



fig.1 Antoine Plamondon, **Le Baptême du Christ**, 1858, huile sur toile, environ 290 x 141 cm, église de Neuville. (Photo: Inventaire des biens culturels du Québec – dorénavant PHOTO IBC.)

ANTOINE PLAMONDON (1804-1895) ET LE TABLEAU RELIGIEUX: PERCEPTION ET VALORISATION DE LA COPIE ET DE LA COMPOSITION

Antoine Plamondon occupe une place privilégiée dans l'histoire de la peinture québécoise¹. Né à l'Ancienne-Lorette en 1804, il fit son apprentissage artistique (1819-1825) avec Joseph Légaré de Québec pour aller ensuite parfaire sa formation (1826-1830) dans l'atelier parisien de Jean-Baptiste Paulin Guérin. De retour dans la capitale du Bas-Canada en 1830, Plamondon ne tarda pas à connaître le succès aussi bien comme portraitiste que comme peintre de toiles religieuses. C'est à son pinceau que l'on doit, entre autres, les fameux portraits de Cyprien Tanguay (1832) et de soeur Saint-Alphonse (1841), et les remarquables stations d'un chemin de croix destiné à l'église Notre-Dame de Montréal (1836-1839)². C'est également celui qui se disait fièrement un "élève de l'École française" qui contribua à la formation des peintres François Matte et Théophile Hamel à compter de 1834. Polémiste redoutable au tempérament aussi vaniteux que belliqueux, Plamondon était très jaloux de sa clientèle et il ne ménageait guère ses concurrents, en particulier les étrangers. Apparemment désireux de réduire ses coûts d'opération, il décida en 1851 d'aller installer son atelier à Neuville où il allait continuer à peindre – avec un bonheur relatif – jusqu'au milieu des années 1880³. À sa mort survenue en 1895, il laissait derrière lui un oeuvre considérable qui, selon les données actuellement disponibles, compte pas moins de 257 tableaux religieux, 175 portraits, 16 scènes de genre, 10 natures mortes et 8 paysages⁴.

Depuis les années 1930, le renom d'Antoine Plamondon repose sur sa production de portraitiste, son oeuvre religieux étant généralement considéré comme peu intéressant et rarement digne de la cimaise des musées⁵. Or, le cas de cet artiste n'est pas unique. Encore aujourd'hui, il n'est pas rare de voir les comités d'acquisition de nos musées hésiter à acquérir des oeuvres religieuses sous prétexte qu'il s'agit de copies encombrantes et que le public n'apprécie pas de telles oeuvres car il est, pense-t-on, réfractaire à

une imagerie pieuse naguère omniprésente dans le milieu québécois. Une telle attitude n'est sûrement pas étrangère au fait que les quelques synthèses qui traitent de la peinture québécoise – ou canadienne – laissent très peu de place aux productions picturales religieuses réalisées après 1760. Les copies inspirées d'oeuvres européennes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles étant perçues comme dénuées d'originalité, on préfère n'en pas parler ou en parler le moins possible car on est convaincu qu'il s'agit là d'une production alimentaire à laquelle devaient s'astreindre les artistes pour se tirer d'affaire⁶. Ce point de vue, c'est d'abord celui de l'historien de l'art Gérard Morisset qui, encore en 1960, écrivait ce qui suit dans le cadre d'un article intitulé "Un grand portraitiste: Antoine Plamondon":

Après son retour de Paris en 1830, il [Plamondon] peint ses tableaux d'église puisqu'il lui faut gagner sa subsistance; ce ne sont pas les plus intéressantes de ses oeuvres. Avant tout, Plamondon est portraitiste, et c'est assurément comme tel qu'il a peint des oeuvres remarquables par l'acuité de l'observation et la qualité de l'exécution⁷.

Comme le point de vue de Morisset a été adopté tour à tour par plusieurs historiens de l'art dont les Harper, Reid, Lord et Robert, il importe d'en mesurer la pertinence et le bien-fondé à la lumière d'informations de première main remontant à la première moitié du XIX^e siècle. À cette fin, tournons-nous d'abord vers le principal intéressé, Antoine Plamondon lui-même dont l'oeuvre est, rappelons-le, majoritairement dominé par les toiles d'inspiration religieuse. Or, contrairement à ce qu'affirme Morisset, il appert que notre artiste accordait beaucoup plus d'importance à ce genre de production qu'au portrait. C'est en tout cas ce qui se dégage clairement du commentaire que Plamondon fit paraître dans *Le Canadien* du 7 août 1833 en réponse au rédacteur du *Quebec Mercury* qui, lors de sa visite à l'atelier du peintre, avait eu le malheur de ne retenir que "some portraits of uncommon merit":

