

BOOK REVIEWS / COMPTES-RENDUS

L'ART DE LA DORURE AU QUÉBEC DU XVII^e SIÈCLE À NOS JOURS

John R. Porter

Québec, Editions Garneau, 1976

211 p., 29 ill. \$10.95

UNE ICONOGRAPHIE DU CLERGÉ FRANÇAIS AU XVII^e SIÈCLE. LES DÉVOTIONS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ET LES SOURCES DE L'IMAGERIE RELIGIEUSE EN FRANCE ET AU QUÉBEC

Jean Simard

Québec, Les Presses de l'Université

Laval, 1976

264 p., 81 ill. et un plan hors-texte. \$14.75

Arrivé au terme de son monumental ouvrage sur les Hurons¹, l'éminent ethnohistorien Bruce G. Trigger a pris la peine de consacrer dans la revue *Ethnohistory*², une courte note à des questions de méthode, dont tous les historiens du XVII^e siècle canadien pourraient tirer profit. In constate tout d'abord que la situation de contact entre Blancs et Indiens ne donne lieu généralement qu'à deux types d'études. On tente de caractériser de manière très générale les rapports entre Blancs et Indiens, ou on se lance dans les études biographiques détaillées de tel ou tel individu particulier. Il fait remarquer qu'entre ces deux extrêmes il y a place pour un point de vue intermédiaire dans lequel l'unité d'analyse serait ni les grands ensembles ethniques, ni les individus mais ce qu'il appelle les "groupes d'intérêt" (*interest groups*). Ceux-ci se retrouvent aussi bien chez les Blancs que chez les Indiens et la trace de leurs activités et de leur interaction est souvent tout ce qu'il nous reste dans la documentation de l'époque. Trigger définit les "groupes d'intérêt" à la suite de D.H. Fischer³ par cinq caractéristiques. Constitue un groupe d'intérêt, tout groupe ayant: 1) un nombre limité de membres; 2) une façon habituelle de réagir à une situation donnée; 3) des usages régis par un groupe de

normes définies; 4) un ensemble de rôles assumés en faveur de leurs membres ou d'autres groupes et 5) un développement chronologique caractérisé. Certes Trigger avait surtout en vue la situation particulière à l'ethnohistorien. Dépasserai-je sa pensée en suggérant que la meilleure façon de faire l'histoire de notre XVII^e siècle est de traiter les "groupes d'intérêts" qu'on peut déceler chez les Blancs avec la curiosité de l'ethnologue et ceux qu'on trouve chez les Indiens, avec le respect de l'historien? C'est probablement de cette façon qu'on atteindrait à la *Verfremdungseffekt* (la "distanciation") brechtienne admirée de Trigger.

Il me paraît que la notion de "groupes d'intérêt" s'applique particulièrement aux diverses communautés religieuses ayant opéré sur notre sol au XVII^e siècle. La définition de Fischer leur va tout à fait. Elles ont un nombre limité de membres; ont une façon caractérisée de réagir à une situation donnée (on parle de style jésuite, d'esprit franciscain, etc . . .); obéissent à des normes d'ailleurs codifiées dans une règle; assument des fonctions sociales définies: l'éducation, l'assistance, etc . . .; et connaissent un développement dans le temps dont on peut retracer les étapes historiquement.

Certes, on pourrait concevoir, au sein d'une même communauté, l'existence de groupes d'intérêt particuliers. Ainsi dans les ordres anciens, les frères convers ont souvent constitué de tels groupes. Mais outre que ces ordres anciens n'ont guère été représentés en Nouvelle-France, sauf par les Récollets, les communautés semblent avoir manifesté plus d'esprit de corps que de propension à se diviser en factions. On relève plusieurs cas de conflits entre les communautés (Jésuites contre Récollets, Séminaire contre Récollets, etc . . .) beaucoup plus rarement de conflits en quoi la concurrence des Ursulines a donc pas faux de percevoir les communautés religieuses du XVII^e siècle

canadien comme des "groupes d'intérêt". Dès qu'elles sont perçues ainsi, elles prennent une signification historique immédiate. Les réactions de leurs membres à telle ou telle situation donnée s'expliquent comme autant d'expression des intérêts du groupe dans la conjoncture.

