circonscrivent son visage. Ses mains, dissimulées dans les manches de sa robe, tiennent un crucifix tourné vers elle, comme si elle s'approchait de sa réunion ultime avec le Seigneur. Ses yeux, légèrement cernés, sont dirigés vers le ciel. En arrière-plan, un paysage sauvage est esquissé à l'aube du jour. La tradition allègue que ce portrait évocateur aurait été réalisé au



fig.2 Avant restauration, **Portrait de Mère Catherine de Saint-Augustin**, vers 1668, huile sur toile, 72 x 59 cm. (Photo: Michel Élie, CCQ)



fig.3 **Portrait de
Mère Catherine de
Saint-Augustin, détail,**
vers 1668, huile sur toile,
72 x 59 cm. (Photo:
Michel Élie, CCQ)



fig.4 **Portrait de Mère Catherine de Saint-Augustin, détail, vers
1668, huile sur toile, 72 x 59 cm. (Photo: Michael O'Malley, CCQ)**

moment du son décès, en mai 1668, à la suite de complications de santé. La présence d'étiquettes relativement récentes, collées au dos de l'œuvre, l'identifie comme étant un portrait « tiré après sa mort² ». La Révérende Mère Marie de Saint-Bonaventure, mère supérieure à l'époque, écrivait des dernières heures de Mère Catherine, « Enfin apres une grande foiblesse qui luy prit, dont on eût de la peine a la faire revenir, elle retomba dans un état où elle n'avoit ni pouls ni mouvement. On fit les prières des agonizans ; toute nôtre Communauté étoit présente et fort attentive a la considerer, parce qu'elle avoit les yeux élevez au ciel, comme une personne bien appliquée, et que nous jugions qu'il se passoit en elle quelque chose d'extraordinaire³ ». Ce témoignage fut possiblement la source d'inspiration pour le rendu du regard de Mère Catherine que l'on observe dans le portrait.

Un portrait métamorphosé

Avant sa restauration au Centre de conservation du Québec, en 1997, le portrait était recouvert d'importants surpeints. Ceci modifiait grandement la présentation originale du tableau, principalement le visage et l'arrière-plan (fig.2). Selon la notice du catalogue des peintures de l'Hôtel-Dieu de Québec, le tableau a été retouché à quelques reprises au cours du XIX^e siècle et également au début du XX^e. Enfin, le portrait est devenu méconnaissable, vers les années 1950, à la suite d'une importante campagne de repeints entreprise par une religieuse qui souhaitait lui donner « un air plus jeune et souriant⁴ ». D'autres altérations témoignaient également d'interventions antérieures sur l'œuvre, comme la présence d'une toile de doublage et le remplacement du châssis et du cadre d'origine. En préambule à la restauration, une radiographie du portrait a révélé sous les surpeints un visage différent (fig.3). Il s'agissait d'un visage vieilli et fatigué, avec de grands yeux humides, aux paupières tombantes, dirigés vers le ciel. Des tests de solubilité des repeints ont confirmé que ceux-ci pouvaient être retirés de façon sécuritaire et que la matière picturale sous-jacente était relativement bien préservée.

Pendant le dégagement des surpeints sur l'arrière-plan du tableau, on observait qu'ils se partageaient en deux couches distinctes qui témoignent des différentes interventions antérieures espacées dans le temps (fig.4). Lorsque les surpeints eurent été complètement retirés, ils ont laissé paraître des détails et des caractéristiques qui n'avaient pas été exposés à la lumière du jour depuis des décennies. À ce moment, les coups de pinceau de l'artiste, la subtilité des coloris originaux et l'ancien réseau de craquelures sont redevenus apparents. Le regard de la religieuse a repris toute sa dignité. Le faux teint rosé des carnations fut dégagé au profit d'un teint plutôt grisâtre, avec des reflets bleutés. Ce choix, sans doute voulu par l'artiste, s'avère plus représentatif du portrait d'une mourante. Par ailleurs, des brindilles d'arbustes et de fleurs sont réapparues en arrière-plan, et un paysage montagneux, avec des nuages roses, a refait surface à l'horizon. Le ciel bleu, usé, a laissé entrevoir la couche de préparation

