
Matériel et techniques des peintres de la ville de Québec (1760-1850)

L'étude du matériel et des techniques qu'ont utilisés les peintres de la ville de Québec de 1760 à 1850 peut aider à clarifier les questions compliquées d'authenticité et de datation qui entourent les peintures de cette époque. La présente étude fait le relevé des tableaux, du matériel annoncé dans les journaux, des lettres, des inventaires, des nécrologies et des livres de comptes des artistes de l'époque.

La rétrospective des tableaux révèle que les artistes utilisaient une vaste gamme de matériel. En général, le support était du tissu, habituellement du tabis, mais parfois de la grenadine, tissu plus exotique. Les toiles ont été d'abord apprêtées à la main puis à la machine et à la main. L'étude démontre aussi qu'on utilisait tout un éventail de médiums selon l'artiste, le projet et la date de l'oeuvre.

De la fin du XVIII^e jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les artistes de Québec ont eu à leur disposition un ensemble impressionnant de matériel. Deux sources d'approvisionnement s'offraient à eux: les importations au Bas-Canada et le matériel fabriqué à partir de ressources naturelles locales.

Les importations variaient selon le nombre des navires et les tarifs des importateurs. Lorsque le port était en exploitation, les artistes pouvaient obtenir du matériel allant du "vermillon sec de la meilleure qualité" aux "22 kgs, green paint in oil." Le premier matériel devait probablement servir au commerce des oeuvres d'art et le dernier à la protection des oeuvres décoratives.

De tout temps, les artistes de Québec ont cherché à s'approvisionner localement. Au début, les ressources locales étaient très limitées. Toutefois, par la suite, au fur et à mesure de la croissance de l'économie du Canada et des débouchés pour ce genre de produits, on a commencé à fabriquer de plus en plus de matériel d'artiste.

L'étude comporte également cinq annexes:

- I. Les résultats d'un examen scientifique de quelques peintures canadiennes, effectué par l'auteur, et des documents révélant le matériel et les techniques utilisés par divers artistes.
- II. La publicité de matériel d'artiste dans les journaux de l'époque.
- III. Un article et de la correspondance découlant de la conférence que William Green a prononcée devant la Société littéraire et historique de Québec en 1827, intitulée "Pigments from Canada."
- IV. Des lettres de William Von Moll Berczy ayant trait au matériel et aux techniques utilisés.
- V. Des extraits du Journal de F. Baillairgé sur le matériel et les techniques utilisés à l'époque.

Rustlin Steele Levenson

L'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) et l'essor de la peinture religieuse après la Conquête*

“Ce n'était pas un Raphaël, mais cependant on voit qu'il avait du goût et de l'aptitude pour cet art”.

Charles Trudelle, 1878

Dans la plupart des secteurs d'activité, les trois décades suivant la Conquête de 1760 constituèrent une période d'adaptation et de reconstruction pour l'ancienne colonie française du Canada. Ce contexte difficile devait marquer la double carrière de Jean-Antoine Aide-Créquy, curé et peintre¹.

Aide-Créquy avait vu le jour le 5 avril 1749 dans la capitale de la Nouvelle-France². C'est vraisemblablement dans le milieu des constructeurs et des ouvriers que se déroula son enfance car son père Louis et d'autres membres de la famille exerçaient le métier de maçon. Quelques années après la Conquête, Jean-Antoine se retrouva étudiant au Séminaire de Québec³. Il est probable qu'il y fit ses études de façon accélérée de manière à accéder le plus tôt possible à la prêtrise⁴. On sait que le changement de régime colonial avait entraîné une baisse sérieuse des effectifs ecclésiastiques et que, dès lors, le recrutement reposait sur les seules ressources de la population locale, sans l'apport traditionnel de prêtres venus de France.

Aide-Créquy fut ordonné prêtre le 24 octobre 1773 et aussitôt chargé de la cure de Baie Saint-Paul où il arriva au début de novembre⁵. Depuis le décès de l'ancien curé en 1771, la paroisse avait dû être desservie par voie de mission par le curé de l'Île-aux-Coudres, l'abbé Jean-Jacques Berthiaume. Dans une lettre envoyée à ce dernier le 8 novembre 1773, Mgr Briand commentait en ces termes la venue du jeune prêtre:

J'ai été bien aise que La providence vous procurat pour voisin Mr. Crequi, qui est un bon sujet, sera, je l'espère un bon prêtre, et un fervent missionnaire, parceque je savois que vous L'aimiés, et que vous étiés lié avec sa famille; me voilà tranquil sur ce coin de mon diocèse qui m'a toujours causé bien de l'inquiétude(...)⁶.