En tant qu'historiens d'art, nous sommes intéressés par ces "groupes d'intérêt" que furent les communautés religieuses non seulement parce qu'elles ont été de grands commanditaires d'oeuvres d'art, des diffuseurs d'imagerie religieuse, mais aussi parce qu'elles ont parfois pratiqué des techniques d'art particulières et surtout parce qu'elles se sont faites dans notre milieu, les championnes d'une iconographie particulière. Les deux livres dont je voudrais rendre compte ici l'illustrent bien. Certes *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours* de John R. Porter ne traite pas de la dorure chez les seules communautés religieuses. Les "doreurs laïques" sont mentionnés et leur apport défini comme non négligeable. Mais il paraît aussitôt qu'il faut faire une place à part aux communautés religieuses de Québec: aux Ursulines d'abord, aux Hospitalières ensuite. Après avoir décrit dans un premier chapitre les procédés de la dorure et surtout d'avoir éclairé la difficile terminologie qui la désigne dans les documents anciens⁴, l'A. entreprend une "histoire générale de la dorure au Québec" (chap. 2) où il fait sa juste place aux Ursulines de Québec. Son étude des doreurs laïques attire l'attention sur Louis Augustin Wolff et sur l'ubiquiste Louis Quévillon. La personnalité de Wolff, artiste d'origine allemande m'a toujours intrigué. Dès qu'on s'interroge sur l'art durant la période qui suit immédiatement la Conquête, on ne peut manquer de rencontrer son nom. Gérard Morisset⁵ ne connaissait de lui que deux tableaux l'*Annonciation* de Notre-Dame-des-Victoires et l'*Ex-voto de l'abbé Eudo*, à l'église Sainte-Famille de l'Île d'Orléans. On doit à John Russel Harper de nous avoir révélé plus en détail sa personnalité et son oeuvre⁶. John R. Porter ne fait que suivre ses traces⁷. Comme son sujet l'invitait, il a mis en relief l'activité de

doreur de Wolff. Il a été assez heureux de découvrir deux nouveaux contrats ignorés de Harper:

En 1797 et 1798, Wolff argente successivement des chandeliers dans les paroisses de Saint-Sulpice et de Saint-Ours.

Par contre Harper a signalé un contrat de dorure à Sorel en 1809, que Porter n'a pas retenu. Louis-Augustin Wolff n'est pas le seul artiste d'origine allemande à s'être illustré au Québec. Je pense au graveur Hochstetter (également actif peu après la Conquête) et à Berczy, bien sûr... Il serait intéressant un jour d'étudier ensemble ces artistes d'origine allemande et d'expliquer leur installation au Québec dans le contexte plus général de leur temps. Leurs connaissances techniques devront entrer pour une part dans cette explication.

A bon droit cependant, John R. Porter consacre tout un chapitre de son livre aux religieuses de l'Hôpital-Général de Québec (pp. 103 et ss.). Certes, la "dorerie" (comme on disait à l'époque) n'était pas la seule activité lucrative des religieuses. Broderie, peinture sur tissu, fabrication de fleurs artificielles⁸, tissage, voire même sculpture⁹ y comptaient aussi pour quelque chose. Il n'en reste pas moins, que vers la fin du Régime français, puis de manière beaucoup plus importante après ce sera une des "industries florissantes" des Hospitalières. Soeurs Sainte-Agathe, née Marie Coté et Saint-François d'Assise, née Marie-Joseph Hallé et nièce du sculpteur Françoise-Noël Levasseur, s'illustrèrent durant cette période. A partir de 1820, même après la fermeture de l'atelier des Ursulines, les Hospitalières n'eurent plus autant de contrats qu'auparavant. On assiste en effet à partir de ce moment à "un long déclin" de leur activité en ce domaine et cela jusqu'en 1871, date de leurs derniers travaux. Si l'A. retrace bien l'évolution de la dorure chez les Hospitalières (voir son graphique en fig. 1, p. 104), il est plus hésitant pour expliquer en quoi la concurrence des Ursulines a retardé jusqu'à la fin du Régime français