C'est ici, écrit Plamondon, que se montre toute la mauvaise foi de [...] l'éditeur du Mercury. Il y avait [à mon atelier] 9 tableaux d'histoire sacrée, dont 3 de grande dimension et 6 autres plus petits, et quelques portraits aux petits bustes. Pourquoi n'a-t-il pas fait la critique d'aucun de ces tableaux d'histoire suivant leur mérite? Pourquoi ne parle-t-il que de ces petits portraits qu'il dit être d'un rare mérite; pendant que c'étaient les moindres de mon atelier?⁸

Du côté du public, on manifestait également un intérêt considérable pour la copie et notamment pour les copies religieuses de Plamondon. Il suffit à cet égard de se rappeler l'accueil enthousiaste qui fut réservé à ses stations du chemin de croix de l'église Notre-Dame en 1839 pour saisir l'incidence capitale de ce genre de production sur son renom et sa réputation. Quelques années plus tard, *Le Canadien* publiera un extrait d'une lettre envoyée par une Québécoise séjournant en France à sa famille, extrait qui vient confirmer la perception positive de la bonne copie au sein de la bourgeoisie bas-canadienne:

Nous avons éprouvé, écrit-elle, un sentiment délicieux en voyant dans la Galerie Italienne, au Palais du Louvre, l'original de notre tableau de la Maîtresse du Titien. Le nôtre est une copie on ne peut plus exacte, par notre artiste canadien, Plamondon⁹.

On ne saurait s'étonner de l'intérêt que l'on portait alors à la copie quand on sait qu'en Europe à la même époque la copie de qualité s'imposait "comme une oeuvre d'art d'importance"¹⁰. On se rappellera à ce propos la réussite phénoménale du québécois Antoine-Sébastien Falardeau qui sut exploiter cette veine pendant une quarantaine d'années en Italie. Après avoir gagné le premier prix d'un concours de copies, cet artiste fut fait chevalier de l'Ordre de Saint-Louis par le duc de Parme et connut le succès essentiellement grâce à ses reproductions exactes des toiles des grands maîtres. De passage à Québec en 1862, Falardeau fut reçu de façon triomphale et la mise à l'encan d'une centaine de ses tableaux fut favorisée par l'accueil des membres de la bourgeoisie locale¹¹.

Au Québec, c'est surtout à partir de la Conquête que la copie commença vraiment à acquérir ses lettres de noblesse¹². Sous le Régime français, il était courant d'importer de la métropole les toiles dont on avait besoin dans la colonie, ce qui, bien sûr, ne favorisait guère l'émergence d'une peinture locale. Privée par la Conquête de sa source d'approvisionnement traditionnelle en matière de tableaux d'église, l'ancienne colonie française dut dès lors apprendre à se suffire à elle-même dans le domaine de l'art pictural. C'est ainsi qu'avant la fin du XVIII^e siècle, la pratique de la copie se trouva bien établie chez nous, le recours à des modèles-peints ou gravés – hérités de l'ancien régime s'avérant assez systématique. Isolés des grands centres de l'art européen et ne pouvant profiter des ressources d'une académie, plusieurs artistes québécois avaient acquis les rudiments de leur art par l'analyse et la copie des seules toiles et gravures européennes qu'ils

avaient à leur disposition. Forts de certaines recettes, il purent du même coup satisfaire le mieux possible les besoins de la collectivité, besoins qui ne cessaient de croître à mesure que se multipliaient les paroisses. Dans ce contexte, on comprend bien l'impact considérable que représentait, par exemple, l'arrivée à Québec des fameuses toiles de la Collection Desjardins en 1817 et 1820 puisque, du jour au lendemain, le bassin des modèles à imiter se trouvait singulièrement augmenté et renouvelé. Qui plus est, cet événement allait décider quelques artistes en herbe à entreprendre une carrière de copiste-portraitiste ou à faire éventuellement le voyage d'Europe afin d'élargir leurs horizons artistiques.