En plus de la cure de Baie Saint-Paul, l'abbé Aide-Créquy dut assumer la desserte de Saint-François-Xavier-de-la-Petite-Rivière (Petite-Rivière-Saint-François). Le 22 décembre 1773, il faisait part à l'évêque de ses projets relatifs à l'église de cette mission:

Nous avons tenu assemblée le Dimanche d'après la fête de S' Francois. il a été arreté qu'on rabatiroit une autre petite Eglise au pied du cap. elle aura Cinquante pieds de longueur, trente de largeur, et Dix sept de hauteur, qui donneront la facilité de faire servir le retable de l'ancienne Eglise, ce qui decorera la nouvelle avec grâce. le bois est déjà en parti coupé. on comprend la sacristie dans les Cinquante pieds qui font la longueur de ce batiment⁷.

Le projet du jeune missionnaire aboutit en 1777-1778 alors qu'on achevait la construction d'une église en colombage. Celle-ci allait tenir le coup jusqu'à sa démolition en 1903 (fig. 1).

La correspondance de l'abbé Aide-Créquy avec Mgr Briand dénote son vif intérêt pour les affaires paroissiales⁸ et sa grande sympathie pour ses ouailles qu'il qualifie de "bonnes et pauvres gens". On y devine un homme peu préoccupé par son propre confort et se



(1) Ancienne église de la paroisse Saint-François-Xavier-de-la-Petite-Rivière, construite en 1777-78 et démolie en 1903. (Photo Inventaire des biens culturels du Québec — dorénavant Photo IBC).

contentant du strict nécessaire⁹. La maladie l'obligea toutefois à quitter sa cure en juin 1780¹⁰. Il se retira à Québec où il mourut prématurément le 6 décembre de la même année¹¹. De santé fragile, Aide-Créquy avait peut-être présumé de ses forces en se donnant non seulement à un ministère ardu, mais également à la peinture.

Au cours de sa brève carrière, il peignit au moins une dizaine de tableaux dont plusieurs grands formats. Sa première oeuvre connue date de 1774. Il s'agit d'une *Vierge à l'Enfant* conservée au Musée de l'Hôtel-Dieu de Québec (fig. 2). Rentoilé et restauré en 1926, ce tableau présente des traces d'usure et de mauvais repeints qui empêchent d'apprécier sa facture originelle¹². En 1775, le curé de Baie Saint-Paul peignit une *Vision de sainte Angèle de Mérici* (fig. 3) pour les Ursulines de Québec et, si l'on en croit une note de Gérard Morisset conservée dans son *Inventaire*, il se serait inspiré d'une gravure de l'Italien Marco Carloni (1742-1796) appartenant aux religieuses et



(2) Jean-Antoine Aide-Créquy, *Vierge à l'Enfant*, signé et daté, 1774, huile sur toile, 83,2 × 68 cm, Hôtel-Dieu de Québec. (Photo IBC).
Nota: à moins d'indication contraire, toutes les oeuvres reproduites ci-après sont d'Aide-Créquy ou attribuées à l'artiste.

datant de 1768. Les Ursulines possèdent effectivement une petite gravure de Carloni qui représente sainte Angèle — en prière devant un crucifix — mais elle ne présente aucune parenté directe avec le tableau qui nous occupe. Il est vraisemblable que Morisset ait naguère vu une autre gravure qui aurait depuis lors disparu. Quoi qu'il en soit, les archives des Ursulines contiennent 2 gravures représentant *l'Annonciation* (fig. 4 et 5) exécutées d'après des oeuvres du peintre français François Le Moine (1688-1737) et dont Créquy se serait vraisemblablement inspiré pour peindre un tableau destiné au maître-autel de l'église de l'Islet en 1776 (fig. 6).



(3) **Vision de sainte Angèle de Mérici**, signé et daté, 1775, huile sur toile, 208 × 178 cm, Monastère des Ursulines de Québec. (Photo François Lachapelle). *Nota:* ce tableau a été restauré en 1935.

L'année suivante, les fabriciens d'une paroisse voisine, Saint-Roch-des-Aulnaies, commandèrent à leur tour une toile consacrée à leur saint patronyme (fig. 7). Cette fois, l'artiste semble avoir emprunté sa composition à un tableau représentant saint