l'essor de cette industrie chez les Hospitalières et quels ont été les facteurs qui amenèrent le déclin de la dorure vers le milieu du XIX^e siècle. Pour expliquer le déclin, il suggère la concurrence des doreurs laïques. C'est bien possible. Pour le démontrer, il faudrait un graphique analogue à celui de la fig. 1 mais donnant une idée du marché laïque par rapport à celui des religieuses. N'est-ce pas l'endroit de parler de "groupes d'intérêt" au sens le plus économique du terme? Reste un autre problème: celui du changement de goût. Qu'est-ce qui amène un jour les clients à préférer le plâtre au bois, les fleurs naturelles aux fleurs artificielles, le métal nickelé au bois doré ou argenté? Faut-il y voir la dimension idéologique d'une situation de concurrence purement économique? Il nous faudrait plusieurs autres études monographiques faites dans l'esprit de celle de John R. Porter pour pouvoir établir la théorie en ce domaine. Nous ne désespérons pas de la voir paraître un jour.

On pressent depuis un certain temps déjà que chaque communauté religieuse a propagé une imagerie particulière, selon l'inclination de ses fondateurs, l'imagination de ses mystiques ou toute autre raison. On y a vu moins souvent l'expression des intérêts d'un groupe particulier. Ainsi, les Jésuites avaient développé toute une iconographie de conversion, destinée à impressionner les Indiens et à les amener à la foi. Les sujets eschatologiques y étaient particulièrement exploités. Le choix de ce thème particulier se justifiait à leurs yeux par son efficacité à jeter l'Indien "infidèle" dans une "crainte" salutaire, capable de l'amener à la foi. "La crainte est l'avant-courrière de la foi dans ces esprits barbares" disait le père Le Jeune. Mais l'entreprise de conversion était le centre d'intérêt par excellence de la mission jésuite, sa seule raison d'être. Aussi il n'est pas étonnant que l'imagerie religieuse commanditée et répandue par elle ait eu ce caractère particulier.

Jean Simard vient de consacrer un ouvrage passionnant à l'"iconographie du clergé français au XVII^e siècle". Publié

dans la collection des "travaux du laboratoire d'histoire religieuse de l'Université Laval" dont il constitue le no 2, ce livre porte en sous-titre: *Les dévotions de l'école française et les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec*. L'A. s'est donc penché sur l'iconographie de ces "groupes d'intérêt" particuliers qu'étaient les Carmélites et les Oratoriens d'une part, les Sulpiciens et les Eudistes, d'autre part. Certes son étude porte sur l'iconographie française, mais comme l'indique le titre, elle suggère du même coup plusieurs sources de l'iconographie de la Nouvelle-France.

L'A. divise son ouvrage en deux parties. Il consacre la première à des thèmes iconographiques chers aux Carmélites et aux Oratoriens: le Christ de l'Oratoire; l'Enfant Jésus; la Madeleine repentante; et les portraits de Bérulle et de Condren. La seconde partie porte sur les thèmes iconographiques sulpiciens et eudistes: la Vierge, comme reine du clergé; l'adoration du Saint Sacrement; les Sacré-Coeurs . . . pour ne nommer que les principaux.

Il est évident qu'aucun de ces thèmes n'est vraiment indifférent à l'iconographie développée par nos premiers peintres et sculpteurs. Ainsi l'A. consacre le chapitre 3 de la première partie à "la dévotion populaire à l'Enfant Jésus" et montre le rôle que les "milieux bérulliens" ont joué dans sa propagation, à un moment où toute la France espérait que la Reine donne un héritier au roi Louis XIII. Or rien n'est moins étranger à notre iconographie ancienne que cette dévotion à l'Enfant Jésus. Jean Trudel a déjà signalé¹⁰ un Enfant Jésus de bois doré appartenant à l'Hôtel-Dieu de Québec qu'il est très intéressant de rapprocher d'une sculpture ornant la façade de l'Institution de l'Oratoire, rue Denfert-Rochereau, reproduite par Jean Simard (fig. 19), ou même d'une gravure de Jean Boulanger (fig. 23) représentant "l'Enfant Jésus en maillot adoré par les anges". Trudel s'était aussi intéressé à "Six Enfants Jésus au globe"¹¹, mais comme nous en avertit Jean Simard, (p. 53 et note 108), il s'agit d'un thème

plus ancien que l'Enfant Jésus en maillot, et c'est un thème diffusé par les Jésuites en Nouvelle-France plutôt que par le Séminaire. Par ailleurs, j'avais été moi-même intrigué par l'association des instruments de la passion avec l'Enfant Jésus¹² dans un tableau attribué au Frère Luc. Pour expliquer ce qu'avait d'incongru à mes yeux ce rapprochement je citais Bérulle:

L'état d'enfance est l'état le plus vil et le plus abject de la nature humaine, après celui de la mort.