Dans le Bas-Canada de l'époque, il est évident qu'aux yeux du public en général une bonne copie valait bien un original, surtout lorsque cet original était défraîchi ou encore inaccessible. On se souviendra d'une part de la bonne affaire que fit Joseph Légaré lorsqu'il décida les marguilliers de Charlesbourg à lui remettre un tableau original italien représentant saint Jérôme en échange d'une copie de sa main¹³. D'autre part, l'arrivée des toiles de la Collection Desjardins créa une certaine frustration dans les fabriques et communautés dans la mesure où on ne réussissait pas à mettre la main sur un tableau convoité¹⁴. Dès lors, nombreux furent ceux qui se satisfirent d'une copie. Il faut dire que si l'on excepte un petit noyau de connaisseurs ou d'initiés, rares étaient ceux qui pouvaient vraiment apprécier la différence. C'est notamment ce qui se dégage d'une lettre que le renommé abbé Jérôme Demers adressa le 24 septembre 1825 au curé de Verchères:

Je viens de voir les quatre tableaux que l'un de nos jeunes artistes de Québec vient d'achever pour vous. J'espère que vous en serez content. Ces tableaux ne sont point sans doute des chef-d'oeuvres sortis des mains des Raphaels, des Lebruns, des Rubens, des Vandicks; vous ne devriez pas vous y attendre; mais tels qu'ils sont, ils auront l'avantage de vous plaire, et de plaire à vos anciens paroissiens, et je suis persuadé que celui de Messieurs les Grands Vicaires qui sera chargé de les examiner, permettra avec le plus grand plaisir de les exposer dans votre église¹⁵.

Plamondon pourrait bien être le jeune artiste dont parlait l'abbé Demers au début de sa lettre. Nous savons en tout cas qu'il sut exploiter les diverses ressources picturales de son univers immédiat aussi bien avant qu'après son séjour européen. De plus, ses copies directes et ses variations

à partir de toiles et de gravures admirées ou acquises sur le vieux continent contribuèrent à élargir le domaine visuel des Canadiens et leur connaissance relative de l'art européen des siècles passés. Plamondon favorisa ainsi une accélération du processus de rattrapage culturel par rapport à la tradition européenne. Le fait que son oeuvre religieux soit surtout constitué de copies est avant tout la résultante du contexte particulier que nous venons d'évoquer, encore que des facteurs d'un autre ordre aient parfois joué. Ainsi, les commanditaires imposaient souvent à l'artiste un modèle prestigieux à copier car on y voyait une garantie de qualité. Dans de tels cas, il fallait que la copie soit ressemblante pour être acceptée. En 1845, la fabrique de Chambly refusa un *Saint Jean-Baptiste* peint par Plamondon parce qu'il n'était "nullement ressemblant au modèle qui lui avait été remis"¹⁶. Il faut dire aussi que les fabriques étaient généralement trop peu fortunées pour songer à commander aux artistes des compositions originales qui, selon nos données, auraient coûté au moins deux fois plus cher que des copies. Pour reprendre une expression de Plamondon, les églises ne pouvaient payer les tableaux qu'elles faisaient faire "que sur le prix de la journée d'un manoeuvrier"¹⁷.

Est-ce à dire qu'un artiste comme Plamondon aurait eu une attitude plutôt négative face à la copie? Nous avons vu que non. En fait, ce fut tout le contraire. Pour l'artiste, la copie est indissociable du modèle dont elle découle et ce modèle est le plus souvent l'objet d'une admiration sans bornes. Au XIX^e siècle, les collections des vieilles communautés religieuses – celle des Ursulines du Québec – et celles de certaines paroisses – v.g. Notre-Dame du Québec et Oka – jouent plus ou moins le rôle de musées. Les composantes de ces collections constituent en quelque sorte un idéal à poursuivre, à imiter¹⁸. Ainsi, la chapelle du Séminaire de Québec était un véritable écrin d'oeuvres de maîtres européens¹⁹ incarnant des valeurs artistiques que prétendait défendre et repandre notre élève de l'école française. Il faut mesurer toute l'émotion que manifeste Plamondon lorsqu'il prend la peine de décrire et de commenter les tableaux de ladite chapelle pour le profit des lecteurs du *Journal de Québec* en 1850. Sous sa plume, les superlatifs se bousculent alors qu'il tente d'expliquer les qualités d'un bon tableau d'église. Écoutons-le décrire, par exemple, le *Baptême du Christ* de Claude-Guy Hallé (1653-1736), une oeuvre particulièrement appréciée par les copistes bas-canadiens:

Avançons au centre; tournez à votre gauche. Le ciel est ouvert, la lumière est resplendissante, une délicieuse petite co-

lombe fend les airs et s'arrête sur la tête de Jésus qui a les pieds dans le Jourdain et s'humilie ainsi pour nous monter à lui. Il n'est vêtu qu'à demi; admirez la beauté de ses chairs virginales, et cette tête penchée et adorable qui projette des rayons lumineux! Voici le fils de Ste. Elisabeth qui s'avance, – "c'est le plus grand des enfants des hommes". Cependant, voyez-le trembler en s'approchant de Jésus pour le baptiser. Oh! Jean-Baptiste que vous êtes beau, malgré que vos carnations soient brunies par l'ardeur du soleil! que les formes de votre corps sont nobles! que votre face pleine de bonté et de douceur, respire la confiance et l'amour du divin maître!²⁰