rougeâtre sous-jacente. On a également constaté que les arbres étaient plutôt ébauchés. Il en fut de même pour les rehauts de lumière sur la marie-louise qui circonscrit l'image de Mère Catherine. Ces éléments esquissés du tableau contrastent de façon marquée avec le sujet principal, dont le travail est nettement plus soigné. Cette disparité au niveau de la finition et la présence de traces d'abrasion dans le ciel, survenue lors de nettoyages antérieurs trop agressifs, sont fort probablement des facteurs qui ont jadis contribué à la décision d'embellir le tableau. Le dégagement des surpeints terminé, la dernière étape du processus de restauration fut la réintégration des lacunes et des usures de la surface. Elle s'effectue au moyen de retouches ponctuelles, en respectant la matière picturale originale. Le but ne vise pas à redonner au tableau une apparence neuve, mais plutôt à atténuer les dommages qui gênent son appréciation, sans trahir les effets du passage du temps.

Une attribution à considérer

Le tableau ne porte ni signature, ni date. Par contre, son exécution fine et habile amène à penser qu'il proviendrait plutôt d'un artiste de formation européenne et non d'un peintre amateur ou autodidacte. Nul besoin de rappeler que la plupart des tableaux issus de la colonie française, à cette époque, étaient plutôt maladroits dans leur facture. Ce portrait est généralement attribué à Hughes Pommier (1636-1686), prêtre et artiste attaché au Séminaire de Québec⁵. Cependant, cette attribution semble plutôt conjecturale, pour la simple raison que Pommier était alors l'un des seuls peintres connus travaillant en Nouvelle France à cette époque. Selon Marie-Nicole Boisclair, il est déconcertant que les faits entourant la mort de Mère Catherine soient détaillés dans les annales de l'Hôtel-Dieu, mais que l'on n'y retrouve aucune référence relative à son portrait. Il en est de même pour la bibliographie du père Ragueneau. En effet, il est tout à fait légitime de s'interroger sur l'identité réelle du personnage dépeint et sur la vraisemblance du portrait. S'agit-il d'un véritable portrait posthume de Marie-Catherine de Longpré?

L'historien de l'art Gérard Morisset est le seul à avoir connu ce tableau avant sa transformation. En effet, une photographie prise en 1945 témoigne de son état (fig.5). Déjà, à cette époque, on constate que les joues de la religieuse sont légèrement badigeonnées de couleur, les manches sont tachées et l'arrière-plan est neutralisé par la présence de surpeints. Morisset constate en 1960,

Les peintres ne sont pas nombreux en Nouvelle-France. Précisément, il y en a un au Séminaire, l'abbé Hughes Pommier. Il se rend à l'Hôtel-Dieu et tire le portrait de la Mère Catherine. Assurément, c'est un tableau étrange ; le modelé manque de souplesse et le dessin, de correction. C'est une œuvre d'une sincérité brutale ; elle étonne par le coloris du visage, d'une justesse effrayante, par la fixité douloureuse du regard. Ajoutons que cette peinture a été maintes fois retouchée⁶.



fig.5 **Portrait de Mère Catherine de Saint-Augustin**, photographie du tableau, vers 1945, Fonds Gérard-Morisset, BANQ. (Photo: Centre d'Archives de Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, E6,S8,SS1,P10952-H11/ IOA)

Dès 1936, Morisset avait établi un lien entre ce portrait et les personnages féminins dépeints dans deux œuvres du frère Luc (1614-1685). Il s'agit de *Hospitalière soignant le Seigneur dans la personne d'un malade*, conservée au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec (fig.6) et de *La Vierge à l'Enfant*, appartenant au Musée de Sainte-Anne-de-Beaupré (fig.7). À propos de ce dernier, il écrit « ...elle est ravissante dans ses traits comme dans son expression et elle se rapproche de la figure de l'Hospitalière soignant Notre Seigneur dans la personne d'un malade et du portrait de la Mère Marie-Catherine de Saint-Augustin⁷ ». Par ailleurs, en 1934, il avançait à propos de *La Communion de sainte Claire d'Assise* (fig.8), conservée à l'église de la Présentation, « C'est sûrement une peinture de l'École française, œuvre académique de bonne tenue que l'on [sic] quelconque des émules de Le Brun eût pu signer. Peut-être porte-t-elle une signature? Pour la trouver, il faudrait débarrasser la toile de la couche de terre de Sienne qu'elle a reçue vers 1819⁸ ». Morisset reconnaît la