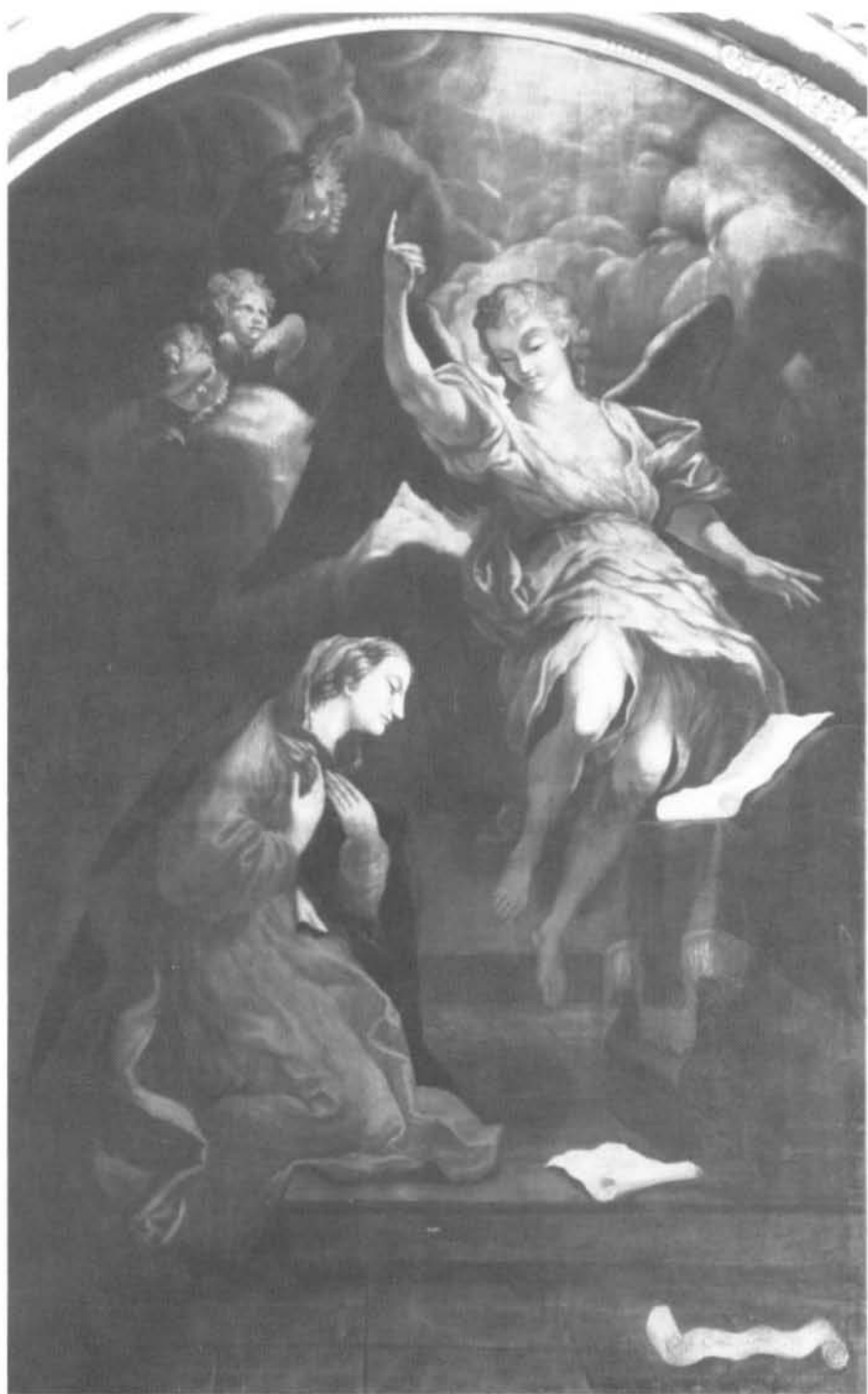


(4) *L'Annonciation*, gravure française d'après une oeuvre de François Le Moine, 91 × 64 cm, Monastère des Ursulines de Québec. (Photo Musée du Québec).



(5) *L'Annonciation*, gravure française d'après une oeuvre de François Le Moine, 79 × 49,5 cm, Monastère des Ursulines de Québec. (Photo Musée du Québec).

Roch et qui était accroché dans la chapelle des Récollets de Québec en 1759 (fig. 8); fait à signaler, l'ange qui apparaît à saint Roch s'apparente à celui du tableau de l'Islet. Toujours en 1777, notre curé-peintre exécuta un *Saint Louis tenant la couronne d'épines* pour l'église Saint-Louis à l'Île-aux-Coudres (fig. 9). Bien que différentes hypothèses plus ou moins vraisemblables aient été avancées jusqu'à maintenant, on ignore toujours la source précise utilisée par Aide-Créquy pour cette oeuvre aujourd'hui conservée à l'évêché de Chicoutimi; il reste que le *Saint Louis* n'est pas sans rappeler certains portraits de Louis XIV et de Louis XV peints par Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et Carle Van Loo (1705-1765), portraits qu'Aide-Créquy aurait pu connaître par le biais de gravures. Un an avant sa mort, le jeune prêtre fit des emprunts à deux tableaux accrochés dans l'église de Sainte-Anne-de-Beaupré pour réaliser un *Saint Joachim* destiné à la paroisse du même nom dans le comté de Montmorency (fig. 10): le saint Joachim rappelle celui d'un tableau attribué au frère Luc (1614-1685) (fig. 11) tandis que la petite



(6) **L'Annonciation**, signé et daté, 1776, huile sur toile, environ 270 × 160 cm, église de l'Islet. (Photo Office du film du Québec).