Ce tableau du peintre français Hallé, Plamondon a déjà eu l'occasion de le copier à Saint-Michel de Bellechasse en 1842 et il le copiera à nouveau à Neuville en 1858 (fig.1). Si sa copie est à la hauteur de ses espérances, il considérera avoir atteint un idéal et ses contemporains associeront spontanément sa virtuosité à celle de son modèle. Ainsi l'artiste pourra-t-il, par la copie, s'élever et affirmer sa maîtrise. Pour Plamondon, le processus de la copie a d'ailleurs quelque chose de grave ou de sacré et il l'entoure d'une véritable aura de mystère. Quand il entreprend de copier la *Transfiguration* de Raphaël, il avise sa clientèle qu'il ne veut pas être dérangé jusqu'à ce que l'oeuvre soit achevée²¹. Non seulement crée-t-il une attente mais il valorise également la copie comme oeuvre d'art. Dans son esprit, la copie doit être peinte avec un profond respect du modèle, véritable objet de vénération. En guise d'illustration, arrêtons-nous un instant à l'entreprise que les autorités du Séminaire de Québec lui confièrent en 1844 et que commenta *Le Journal de Québec* dans sa livraison du 21 mars:

M. Antoine Plamondon vient de terminer la copie d'un tableau qui mérite certainement l'attention publique; c'est la copie du plus beau tableau, sans contredit de la belle collection des Messieurs du Séminaire de Québec. Ce tableau est un Saint-Jérôme. Depuis longtemps l'original qui est de Dulin, peintre français, et qui a été composé en 1717, menaçait ruine; la peinture tombait par morceau, et l'on voyait avec regret, s'effacer chaque jour une partie de ce véritable chef-d'oeuvre, qui avait été réparé en France et qui le fut encore à Québec. De sorte qu'une partie notable de la composition et du coloris avait disparu sous le mastic et des couleurs nouvelles qui ne s'harmonisaient nullement pour le dessin et le



fig.2 Anonyme, **Immaculée-Conception**, XVIII^e siècle, huile sur toile, reproduction d'une photographie prise par J.E. Livernois avant la destruction de l'oeuvre dans l'incendie de la cathédrale Notre-Dame de Québec en 1922. (Photo: John R. Porter.)



fig.3 François Baillairgé (1759-1830), *Immaculée-Conception*, 1800, huile sur toile, 196 x 138 cm, église de Saint-Pierre de l'Île d'Orléans. (Photo: IBC.)



fig.4 Antoine Plamondon, **Immaculée-Conception**, 1854, huile sur toile, environ 250 x 140 cm, église de Neuville. (Photo: IBC.)

coloris avec le reste du tableau. Si nous nous rappelons bien, une partie notable d'un des bras et d'une des jambes de Saint-Jérôme même avait été réparé. [...] Quand les messieurs du Séminaire virent qu'ils allaient perdre à jamais ce beau tableau, il se décidèrent à le remplacer par une copie; mais cette copie devait être parfaite et parfaitement conforme à l'original [...]. Or cette copie de notre artiste a été acceptée avec la plus grande satisfaction et on l'a jugée digne de remplacer un tableau que l'on voit disparaître avec la tristesse d'un amateur de la belle peinture²².

Contrairement à ce que laisse entendre l'article cité, le tableau de Pierre d'Ulin ne disparut pas. Après avoir quitté les murs de la chapelle pour être remplacé par la copie de Plamondon, il fut remisé ailleurs en attendant de pouvoir être restauré. Il échappa ainsi à la destruction lors de l'incendie de la chapelle du Séminaire le 1^{er} janvier 1888, incendie au cours duquel la copie de Plamondon fut, elle, réduite en cendres. Notre vieil artiste fut sûrement affecté par la disparition de cette copie qu'il considérait comme particulièrement efficace si l'on en croit un passage pour le moins coloré tiré de sa longue description des tableaux de la chapelle du Séminaire en 1850:

Voyez, écrivait-il alors, comme tous ces pénitents se précipitent dans les confessionnaux; qu'y a-t-il donc? Ah! il viennent d'apercevoir ces anges qui sonnent la terrible trompette du jugement dernier, aux oreilles de St. Jérôme. Mais nous ne pouvons parler de cette représentation elle est de notre main [...] ²³.