fig.6 **Hospitalière
soignant le Seigneur
dans la personne d'un
malade, détail, vers
1670, huile sur toile, 99
x 140 cm, coll.
Monastère des
Augustines de l'Hôtel-
Dieu de Québec.**



fig.7 **La Vierge
à l'Enfant, détail,
vers 1671, huile sur
toile, 163 x 116 cm,
collection Musée de
Sainte-Anne de
Beaupré, (Photo:
Michel Élie, CCQ)**

facture française de l'œuvre, mais il est sans doute gêné par la présence de vernis assombris et de surpeints pour avancer une attribution. Plus tard, vers 1960, il révisera son appréciation du tableau non seulement en l'attribuant au frère Luc, mais il l'associera également avec le portrait de Mère Catherine : « ...à la figure de sainte Claire, l'artiste a prêté les traits de la Mère Catherine de Saint-Augustin, comme il l'a fait d'ailleurs dans un autre tableau⁹ ». Par ailleurs, l'historien d'art Laurier Lacroix rattache le personnage de sainte Claire à *La Vierge à l'Enfant* de Sainte-Anne-de-Beaupré et confirme l'attribution de *La Communion de sainte Claire d'Assise* au frère Luc¹⁰.

Dans sa plaquette monographique sur le frère Luc, Françoise Nicolle s'appuie sur Morisset pour proposer une liste de dix-huit tableaux rattachés au peintre et conservés au Québec. Étonnamment, le portrait de Mère Catherine figure sur cette liste, sans que la source y soit précisée¹¹. Somme toute, il est curieux de constater que lors des nombreux écrits sur l'art ancien au Québec, Morisset n'ira jamais jusqu'à attribuer franchement le portrait au frère Luc. En contrepartie, dans sa biographie sur le peintre, Morisset raconte que Mgr de Laval, premier évêque de Québec, aurait commandé au frère Luc des plans pour le futur Séminaire ainsi qu'un tableau portant sur le thème de *l'Apothéose de Mère Catherine*. Il ajoute également que Mgr de Laval, fervent admirateur de Mère Catherine, a probablement fourni un dessin provenant du frère Luc, pour la réalisation d'une gravure de Jean Patigny illustrant la vision mystique de Mère Catherine (fig.9). Il clôt le sujet en ajoutant ce commentaire : « À cause de l'ordonnance de cette composition et de l'expression des figures, on peut sans hésitation attribuer au frère Luc le dessin qui a servi à Jean Patigny dans l'exécution de la gravure de l'ouvrage du père Ragueneau, *Vie de la Mère de Saint-Augustin*¹² ».

Effectivement, la restauration du portrait de Mère Catherine démontre qu'elle possède une parenté étonnante avec la sainte Claire de la Présentation. Tel que constaté par Morisset, la ressemblance entre les deux figures s'affiche alors indéniablement (fig.10). Elles partagent une physionomie et des traits particuliers que l'on retrouve sur plusieurs visages de jeunes femmes peints par le frère Luc. Notons la forme ovale, la pâleur du visage, les grands yeux animés par des rehauts de lumière blanche et le teint rosé des paupières. De plus, le nez allongé, dont la partie supérieure est plate, et la petite bouche rouge, dont les lèvres charnues se terminent en pointes élancées, s'avèrent tous des éléments représentatifs du style pictural distinctif du frère Luc. D'autres éléments du portrait présentent également des similitudes avec certaines des œuvres du frère Luc. Notons les arbres dans le paysage situé à gauche de la Révérende Mère, semblables à ceux de *l'Ex-voto à l'Immaculée Conception* de Trois-Rivières. Par ailleurs, la juxtaposition des couleurs sur l'horizon, à droite de Mère Catherine, rappelle celle appliquée dans *l'Assomption* de l'Hôpital général de Québec et dans *l'Ex-voto à l'Immaculée Conception*, soit le même bleu délavé, sous un ciel rose-pêche (fig.11). Dans ces trois cas, il serait instructif de comparer éventuellement les résultats d'analyses des pigments présents.



fig. 8 **La Communion de sainte Claire d'Assise**, XVII^e siècle, huile sur toile, 261 x 203 cm, collection l'église de la Présentation. (Photo: Legris Conservation)



fig.9 L'Apothéose de Mère Catherine, gravure de Jean Patigny
présentée dans la biographie de père Paul Ragueneau (1923).