(7) *Vision de saint Roch*, signé et daté, 1777, huile sur toile, 287 × 198 cm, église de Saint-Roch-des-Aulnaies. (Photo John R. Porter).

vierge Marie n'est nulle autre que le personnage central de l'ex-voto de Marie-Anne Robineau de Bécancour (fig. 12).

Il est possible qu'Aide-Créquy ait peint deux tableaux additionnels pour l'église de Saint-Joachim, tableaux qui auraient été remplacés par des oeuvres d'Antoine Plamondon en 1869¹³. Deux autres toiles furent détruites dans des incendies: une *Sainte Famille* dans la chapelle du même nom à la cathédrale Notre-Dame de Québec en 1866¹⁴ et un *Saint Pierre et saint Paul* à l'église de Baie Saint-Paul en 1962¹⁵. Cette dernière toile était signée au revers et se présentait sous



(8) **Vision de saint Roch** (anonyme), détail de la *Vue de l'intérieur de l'église des Récollets de Québec*, gravure d'après un dessin exécuté par Richard Short en 1759, Musée du Québec, Québec. (Photo Musée du Québec).

la forme d'un tondo, naguère placé sur le tombeau du maître-autel (fig. 13). Une photographie ancienne nous permet de la rapprocher de deux oeuvres conservées à l'Hôtel-Dieu de Québec et qui semblent avoir été repeintes et vernies: un *Saint Pierre* (fig. 14) et un *Saint Paul* (fig. 15). Ces cartons fixés sur panneau de bois ainsi que le tondo de Baie Saint-Paul eurent pour modèles communs des gravures de Jean Morin (vers 1605-1650) exécutées d'après Philippe de Champaigne (1602-1674) et dont des exemplaires sont conservés à l'Hôtel-Dieu de Québec (fig. 16 et 17).

Les besoins de la colonie ont joué pour beaucoup dans l'épanouissement de l'art et de la carrière d'Aide-Créquy. À son époque, toutes proportions gardées, autant les peintres que les prêtres se faisaient rares. Dans l'état actuel des connaissances, on ne connaît pas d'autre artiste qui ait peint des oeuvres religieuses au Canada dans les années 1770. Le peintre d'origine allemande Louis-Augustin Wolff qui s'était affirmé en 1765-1766 — notamment avec une *Annonciation* destinée à l'église Notre-Dame-des-Victoires de Québec (fig. 18) — semble

s'être tourné par la suite vers la dorure. Quant aux Louis-Chrétien de Heer, François Baillairgé, François Malepart de Beaucourt et Louis Dulongpré, ils n'entreront en scène qu'après la mort d'Aide-Créquy: les deux premiers dans les années 1780, les deux autres dans la décade suivante. Comme peintre, le curé de Baie Saint-Paul aura eu à combler les besoins de paroisses et de communautés désormais privées du recours à l'importation d'oeuvres religieuses françaises, une pratique courante avant 1760.

À partir de la Conquête et pendant quelques décennies, la colonie anglaise dut se suffire à elle-même dans le domaine de l'art pictural. Dès lors se confirma la tradition du recours à des oeuvres européennes, peintes ou gravées, comme modèles à suivre¹⁶. On se tourna