L'attitude de Plamondon à l'égard de la copie semble avoir été partagée par d'autres artistes qui évoluaient alors au Bas-Canada²⁴. Ainsi, lorsque Légaré mit en vente sa copie de *l'Immaculée-Conception* de Notre-Dame de Québec en 1849, il la décrivit sans ambages comme "un superbe TABLEAU D'ÉGLISE (...) d'une grande habileté d'exécution et d'une ressemblance parfaite avec l'original déposé au-dessus du grand autel de la Cathédrale de Québec"²⁵. Le modèle de Légaré était une oeuvre prestigieuse que l'on croyait alors être de Murillo (fig.2), une oeuvre que l'on sait avoir été copiée également par Louis Dulongpré (1798-99), François Bailairgé (1800) (fig.3), Soeur Marie de L'Eucharistie et Plamondon lui-même (fig.4). À lui seul Plamondon copia l'ouvrage en question à au moins cinq reprises entre 1840 et 1860²⁶.

Ceci nous amène à parler de la part d'originalité inhérente aux copies réalisées par les artistes québécois. En effet, qui dit copie ne dit pas nécessairement servilité. En règle générale, une copie portera l'empreinte de celui qui l'exécute. Dans un tel cas, l'originalité de l'artiste se situe évidemment moins dans la création de formes nouvelles que dans l'interprétation de formes reçues. À partir d'un même modèle, deux artistes pourront arriver à des rendus nettement différenciés. Ainsi, la copie peinte par Bailly se distingue-t-elle facilement de celle de Plamondon réalisée à partir de la même source. La critique québécoise contemporaine semble avoir été très sensible à cette dimension du travail du copiste. Décrivant les stations du chemin de croix de Notre-Dame de Montréal exposées à la Garde-Robe de la Chambre d'Assemblée à Québec, un amateur insistera sur les qualités picturales propres à l'ouvrage de Plamondon :

Admirez donc, écrit-il, ce pinceau tantôt ferme et vigoureux, tantôt tendu et moelleux, quelquefois énergique et rapide comme la pensée qu'il exprime, quelquefois lent et paisible, sans être jamais timide ni traîné [...]

Et il ajoute plus loin :

Je voudrais m'arrêter un instant, non seulement sur l'expression des figures, mais encore et plus particulièrement ici sur le coloris, sur la beauté des draperies, sur leur harmonie, sur celle de tout l'ensemble, sur la correction et la perfection du dessin [...] ²⁷.

Pour réaliser les diverses stations de son chemin de croix, Plamondon avait puisé à différentes sources peintes ou gravées. Si l'on aborde l'ensemble de sa production comme copiste d'oeuvres religieuses, on constate que l'artiste avait une prédilection toute particulière pour certains artistes français et italiens des XVI^e et XVII^e siècles, bien que ses références picturales se soient échelonnées de la fin du XV^e avec Léonard de Vinci jusqu'au début du XIX^e avec Pierre-Paul Prud'hon. Les diverses copies de Plamondon témoignent donc d'un décalage chronologique plus ou moins considérable. Ajoutons que les artistes dont il privilégiait les oeuvres étaient par ordre d'importance Raphaël, Jacques Stella – dont il confondait parfois les oeuvres avec celles de Poussin –, Mignard, le Titien, le Dominiquin, Guido Reni, Poussin et Rubens.

Ceci dit, il faut réaliser que l'artiste prenait souvent ses distances par rapport aux modèles sur lesquels il arrêta son choix. Dans le cas d'utilisation d'une gravure comme modèle, Plamondon n'avait d'autre choix que



fig.5 Antoine Plamondon, Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan, 1846, huile sur toile, environ 335 x 244 cm, cathédrale de Joliette. (Photo: Musée de Joliette.)



fig.6 François de Poilly (1623-1693) d'après l'oeuvre de Pierre Mignard, **Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan**, XVII^e siècle, burin, 56 x 44,5 cm, monastère des Ursulines de Québec. (Photo: François Lachapelle.)



fig.7 Antoine Plamondon, *Les miracles de sainte Anne*, 1825, huile sur toile, environ 300 x 200 cm, église de Cap-Santé. (Photo: IBC.)

d'inventer le coloris. C'est ce que souligne avec à-propos le rédacteur du *Journal de Québec* relativement au *Saint Charles Borromée distribuant la communion aux pestiférés de Milan* achevé en 1846 pour l'église de Joliette (fig.5) et exécuté à partir d'une gravure de F. Poilly d'après une toile de Pierre Mignard (fig.6):

Ce tableau a onze pieds de hauteur sur au moins huit pieds de largeur: les personnages sont presque de grandeur naturelle. La composition est de Mignard; mais le coloris est dû entièrement au pinceau de Mr. Plamondon dont on connaît les ressources sous ce rapport. Les couleurs s'harmonisent très bien et l'oeil se repose avec satisfaction sur toute l'étendue de la scène qui se passe dans un hôpital. L'ensemble de la composition, qui se forme cependant de plusieurs épisodes, se groupe très bien. L'artiste qui a copié d'une chétive gravure et qui par conséquent a été forcé de tout créer, l'expression et le coloris, a saisi comme il faut le caractère distinctif d'un pestiféré et la langueur mortelle qui se peint sur sa figure et dans sa pose [...]²⁸.