Jean Simard le cite aussi (p. 27) et appuie cette citation par une autre toute semblable de Condren: "L'enfance, c'est indigence, dépendance d'autrui, assujettissement, inutilité". Mais il fait mieux, il révèle le modèle iconographique de "l'Enfant Jésus aux instruments de la passion". Il a sa source dans une vision de Jeanne Perraud en 1658 et a fait l'objet de plusieurs gravures également reproduites par Jean Simard (fig. 14, 15 et 16).

Bien qu'il faille aborder en tremblant le sujet de la soit disant "Madone des croisades" qui a abouti à l'église paroissiale de Sainte-Marie de la Beauce et que Marius Barbeau¹³ croyait avoir été exécutée par une Ursuline, à la fin du XVII^e siècle pour orner l'église des Jésuites de Québec, on peut se demander si l'iconographie de la "Vierge à l'Enfant" de ce relief ne s'explique pas par le contexte bérullien exposé par Jean Simard. Trudel avait été intrigué par le geste de l'Enfant:

La position et le geste de l'Enfant Jésus, qui ressemble étrangement à un rameur assis dans un canot, s'expliquent

Ne pourrait-il pas s'agir plutôt d'un sceptre qu'il tient à la main, comme il convenait au "Petit Roi de Grâce"? Comme le thème de l'Enfant au sceptre se répand à partir de 1638, aux dires de Jean Simard (p. 33) il ne serait pas étonnant de le retrouver dans

une oeuvre que Barbeau datait entre 1680 et 1686. Simard reproduit d'ailleurs en fig. 71, 72 et 73 des Vierges à l'Enfant tenant un sceptre à la main.

On se sent en terrain plus sûr quand on interprète comme des Christs de l'Oratoire (voir fig. 2 et 3 dans Jean Simard) un certain nombre de "Saint Joseph" à bras ouverts que l'on rencontre dans nos recueils d'art ancien du Québec. Je pense au "Saint Joseph" attribué à Pierre Émond dans la chapelle de Mgr Jean-Olivier Briand, au vieux Séminaire de Québec¹⁵ ou même à une statuette en bois polychrome de 15" (38cm) de hauteur et qui appartient aux Ursulines de Québec¹⁶.

L'A. éclaire lui-même un motif de chasuble brodé par la recluse canadienne Jeanne Le Ber par le thème sulpicien de la "vie intérieure de Marie". Le beau détail qu'il en reproduit (fig. 55a) fait penser au portrait de *Sainte Thérèse* qui est au Centre Marguerite d'Youville, chez les Soeurs Grises à Montréal. Nicole Cloutier¹⁷ a attribué ce portrait, avec raison je crois, à Pierre Le Ber, frère de la recluse. Il s'agit de *Sainte Thérèse d'Avila*, bien sûr. Or c'est Bérulle, qui à la suite d'un voyage en Espagne en 1604 introduit les Carmélites en France. Nous restons donc dans le même univers. Du moins la question du rattachement de la communauté des Frères Charron au grand courant de la spiritualité française peut être posée, grâce au livre de Jean Simard.

J'arrête ici ces rapprochements avec des oeuvres canadiennes. Mon but n'est pas d'ajouter un chapitre de plus au livre de Jean Simard — il peut le faire mieux que moi — mais de démontrer sur quelques exemples comment son livre m'a paru suggestif. Souhaitons vivement que l'A. revenu maintenant au Québec, après ses études à Strasbourg, consacre maintenant une partie de son temps à étudier les oeuvres d'art de son pays et en révèle les sens insoupçonnés.

François-Marc Gagnon
Département d'Histoire de l'Art
Université de Montréal, Qué.

Notes:

¹ *The Children of Aataentsic: a History of the Huron People to 1660*, McGill-Queen's University Press, 1976, 2 vols.

² "Brecht and Ethnohistory," *Ethnohistory*, hiver 1975, pp. 51 - 56.

³ *Historian's Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971.