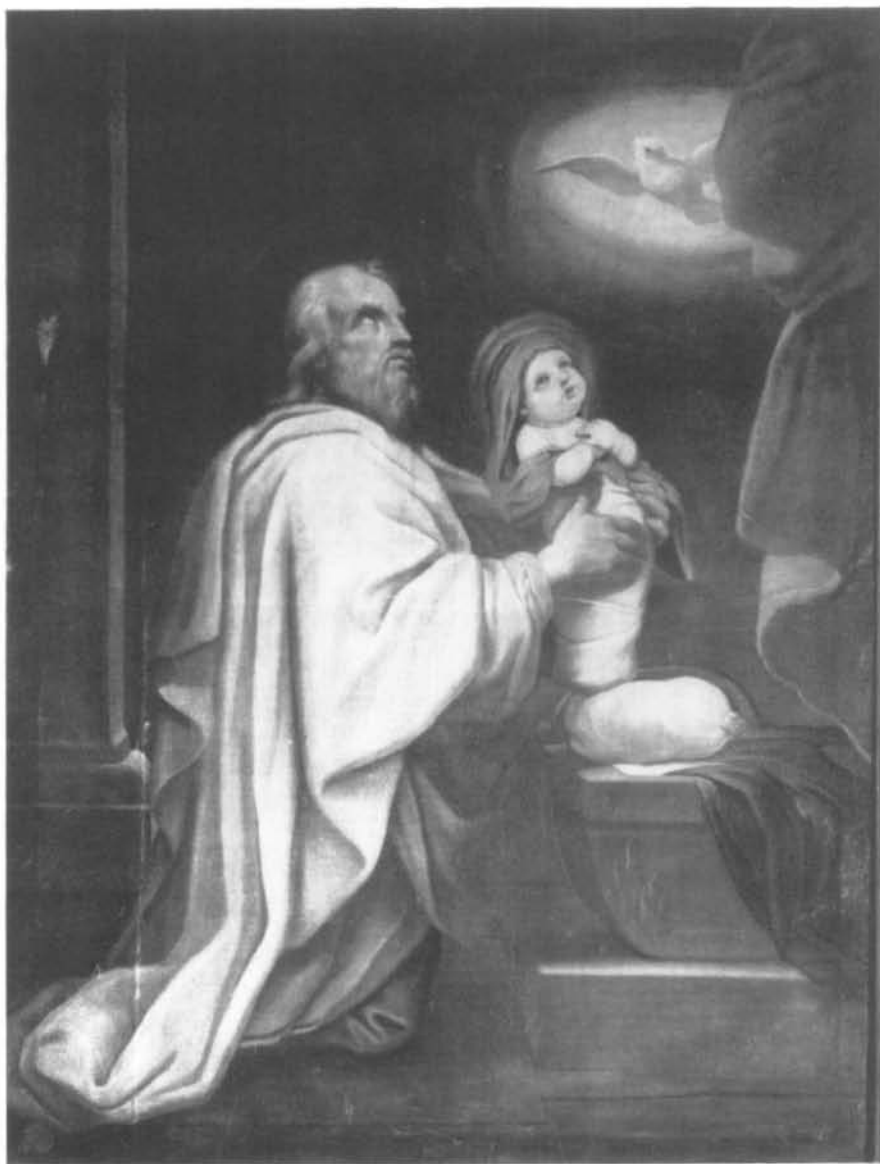
(9) **Saint Louis tenant la couronne d'épines**, signé et daté, 1777, huile sur toile, 158 × 188 cm, Evêché de Chicoutimi, (Photo IBC).

tout naturellement vers les oeuvres que l'on avait héritées du Régime français, des oeuvres considérées comme des valeurs sûres et auxquelles on était filialement attaché. C'est dans un tel contexte que la production d'Aide-Créquy prend tout son sens. Toutes ses peintures sont des tableaux religieux inspirés de gravures ou de toiles auxquelles il pouvait facilement avoir accès dans la colonie, que ce soit à Québec (chez les Ursulines, chez les Augustines de l'Hôtel-Dieu et



(10) **Saint Joachim présentant la Vierge au temple**, signé et daté, 1779, huile sur toile, environ 260 × 160 cm. (Photo François Lachapelle).

chez les Récollets) ou à Sainte-Anne-de-Beaupré, une paroisse située à mi-chemin entre Baie Saint-Paul et Québec. Il est d'autant plus significatif que plus de la moitié de la production de Créquy ait été constituée d'oeuvres de grandes dimensions, celles-ci correspondant soit à une dévotion prioritaire dans une communauté religieuse (*Sainte Angèle de Mérici* chez les Ursulines), soit aux besoins d'une confrérie (*Sainte Famille* à Notre-Dame de Québec) ou encore au saint patronyme d'une paroisse située non loin du lieu de son ministère (tableaux destinés au maître-autel des églises de l'Islet, Saint-Roch-



(11) Frère Luc (attribué au), **Saint Joachim présentant la Vierge au temple**, (?) 1676, huile sur toile, 161 × 114 cm, Musée des Pères rédemptoristes, Sainte-Anne-de-Beaupré. (Photo IBC).

des-Aulnaies, Saint-Louis de l'Île-aux-Coudres, Saint-Joachim et même Baie Saint-Paul: dans la plupart des cas, il s'agissait de nouvelles églises).

Ceci dit, il est un problème qui demeure entier: celui de la formation d'Aide-Créquy. Nous n'avons retracé aucun document qui nous renseigne à ce sujet. Dans sa correspondance, le curé-peintre ne parle jamais de son art et ses contemporains sont restés tout aussi muets au



(12) Anonyme, **Ex-voto de Marie-Anne Robineau de Bécancour**, 1675, huile sur toile, 124,5 × 91,5 cm, Musée des Pères rédemptoristes, Sainte-Anne-de-Beaupré. (Photo IBC).

sujet de sa production. Aide-Créquy fut-il un autodidacte ou a-t-il reçu une formation avant d'être ordonné prêtre? Nous pencherions plutôt vers la seconde hypothèse.