Ailleurs, Plamondon pourra ne retenir qu'une partie plus ou moins importante de la source iconographique utilisée. Ainsi, sa *Sainte Cécile* de 1878 conservée au Musée du Québec se résume-t-elle au personnage central de la composition bien connue de Raphaël. Ayant recours au même modèle, il s'était contenté de peindre quelques années plus tôt (en 1872) le seul buste de la sainte.

À l'instar de son premier maître, Joseph Légaré, Plamondon essaya très tôt d'intégrer dans une nouvelle composition des éléments empruntés à des sources iconographiques diverses²⁹. Dans cette veine, signalons notamment *Les miracles de sainte Anne*, un tableau peint en 1825 pour l'église de Cap Santé (fig. 7). Il s'agit ici d'un véritable rébus qui témoigne d'une originalité certaine et d'une volonté de l'artiste de se démarquer de ses sources³⁰. En prenant ses distances par rapport à ses divers modèles, Plamondon s'inscrit dans un processus d'appropriation – obligé ou volontaire – débouchant sur ce que nous nous permettons d'appeler une création³¹. En effet, par-delà une dépendance au niveau des composantes, l'ensemble peut être qualifié d'inédit. Ce type de production de l'artiste – collages ou tableaux-synthèses – témoigne bien d'un phénomène de récapitulation qui est fréquent dans la production québécoise du XIX^e siècle.



fig.8 Antoine Plamondon, *Sainte Lucie priant pour la guérison de sa mère sur le tombeau de sainte Agathe*, 1842, huile sur toile, environ 360 x 245 cm, église de Sainte-Luce-sur-Mer. (Photo: IBC.)

Au cours de sa longue carrière, Plamondon fut souvent aiguillonné par la concurrence étrangère. Comme il désirait absolument protéger son statut privilégié auprès des fabriques et communautés, il fut amené par moments à remettre en question ses conceptions picturales en matière de tableaux religieux. C'est ce dont témoigne un long article à sens unique de Joseph-Edouard Cauchon paru le 16 mai 1843 dans *Le Journal de Québec* à propos d'une composition de Plamondon intitulée *Sainte Lucie priant pour la guérison de sa mère sur le tombeau de sainte Agathe* (fig.8). Don d'un riche particulier, la toile en question était destinée au maître-autel de l'église de Sainte-Luce de Rimouski et elle porte encore l'inscription non équivoque que Plamondon y avait apposée pour affirmer sa paternité, soit "A. Plamondon inventit/1842". Cauchon, dont on sait qu'il était le confident et le mentor de l'artiste, concluait ainsi son commentaire partisan:

C'est la première composition proprement dite qu'il ait eu à faire. Bien des fois il s'est trouvé dans la nécessité de faire des changements importants dans les compositions, et toujours il a été heureux dans ses essais. Très souvent il a eu à composer le coloris tout entier, comme dans les quatorze tableaux du "chemin de la croix" pour la grande église de Montréal; et tout le monde sait comme il a plu, comme il a étonné par la richesse, par la magie de son pinceau, qui, dans chaque tableau se révélait sous des formes diverses et toujours plus ravissantes. Mais on dira que le coloris et la composition sont deux qualités bien distinctes, et que souvent un grand coloriste est un mince compositeur, et qu'un bon compositeur est quelquefois un faible coloriste. M. Plamondon vient aujourd'hui montrer sa composition aux incrédules, à ceux qui jugent de ce qu'un homme peut faire par ce qu'il fait habituellement, lorsqu'on ne lui a pas encore fourni l'occasion de mettre au jour tout son talent [...] ³².

Il serait légitime de voir dans ce dernier passage une allusion au conflit qui, quelques années plus tôt, avait opposé notre artiste au peintre d'origine anglaise Henry Daniel Thielcke (1787-1874). Après avoir été élève de la Royal Academy de Londres, cet artiste avait entrepris sa carrière dans la capitale britannique où il avait exposé périodiquement des tableaux à sujets religieux ou mythologiques ainsi que des portraits ³³. À son arrivée à Québec en 1832, il pouvait à juste titre se croire l'un des – sinon le – peintres les mieux formés de la colonie. En février 1835, il mit en vente "Deux