Certes, le portrait en buste de forme ovale, inscrit dans un rectangle, est une convention très connue, mais qui n'est pas étrangère à l'œuvre du frère Luc. Il a adopté ce format pour la *Mater Dolorosa* du Musée de Tours et le *Saint Bonaventure* du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Deux autres œuvres attribuées au frère Luc, le *Jésus Enfant* et *La Vierge de douleur*, conservées à l'église de Saint-Joachim, Québec, affichent également cette même présentation. Il est intéressant de constater que l'artiste a utilisé cette convention pour des tableaux religieux qui sont, par définition, des représentations imaginaires de personnages. Quelques rappels sur le passage du frère Luc en Nouvelle France aideront à mieux étayer la problématique actuelle. En août 1670, il fait partie d'un groupe de six récollets qui débarquent à Québec avec le sieur intendant Jean Talon. Leur mission principale consiste à rétablir la présence des récollets au Canada et à rebâtir leur chapelle, abandonnée depuis leur expulsion en 1629, lors de la prise de Québec par les frères Kirke.

Pendant son séjour, outre la reconstruction du couvent et de la chapelle de son ordre, le frère Luc s'est consacré à produire des œuvres pour orner les églises de la région de Québec. Une seule liste, bien connue, de ces œuvres a été



fig.10 Composite, détails des deux religieuses.



fig.11 Composite, détails des paysages de l'Ex-Voto de l'Immaculée Conception, de Mère Catherine et de l'Assomption.

dressée par le père récollet Chrestien LeClerc, en 1691. Elle figure dans son recueil intitulé, *Premier établissement de la Foy en Nouvelle France*. Il fut publié six ans après le décès du frère Luc et une vingtaine d'années après son passage en Amérique. On y apprend que plusieurs institutions de Québec ont bénéficié de sa production artistique : la chapelle des Récollets fut la première, suivie de l'église paroissiale de Québec, de la chapelle des Jésuites, de celle des Ursulines ainsi que de l'Hôtel-Dieu de Québec. À celles-ci, s'ajoutent les églises des paroisses environnantes situées à Sainte-Famille, Île d'Orléans, à Château-Richer et à l'Ange-Gardien¹³. Cette liste ne fait aucune référence au portrait de Mère Catherine. Cependant la liste demeure incomplète et plusieurs œuvres ont depuis disparu. Ceci complique l'établissement d'un inventaire et d'une chronologie définitive pour les œuvres qu'il a réalisées en Nouvelle France. Après un séjour de quinze mois, le frère Luc quitte le pays en novembre 1671, avant la formation des glaces sur le fleuve, vraisemblablement sur le même navire que Mgr de Laval. De retour en France, son intérêt et sa connaissance de la colonie l'ont amené à servir d'agent de liaison pour le gouvernement royal. Il s'est alors occupé à planifier la relève et il a poursuivi son travail de peintre en expédiant des tableaux, dont au moins deux d'entre eux (*La Vierge à l'Enfant* et *La Présentation au temple*) sont toujours conservés au musée de Sainte-Anne-de-Beaupré¹⁴. Le frère Luc est décédé le 17 mai 1685, au couvent des Récollets à Paris.