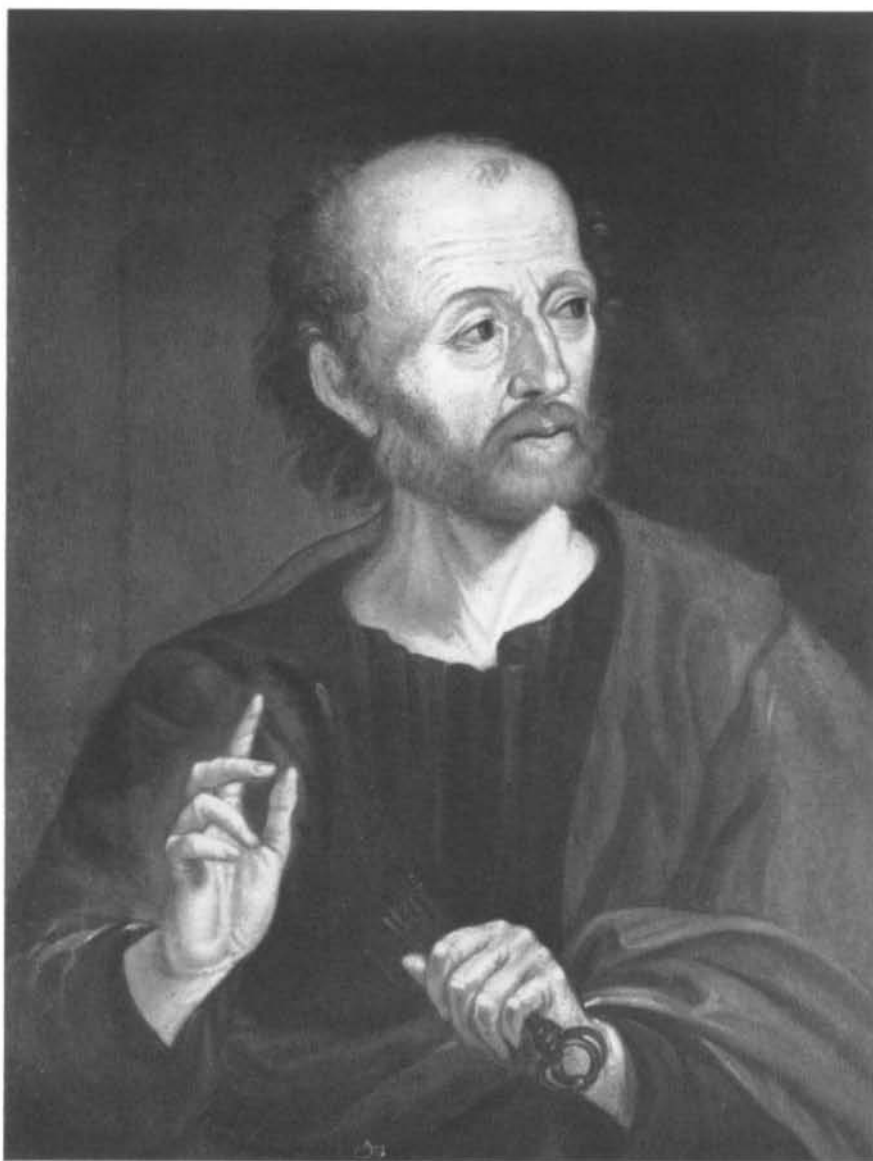
À l'examen, la production connue de Créquy présente bien sûr des carences mais aussi d'indéniables qualités. Au chapitre des carences, notons que, chaque fois que le peintre eut à placer un ou des personnages dans un décor de son cru, il aboutit à de froides et



(13) **Saint Pierre et saint Paul**, signé au revers, huile sur toile, ovale, ancienne église de Baie-Saint-Paul. (Photo IBC). *Nota*: ce tableau fut détruit dans un incendie en 1962.

quelque peu naïves mises en scène. C'est le cas du *Saint Louis* et du *Saint Joachim*. Dans ce dernier tableau, l'artiste ne semble pas avoir été en pleine possession de ses moyens et il a eu du mal à agencer les éléments qu'il empruntait à deux toiles de Sainte-Anne-de-Beaupré. Quant au décor, il témoigne une fois de plus de la prédilection du peintre pour les lourdes architectures. Ceci dit, il demeure que certaines oeuvres du peintre — et nous pensons notamment à l'*Annonciation* de l'Islet — attestent de façon particulière la maîtrise de recettes essentielles, une maîtrise qui ne s'improvise pas. Nous devons également constater que de façon générale Créquy s'est assez bien débrouillé avec les grands formats, surtout quand il eut à copier la totalité d'une composition. Dans de tels cas, la perspective est correcte, les proportions respectées, le traitement de la lumière assez habile, la touche souple et le coloris agréable. Ajoutons enfin que notre curé-peintre ne fut pas un copiste servile. Nous constatons en effet un apport personnel dans chacune des oeuvres qu'il signa, même si ce ne sont pas des compositions originales: ceci est particulièrement manifeste dans les petits tableaux représentant saint Pierre et saint Paul.