tableaux originaux qu'il [avait] composés. Le sujet de l'un [était] le Crucifiement de notre Sauveur, celui de l'autre La Sainte Famille"³⁴. En août de la même année, il exposa dans un local mis à sa disposition à la Chambre d'Assemblée "un St Jean Baptiste original en grand" auquel les rédacteurs du *Canadien* et du *Quebec Mercury* réservèrent un bon accueil³⁵. Pour Plamondon, c'en était trop puisque Thielcke menaçait de faire une percée dans un marché qu'il se croyait acquis. Sous le pseudonyme de "Des Amateurs", il se porta à l'attaque du tableau de son concurrent étranger en le comparant avec celui de Claude-Guy Hallé accroché dans la chapelle du Séminaire de Québec. S'il encensa le second, ce fut pour mieux démolir le premier tant au point de vue du dessin que du coloris. L'assaut de l'"élève de l'École française" fut aussi dévastateur que sans nuance ainsi qu'on pourra en juger par l'extrait que voici:

Le maintien du personnage de St Jean a le caractère de la lâcheté et de l'indifférence; rien de plus monstrueux et de plus ridicule de le voir baptisant Jésus de la main gauche, et s'appuyant paresseusement la main droite sur la hanche. Sa colombe est des plus malheureuses; elle est vue en raccourci et se traîne sur une superficie absolument plate; la lumière rétrécie qui passe derrière sa queue, produit un effet que toute personne devinera³⁶.

Cette attaque eut un effet désastreux sur la carrière québécoise de Thielcke. Plamondon ayant par la suite récidivé, le peintre anglais, exacerbé, décida en 1838 de lancer à son rival le défi que voici en vue du concours annuel de la Société littéraire et historique de Québec de 1839:

Monsieur, – Votre conduite, aussi bien que vos paroles, me donne lieu de supposer que vous vous flattez d'être au-dessus de moi comme artiste. Pour régler définitivement cette affaire et ne plus laisser de doute sur lequel de nous deux tient le premier rang, quoique je ne doute nullement que ce rang ne me soit dû, – [...] Je vous défie par le présent de produire "Un tableau d'Histoire original, et un Paysage d'après nature [...]"³⁷.

Plamondon écrivit vraisemblablement une lettre en réponse à Thielcke mais le premier octobre 1838, en page 3 du *Canadien*, il demanda au rédacteur de ne pas publier sa correspondance en précisant ce qui suit:

Réflexion faite, je ne dois pas répondre à la note que m'adresse M. Thielcke dans votre numéro de Mercredi der-

nier, le public ayant apprécié la susdite note à sa juste valeur³⁸.

Au-delà du mépris que son mot manifestait à l'endroit de Thielcke il appert que Plamondon, un copiste chevronné mais un peintre peu familier avec la composition de tableaux d'histoire originaux, ait préféré ne pas prendre de risques. Dans le concours proposé, le peintre anglais avait tout à gagner et Plamondon tout à perdre. Formé à l'européenne et ayant eu pendant plusieurs années à travailler selon les canons européens, Thielcke avait sûrement conscience du fort décalage qui existait entre l'art de la colonie anglaise et celui qui se pratiquait dans la métropole. Il avait connu d'autres horizons et pouvait mesurer l'originalité relative de ce que Plamondon appelait sa "peinture d'histoire". Dans le sillage de sa formation chez Guérin à Paris, ce dernier avait certes fait progresser la peinture canadienne mais sa production religieuse était foncièrement empreinte de conservatisme dans la mesure où, conformément à une pratique bien établie dans la colonie, elle s'articulait à partir de compositions héritées des siècles passés.

Bien que Plamondon ait réussi à enrayer la sérieuse menace que Thielcke avait fait planer sur lui, il semble bien que le conflit entre les deux hommes ait laissé des doutes dans l'esprit de certains amateurs quant aux capacités réelles du peintre canadien en tant que "compositeur". Ceci pourrait alors expliquer le passage du texte de Cauchon que nous citons plus haut. Quoi qu'il en soit, Plamondon jugea bon de faire suivre sa *Sainte Lucie* d'une nouvelle composition au mois de septembre 1843 afin de mieux convaincre les "incrédules". Il s'agissait cette fois d'une *Sainte Philomène*³⁹ dont Cauchon s'empressa bien sûr de vanter les mérites avec son enflure verbale coutumière (fig.9):

M. Plamondon marche évidemment vers la perfection, car, dans "Sainte Philomène" il a révélé plus de hardiesse dans le dessin, plus de pureté et d'élégance dans les formes, plus de grandiose, plus de nature, plus de noblesse dans l'expression; il se montre ici plus créateur et moins servile que dans Sainte Lucie, et on dirait que son talent se réchauffe au foyer de la composition⁴⁰.