Examens scientifiques

Nonobstant les similitudes stylistiques, existe-t-il d'autres particularités qui pourraient rapprocher le portrait de Mère Catherine de certaines œuvres du frère Luc? En restauration de peintures, la prise de radiographies contribue régulièrement à résoudre des questions relatives à la conception ou à la mise en œuvre de tableaux. Or, un détail de la radiographie de l'œil de Mère Catherine démontre une ressemblance surprenante lorsqu'il est juxtaposé à celui de Tobie, l'androgyné adolescent de *L'Ange gardien*¹⁵. On devine le même réseau de rehauts perpendiculaires en dessous de l'œil de Mère Catherine (fig.12). D'autres types d'analyses permettent de documenter et de comparer les matériaux constitutifs des œuvres d'art. Des experts de l'Institut canadien de conservation s'intéressent depuis plusieurs années aux peintures du frère Luc. À cette fin, ils ont effectué des analyses des pigments et des couches de préparation de huit œuvres qui lui sont attribuées. Selon une étude publiée en 1998¹⁶, quatre de ces peintures peuvent être regroupées, non seulement en raison de leur similitude



fig.12 Composite, détails des radiographies de Mère Catherine (présentée ici à l'envers, pour les fins de comparaison) et de Tobie de *L'Ange gardien*. (Photo: Michel Élie, CCQ)

stylistique, mais également à cause des matériaux analogues qui se retrouvent dans leurs couches picturales. Entre autres, ces quatre œuvres possèdent toutes des préparations rouges, appliquées en une seule couche. Ces préparations se composent principalement d'ocre rouge (des oxydes de fer), de carbonate de calcium et de minium (un oxyde de plomb de couleur rouge). À ces préparations s'ajoutent également de petites quantités d'autres charges et de pigments, tels que la barytine et un peu de terre d'ombre.

Toutefois, il existe au Québec au moins deux autres œuvres qui présentent des cas d'exception et dont l'attribution au frère Luc n'est pas, à ce jour, contestée. Ces deux œuvres possèdent des couches préparatoires à la fois distinctes l'une de l'autre et également différentes des autres peintures examinées. La première, *La Sainte Famille à la Huronne*, conservée au Musée des Ursulines de Québec, possède une seule couche de préparation rouge. Cependant, au mélange d'ocre rouge, de minium et de carbonate de calcium, s'ajoutent un peu de laque rouge, du noir de charbon et du blanc de plomb¹⁷. La seconde, *Le Christ dictant la règle à saint François*, conservée à l'église de Saint-Antoine-de-Tilly, possède, quant à elle, une préparation double. Il s'agit d'une couche grise superposée à une couche rouge. La couche grise se compose de blanc de plomb et de noir de charbon et elle semble appliquée en deux couches – une couche gris foncé sur une couche gris pâle¹⁸. La partie rouge de cette préparation ressemble, cependant, aux préparations rouges des quatre tableaux constituant le groupe de référence.

En comparaison, la préparation du portrait de Mère Catherine est particulière. Dans ce cas, il s'agit d'une préparation double, soit une couche de préparation plutôt brun-orangé superposée sur une couche rouge. La couche rouge est composée d'ocre rouge, de carbonate de calcium, d'un élément à base de plomb (soit du blanc de plomb ou du minium), de gros fragments de noir de charbon et peut-être d'un peu de terre d'ombre. La seconde couche brun-orangé contient également un oxyde de fer, ainsi que du blanc de plomb, du quartz et du carbonate de calcium, qui se présentent sous forme de grosses particules blanches¹⁹. Cette préparation se distingue non seulement de toutes les œuvres analysées lors de l'étude, mais également des deux autres exemples mentionnés ci-dessus.

Les analyses démontrent que les couleurs dans le portrait sont réalisées à partir de pigments anciens, comme le blanc de plomb, le noir de charbon, divers oxydes de fer, le vermillon et le jaune de plomb et d'étain²⁰. Tous les pigments identifiés du portrait, autant dans la préparation que dans la couche picturale, sont grossièrement broyés et ils s'apparentent aux matériaux que l'on pourrait retrouver dans un tableau du XVII^e siècle. En ce qui a trait au jaune de plomb et d'étain, il a disparu des palettes des artistes vers le milieu du XVIII^e siècle²¹. Que penser de la disparité, observée jusqu'ici, dans les résultats des analyses des