À l'image de la vie et de l'oeuvre de Jean-Antoine Aide-Créquy, l'histoire de la peinture québécoise entre les années 1760 et 1790 comporte encore bien des zones grises. Pour y voir plus clair, il faudrait pousser plus avant les recherches documentaires et enrichir



(14) **Saint Pierre**, huile sur carton, 60,4 × 47,6 cm, Hôtel-Dieu de Québec. (Photo Musée du Québec).

de façon sensible l'inventaire des oeuvres produites dans la colonie après la Conquête. Dans l'état actuel de la recherche, cette période nous apparaît déjà déterminante dans l'évolution de la peinture en ce qu'elle a marqué un virage indéniable. Sous le Régime français, les importations de tableaux et de gravures dominèrent très nettement le panorama pictural de la colonie à cause de la politique mercantiliste de la métropole, politique qui contribua à retarder l'émergence de la peinture locale. Après la Conquête, la colonie se trouva soudainement isolée par rapport à ses sources d'approvisionnement tradition-



(15) **Saint Paul**, huile sur carton, 60,4 × 47,6 cm, Hôtel-Dieu de Québec. (Photo Musée du Québec).



(16) **Saint Pierre**, gravure de Jean Morin d'après une oeuvre de Philippe de Champaigne, Hôtel-Dieu de Québec. (Photo Musée du Québec).



(17) **Saint Paul**, gravure de Jean Morin d'après une oeuvre de Philippe de Champaigne, Hôtel-Dieu de Québec. (Photo Musée du Québec).



(18) Louis-Augustin Wolff, *L'Annonciation*, signé et daté, 1765, huile sur toile, grand format, église Notre-Dame-des-Victoires, Québec. (Photo IBC).

nelles, ce qui l'obligea à se suffire à elle-même en matière picturale. Pareil contexte ne pouvait que favoriser l'affirmation d'une production québécoise. Faute d'académies et de traditions bien établies, les artistes se tournèrent naturellement vers les modèles disponibles dans la colonie pour satisfaire les besoins grandissants du milieu. La



(19) Signature d'Aide-Créquy, détail du *Saint Roch* peint en 1777 pour l'église de Saint-Roch-des-Aulnaies. (Photo John R. Porter).

copie leur permit d'assimiler peu à peu une part de la tradition européenne tout en leur offrant l'opportunité d'imprégner leurs productions d'une certaine touche personnelle. Leur originalité se situait évidemment moins dans la création de formes nouvelles que dans l'interprétation de formes reçues, ce qui était tout à fait normal compte tenu du contexte colonial. À partir d'un même modèle, deux artistes n'en pouvaient pas moins arriver à des rendus nettement différenciés comme en témoignent les *Annonciations* respectives de Wolff et de Créquy. À notre humble avis, les historiens de l'art québécois ont trop eu tendance à négliger la copie religieuse dans leurs analyses de la peinture des XVIII^e et XIX^e siècles. D'une part, la copie occupait une place prépondérante dans l'ensemble des réalisations de la plupart des artistes; d'autre part, elle constituait pour eux beaucoup plus qu'une production alimentaire. À cet égard, il est significatif qu'Aide-Créquy ait pris la peine de signer de façon ostensible la plupart de ses copies d'œuvres religieuses (fig. 19). Antoine Plamondon fera de même au XIX^e siècle et il se montrera aussi fier — sinon plus — de ses grandes copies religieuses que de ses portraits de bourgeois.

John R. Porter
Professeur d'histoire de l'art
Département d'histoire
Université Laval
Québec, Québec

Notes

* Cet article a été réalisé dans le cadre d'un projet de recherche subventionné par le fonds F.C.A.C. et intitulé *Iconographie de l'art ancien du Québec (XVII^e — début XX^e siècle): étude thématique du patrimoine figuratif québécois dans sa genèse et son rayonnement*. Il a été rédigé à partir d'une communication présentée le 9 mai 1980 au congrès annuel de la Société canadienne d'étude du XVIII^e siècle tenu à l'University of Western Ontario (London).

Nous tenons à remercier MM. Léopold Désy, François Lachapelle, Guy-André Roy et Claude Thibault qui nous ont facilité l'obtention de certaines des photographies accompagnant cet article.