⁴ Le lexique de John Porter (pp. 38 - 40 et 46 - 55) vient s'ajouter à deux autres tout aussi passionnants, à consulter également, dus à de jeunes historiens de l'art ancien du Québec: *Les objets familiers de nos ancêtres* de N. GENÉT, L. VERMETTE et L. DÉCARIE-AUDET (Éditions de l'Homme, 1974) et *L'architecture traditionnelle au Québec* d'Yves LAFRAMBOISE (Éditions de l'Homme, 1975). Quand aurons-nous un lexique complet des termes d'art ancien du Québec?

⁵ *La peinture traditionnelle au Canada-français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, p. 54.

⁶ *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Presses de l'Université Laval, 1967, p. 37, et surtout *Early painters and engravers in Canada*, University of Toronto Press, 1970, p. 337, où il rend hommage aux recherches de Mrs. Sharpe.

⁷ Quitte à le corriger sur un petit point: la deuxième fille de Wolff fut baptisée à Montréal (Notre-Dame, 1786) et non pas à Québec comme le dit Harper. Porter a également découvert l'acte de baptême d'un fils de Wolff, à Verchères (1799).

⁸ Sur cet étrange sujet, je me permets de signaler au lecteur l'intéressante étude de Soeur Claire GAGNON sur "Les fleurs artificielles à l'Hôtel-Dieu de Québec," dans *Cahier d'Ethnologie québécoise* 1, publiée aux éditions HMM en 1972, pp. 23 - 44.

⁹ L'A. corrige à bon droit l'impression donnée jadis par Barbeau (*Saintes Artisanes*, 1943, 1946) que les religieuses s'exercèrent beaucoup à la sculpture.

¹⁰ *Profil de la sculpture québécoise, XVIIe - XIXe siècle*, Musée du Québec, 1969, p. 21.

¹¹ *Vie des Arts*, hiver 1967 - 8, pp. 28 - 31.

¹² *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1976, tome I, pp. 77 - 78.

¹³ *Trésor des anciens Jésuites*, Musée national du Canada, 1957, pp. 108 - 117.

¹⁴ Dans *Profil de la sculpture québécoise*, op. cit., p. 48.

¹⁵ Op. cit., pp. 68 - 9.

¹⁶ Op. cit., pp. 34 - 5.

¹⁷ Dans *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, op. cit., pl. 35.

THÉOPHILE HAMEL, PEINTRE
NATIONAL (1817 - 1870)

Raymond Vézina

Tome I, Montréal, Editions Elysée, 1975
301 pp., 213 ill., dont 16 pl.coul. \$35.00

CATALOGUE DES OEUVRES DE
THÉOPHILE HAMEL

Raymond Vézina

Tome II, Montréal, Editions Elysée, 1976
64 pp., environ 400 numéros, \$14.50

Au long des trente années de sa carrière de peintre, Théophile Hamel a portraituré tout ce que le Bas et le Haut-Canada, français et anglais, catholique et protestant, comptait de gouverneurs, de ministres, d'évêques, de prélats, de gens de robe, de riches commerçants et autres notables de son temps. Outre le prestige, la pratique de son art lui procura une respectable petite fortune. En bref, tel était jusqu'à ce jour l'état de nos connaissances sur Hamel.

Enfin Raymond Vézina vint. Grâce à ses efforts soutenus, voici qu'en trois cents pages et quatre cents oeuvres, nous tenons désormais en main l'essentiel de ce qu'il était vraisemblablement possible de connaître sur Théophile Hamel; à en juger par la très copieuse bibliographie (pp. 273-294), ceux qui viendront glaner derrière lui ne cueilleront que des bribes.

Le premier chapitre de l'ouvrage esquisse une biographie de l'artiste, de ses ancêtres et de ses descendants, et recourt à toutes les pièces d'archives disponibles. Nous y voyons la montée lente mais constante de la famille Hamel: l'agrandissement du patrimoine foncier, l'examen comparé des contrats de mariage, les prêts consentis (souvent assez importants), les prix demandés pour les portraits, l'héritage confortable . . . bref, rien ne nous est épargné. Dans tout cela il est beaucoup question de chiffres et bien peu d'art. Si cette constatation reste facile à faire, il faut néanmoins rendre à l'auteur ce qui lui est dû: sauf erreur, il est le premier à s'être sérieusement attaqué au problème