couches préparatoires de tous ces tableaux? Est-ce que la préparation particulière du portrait de Mère Catherine l'exclut automatiquement d'une attribution au frère Luc? Lors des études des matériaux des œuvres d'art, il est important de se rappeler la diversité des techniques parfois employées par les peintres et l'inconstance de la disponibilité de certains produits. En effet, une importante étude sur les préparations des peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles, par Alain Duval, témoigne de la diversité des recettes et des matériaux utilisés à ces époques²². Par ailleurs, selon Duval, la répartition aléatoire d'œuvres sélectionnées pour son étude et la modeste quantité d'œuvres examinées empêchent, actuellement, le dégagement de caractéristiques précises propres à chaque peintre. Ces considérations rappellent qu'il n'est pas toujours aisé de tirer des conclusions fermes sur l'attribution des œuvres en se basant uniquement sur les résultats d'analyses de matériaux constitutifs. Il serait fructueux, cependant, de poursuivre l'analyse systématique de toutes les œuvres connues ou attribuées au frère Luc, autant au Québec qu'en France. Cela permettrait de constituer une banque de références plus large, afin d'augmenter nos connaissances sur l'éventail des matériaux et des techniques employés par le peintre.

Conclusion

Plusieurs questions méritent d'être posées, mais les réponses demeurent toujours en suspens. Si cette œuvre énigmatique représente Mère Catherine, pourquoi aucune mention ne s'y retrouve dans les écrits de l'époque? Pourquoi y a-t-il des disparités dans la finition entre le visage et l'arrière plan? Si le tableau se veut effectivement de la main du frère Luc, comment peut-on expliquer le laps de temps entre le décès de Mère Catherine, en mai 1668, et son passage en Nouvelle France (1670-1771)? Aurait-il peint le portrait sur place, deux ans après son décès? Alternativement, aurait-il pu l'expédier avec d'autres œuvres destinées à la colonie, après son retour en France? Une attribution de ce portrait au frère Luc nous conduirait à penser qu'il ne s'agit peut-être pas d'un portrait authentique, mais plutôt d'une création, d'un témoignage contemporain idéalisé, conçue pour commémorer la vie et la spiritualité de Mère Catherine. Le fait que les traits de son visage soient non personnalisés et qu'ils soient quasi identiques à ceux qui se retrouvent dans plusieurs tableaux religieux du frère Luc milite en faveur de cette attribution. Toutefois cette œuvre mérite l'attention d'une étude plus poussée, afin de la situer dans le contexte de portraits de religieuses et de portraits posthumes du XVII^e siècle.

MICHAEL O'MALLEY

Restaurateur

Centre de conservation du Québec

Notes

L'auteur remercie sœur Nicole Perron et les Augustines de l'Hôtel Dieu de Québec pour avoir confié la restauration du portrait au Centre de conservation ; Anne Lapointe, restauratrice de peintures et Legris Conservation pour les photographies de *La Communion de sainte Claire* ; Marie-Claude Corbeil, scientifique à l'Institut canadien de conservation pour les analyses ; Mario Béland, conservateur au Musée national des beaux-arts du Québec pour ses commentaires sur le manuscrit et René Bélanger pour la révision linguistique.