1. On trouvera une bibliographie assez exhaustive sur Aide-Créquy dans l'article que nous avons écrit pour le volume IV (1771-1800) du *Dictionnaire biographique du Canada* (p. 9-10).
2. Archives nationales du Québec, Registre d'état civil de Notre-Dame de Québec, folio 37v (6 avril 1749).
3. Un passage tiré du Plumitif (Archives du Séminaire de Québec, S.M.E.), daté du 18 novembre 1768 nous le confirme: "il a été Décidé que Compain Racine et Créquy Devront entrer en philosophie a pacques prochain s'ils sont en État".
4. Nous savons en tout cas qu'il bénéficia des dispenses de l'évêque afin de pouvoir devenir prêtre dans les plus brefs délais. Archives de l'Archevêché de Québec, 12A, Registre des insinuations ecclésiastiques, c. 124, c. 125, c. 134 et c. 139.
5. *Ibid.*, c. 139; Charles Trudelle, *Trois Souvenirs*, Brousseau, Québec, 1878, p. 115.
6. AAQ, 61 CD — Les Eboulements, vol. 1, 8 novembre 1773.
7. AAQ, 61 CD — Baie Saint-Paul, vol. 1, 22 décembre 1773.
8. L'abbé Aide-Créquy fut le premier curé à tenir régulièrement les comptes de la paroisse de Baie Saint-Paul. Durant son mandat, il acheta une cloche pour l'église de cette paroisse et une embarcation pour se rendre à la mission de Petite-Rivière-Saint-François. Il servit également d'intermédiaire en faveur des prêtres du Séminaire de Québec lors de la remise en état de leur moulin à Baie Saint-Paul.
9. AAQ, 61 CD — Baie Saint-Paul, vol. 1, 22 décembre 1773 et 26 janvier 1775.
10. Trudelle, *op. cit.*, p. 115.
11. ANQ, Registre d'état civil de Notre-Dame de Québec, folio 322 (8 décembre 1780).
12. Marie-Nicole Boisclair, *Catalogue des oeuvres peintes conservées au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, MAC, publication no 24 de la Direction générale du Patrimoine, (Québec), 1977, p. 30, (cat. no 42).
13. Trudelle, *op. cit.*, p. 115. Il est fort possible que les tableaux dont parle Trudelle aient été en fait des oeuvres de François Baillairgé (communication de David Karel).
14. Inventaire des biens culturels du Québec, Québec, Fonds Gérard Morisset, dossier Jean-Antoine Aide-Créquy.
15. *Ibid.* Dans l'Inventaire des meubles et immeubles de l'église de Baie-Saint-Paul dressé le 3 juin 1798, on trouve la mention suivante: "(...) un grand tableau de Saint-Pierre et Paul ayant un cadre de bois doré, et un autre ditto très ancien ayant un cadre simple de bois". Archives de la paroisse de Baie-Saint-Paul, "Recueil de lettres et de notes", 1859, folio 41.
16. En 1765, Louis-Augustin Wolff utilisa une gravure conservée chez les Ursulines de Québec pour peindre *L'Annonciation* de Notre-Dame-des-Victoires (voir fig. 4).

Abbe Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) and the Renaissance of Religious Painting After the Conquest

Shortly before the beginning of the Seven Years War, Jean Baptiste Aide-Créquy was born in Québec. In 1743, at the age of twenty-four, he became a priest. In November of the same year he was appointed as curé of the parish of Baie-Saint-Paul. In 1777-78, he was responsible for the building of the church of Saint-François-Xavier-de-la-Petite-Rivière. Due to problems with his health, he was forced to leave Baie-Saint-Paul in June of 1780. Unfortunately the illness progressed and Aide-Créquy died on December 6, 1780.

Between 1774 and his death Aide-Créquy produced at least ten religious paintings for country parishes and Québec's monasteries. Most of his paintings were copied from engravings owned by the various religious communities of Québec, in particular the Ursuline sisters. At that time the copying of paintings was a natural procedure. We have to understand the situation of the post-war period. The economy was in bad state, lots of buildings had been destroyed. In the years following the conquest the parishes could not import paintings from France. For that reason they commissioned local painters to duplicate existing works dating back to the French regime. Aide-Créquy arrived on the scene before Baillairge, Beaucourt and Delonpré. He was alone in his specialization. However, he managed to produce interesting paintings, not simply pure copies. The case of the Saint-Louis from Isle-aux-Coudres, shows how he put together the famous portraits of the French king by Rigaud and Van Loo, to create a new St. Louis.

One of the major problems with the career of Aide-Créquy is the fact that we know little about his training. We can only hope to solve this mystery in the near future.

John R. Porter