- 1 Paul RAGUENEAU, *La vie de Mère Catherine de Saint Augustin*, Paris, 1671, réimpression de 1923.
- 2 Marie-Nicole BOISCLAIR, *Catalogue des œuvres peintes conservées au monastère des augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Direction générale du Patrimoine, 1977, p.65.
- 3 Jeanne-Françoise JUCHEREAU et Marie Andrée DUPLESSIS, *Les Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec 1636-1716*, Hôtel-Dieu de Québec, 1939, réimpression en fac-similé, 1984, p.156.
- 4 BOISCLAIR, *Catalogue des œuvres peintes*, p.65.
- 5 François-Marc GAGNON, *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1976, tome II, p.99 ; Dennis MARTIN, « Marie-Catherine de Saint-Augustin » dans *Portraits des héros de la Nouvelle-France*, Éditions Hurtubise HMH (Ville Lasalle) 1988, p.38 ; Gérard MORISSET, « La peinture en Nouvelle-France », *Le Canada français*, vol. 21, n° 3 (novembre 1933), note 2, p.213 ; *Peintres et Tableaux 1*, Québec, Les éditions du Chevalet, 1936, note 8, p.40 ; J. Russell HARPER, *Painting in Canada: A History*, second edition, Toronto, University of Toronto Press, 1985, p.5.
- 6 Gérard MORISSET, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1960, p.44 (dans L'Encyclopédie du Canada français).
- 7 Gérard MORISSET, *Peintres et Tableaux 1*, Québec, Les éditions du Chevalet, 1936, p.39-40.
- 8 Gérard MORISSET, « De surprise en surprise à l'église de la Présentation. » *Le Canada*, vol. 321, n° 176, 30 oct. 1934, p.2. Ce tableau a été restauré en 1999 par Legris Conservation, Montréal.
- 9 MORISSET, *La peinture traditionnelle au Canada français*, p.25.
- 10 Laurier LACROIX, « Œuvres d'art de l'église de La Présentation-de-la-Sainte-Vierge, Peinture », *Les chemins de la mémoire*, tome III, Les Publications du Québec, 1999, p.272.
- 11 Françoise NICOLLE, *Frère Luc - Un peintre du XVII à Sézanne*, Rotary Club de Sézanne, 1996, p.20.
- 12 Gérard MORISSET, *La vie et l'œuvre du frère Luc*, Québec, Medium, 1944, p.124.
- 13 François-Marc GAGNON et Nicole CLOUTIER, *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1976, tome I, p.60.
- 14 *Ibid.* p.94, note 77.
- 15 *L'Ange gardien*, également restauré au Centre de conservation du Québec, est conservé au Musée national des beaux-arts du Québec (74.255).
- 16 Marie-Claude CORBEIL et Elisabeth MOFFAT, « L'analyse de tableaux canadiens attribués au frère Luc », dans Jacques Goupy et Jean-Pierre Mohen, *Art et chimie, la couleur*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p.194. Ces quatre tableaux sont *La Présentation de la Vierge au Temple* (Musée de Sainte-Anne-de-Beaupré) ; *La Vierge et l'Enfant* (Musée de Sainte-Anne-

de-Beaupré) ; *L'Ex-voto à l'Immaculée conception* (église Saint-Philippe, Trois Rivières) et *L'Ange gardien* (Musée national des beaux-arts du Québec).

17 Marie-Claude CORBEIL, Rapport d'analyse LRA 3723, *La Sainte Famille à la Huronne*, Institut canadien de conservation, 5 juin 1998.

18 Marie-Claude CORBEIL et Elisabeth MOFFAT, Rapport d'analyse LRA 4378, *Le Christ dictant la règle à saint François*, Institut canadien de conservation, 2 juin 2006.

19 CORBEIL et MOFFAT, Rapports d'analyse LRA 3711 et LRA 3711.2, *Deux tableaux attribués à Hughes Pommier*, Institut canadien de conservation, 14 mai 1998 et 15 juil. 1998.

20 *Ibid.* Note – les pigments bleus dans le portrait n'ont pas été identifiés en raison de la petitesse des échantillons.

21 Hermann KUHN, « Lead Tin Yellow », *Artists Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol.2, ed. Ashok Roy, New York, Oxford University Press, 1993, p.86.

22 Alain R. DUVAL, « Les préparations colorées des tableaux de l'école française des dix-septième et dix-huitième siècles », *Studies in Conservation*, vol.37, n° 4, 1992, p.256.

Summary

A NEW LOOK AT THE PORTRAIT OF MOTHER CATHERINE OF SAINT-AUGUSTIN

Painting conservators develop a privileged relationship with works of art. Not only do they come to know them intimately during the course of examination and treatment, but they also participate actively in their transformation when layers of discoloured varnish or overpaint are removed. This process can occasionally reveal many surprises, as was the case with the portrait of Catherine Simon de Longpré de Saint-Augustin (1632-1668). The conservation treatment has enabled viewers to rediscover both the original painting and the fine work of the artist. It has also allowed the discussion around the provenance of the painting to continue, to situate it firmly in a historic and artistic context. The portrait of Mère Catherine de Saint-Augustin remains a precious object for the Augustine nuns of the Hôtel-Dieu de Québec. For twenty years, Mère Catherine's generosity, devotion, and spiritual fervour made a lasting impression on the young French colony. She served the community first as a nurse, then as keeper and director-general of the hospital. Beatified by the Vatican in 1989, Catherine de Longpré stands out among the founders of the Catholic Church

in Canada. Oral tradition relates that the portrait was made at her deathbed, following a period of poor health that claimed her life in May 1668 at the age of thirty-six.

Prior to the conservation treatment, undertaken at the Centre de conservation du Québec, the portrait had been largely covered by overpaint that masked its original appearance. According to a note in the catalogue of works of the Hôtel-Dieu de Québec, the painting had been retouched on several occasions during the course of the nineteenth and early twentieth centuries. In the 1950s the portrait was finally rendered unrecognizable by a nun who had attempted to “freshen up” the painting by giving the sitter a younger, more cheerful appearance. The removal of the overpaint uncovered details and characteristics of the original paint that had not been seen in decades. The brushwork and the subtleties of the original palette were revealed, as well as the network of old craquelure. Dignity was restored to the sitter’s gaze. The false pink tint that had disguised her complexion was removed, revealing the original greyish-blue tones. This deliberate choice of colour by the artist was more in keeping with a funeral portrait. The work is neither signed nor dated, but the quality of its execution points to an artist of European training, as opposed to the hand of an amateur or a self-taught painter. The portrait has generally been attributed to Hughes Pommier (1636-1686), a priest and artist associated with the Séminaire de Québec. However, this attribution appears to be conjectural, based largely on the fact that he was one of the few artists known to have worked in New France during this period.

The art historian, Gérard Morisset (1898-1970), had seen the work before its last transformation; in fact, a photograph of the painting in the Fonds Morisset shows its appearance in 1945. At that time, the colour of the sitter’s cheeks had already been somewhat changed, the sleeves had been slightly modified and the background had been neutralized by the overpaint. As early as 1936 Morisset had noticed a resemblance between this portrait and the female figures in two works by Frère Luc (1614 -1685), but stopped short of attributing the portrait to him outright, perhaps because Frère Luc had come to Québec only in 1670, two years after the death of Mère Catherine. Without doubt, the portrait bears an uncanny resemblance to the figure of Saint Claire in the *Communion of Saint Claire*, at the Church of La Présentation, Québec. The two figures share a striking similarity in their facial features, a trait common to many of the female subjects portrayed by Frère Luc. It is important to note the shape of the face, the pallor of the complexion, the large eyes with white highlights, and the pink tint of the eyelids. The long, elongated nose, which is flattened near the brow and the small mouth with fleshy red lips that terminate at either end in a fine point, are other characteristics that point to the distinct pictorial style of Frère Luc. Other elements in the portrait also suggest the possible authorship of Frère Luc. The trees sketched in the background to the left of Mère Catherine are similar in shape to those in the ex-voto *l’Immaculée*

Conception in Trois-Rivières. The juxtaposition of the colours on the horizon to the right of Mère Catherine recall those in the *Assomption* at the Hôpital Général in Québec City and the ex-voto *l'Immaculée Conception*. All three works have a pale blue sky contrasted with a peach-coloured tint near the horizon line.

Scientists at the Canadian Conservation Institute have long been interested in the paintings of Frère Luc and have carefully examined the pigments and grounds of many works in Québec attributed to him. According to a study published in 1998, four of eight paintings they examined can be grouped together, not only for stylistic reasons but for the analogous nature of the materials found in their paint and ground layers. This said, at least two other works in Québec that have firmly been attributed to Frère Luc (not included in the original study) differ from the others studied. These two paintings also have ground layers that are distinct from one another. By way of comparison, the ground layers of the portrait of Mère Catherine are also unlike those of the other examined works. However, all the materials in the portrait, from the fabric support to the paint layers, are typical of the seventeenth century. Many questions still remain unanswered. An attribution to Frère Luc could lead to the suggestion that the painting is not in fact a true portrait, but rather a stylized and idealized contemporary creation, meant to commemorate the life and spirituality of Catherine de Longpré. The fact that the facial features are not personalized and that they are practically identical to those found in other religious works by Frère Luc, lends credence to this attribution. In any event, the portrait merits further study and should be placed within the broader context of posthumous religious portraits of the seventeenth century.

Translation: the author