Quatre ans plus tard, lorsque Plamondon aura mis la dernière main au tableau intitulé *Tobie et l'ange* que lui avait commandé le mécène et collectionneur Denis-Benjamin Viger pour ses censitaires de l'Île Bizard, *Le Journal de Québec* dira qu'il s'agissait de la cinquième ou sixième composi-



fig.9 Antoine Plamondon, **Sainte Philomène**, 1843, huile sur toile, environ 274 x 175 cm, église de Saint-André de Kamouraska. (Photo: Fonds Gérard-Morisset, IBC.)

tion originale de notre artiste. Ce fut à notre connaissance la dernière fois que les journaux firent expressément mention d'une composition religieuse personnelle de Plamondon⁴¹. De fait, il semble bien qu'après quelques coups d'éclat comme "compositeur", Plamondon soit assez vite revenu à ses vieilles habitudes de copiste. À compter des années 1850, les tableaux religieux de notre artiste vieillissant témoigneront de plus en plus d'un déclin pour ne pas dire d'une dégénérescence. Sans nécessairement généraliser – car Plamondon a encore parfois de bons moments –, il est courant que son pinceau se relâche et que sa palette manque de finesse et d'harmonie. En quelque sorte dépassé par les événements, Plamondon ne contribue plus guère à l'évolution de la peinture québécoise comme il l'avait fait dans les trois premières décennies de sa carrière. Son conservatisme foncier accusé par la perte progressive de ses moyens prend désormais le pas sur la volonté d'explorer de nouvelles avenues picturales. Il devient dès lors un îlot de résistance au changement, un phénomène de persistance dont la production rejoint celle de certains ateliers communautaires comme celui des Soeurs du Bon Pasteur de Québec.

En terminant, il nous apparaît évident que dans la copie comme dans tous les genres il y a du bon et du moins bon, du meilleur et du pire. Mais par-delà les questions que l'on peut soulever en regard de sa qualité, il reste que la copie présente, à titre de phénomène artistique, un intérêt intrinsèque au chapitre de la diffusion des formes ou tout simplement comme véhicule iconographique. Qui plus est, la copie constitue à plusieurs égards une véritable aventure picturale, une aventure dont on se doit de tenir compte si l'on veut bien comprendre l'évolution de notre art religieux et de notre art en général. En effet, il serait illusoire et arbitraire de tenter de broser un portrait fidèle de l'univers artistique québécois du XIX^e siècle en en faisant abstraction. C'est par le biais de la copie que l'on peut aujourd'hui se faire une image de la composition de tableaux religieux disparus qui soulevèrent naguère l'admiration des artistes, des amateurs et du grand public. C'est par la copie de compositions étrangères anciennes que nos peintres ont pu contribuer à élargir l'univers pictural des Québécois et enrichir la tradition artistique de ce qui était encore une colonie. À l'instar de leurs confrères architectes, les artistes québécois du XIX^e siècle n'ont cessé d'assimiler des formes nouvelles et des influences de toutes sortes. Ce long pro-

cessus a contribué à la maturation de notre art pictural et ouvert la voie à de nouveaux progrès⁴².

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

Notes

Texte d'une communication présentée le 12 février 1984 au Musée des beaux-arts de Montréal dans le cadre d'un colloque tenu en marge de l'exposition *Antoine Plamondon (1804-1895) et le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal*.

¹ Voir notamment John R. PORTER, *Antoine Plamondon. Soeur Saint-Alphonse*, Galerie nationale du Canada, collection "Chefs-d'oeuvre de la Galerie nationale du Canada", no 4, Ottawa, 1975, 32 pages.

² Voir Yves LACASSE, *Antoine Plamondon (1804-1895). Le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal* (catalogue d'exposition), Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1984, 111 pages.

³ *Le Canadien*, 2 juin 1851, p. 3.

⁴ Lacasse, *op. cit.*, p. 104, note 173.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ Cette attitude négative à l'égard de la copie est typique de l'âge contemporain. Dans le public comme chez les artistes, c'est l'originalité qui compte avant tout, de sorte que l'on dévalue systématiquement la copie et l'imitation. La situation était bien différente aux siècles passés alors que la copie constituait une pratique fondamentale du monde artistique, et ce, depuis l'antiquité. À l'âge classique par exemple, nombreux étaient les collectionneurs qui se plaisaient à acquérir des copies des chefs-d'oeuvre qu'ils avaient eu l'occasion d'admirer. À lui seul, Louis XIV se faisait fort de posséder des centaines de copies d'oeuvres de maîtres. Sur l'histoire de la perception de la copie, voir l'éditorial du no 21 de la *Revue de l'art* paru en 1973 (pp. 5-31). Ce dossier est signé par François CHAMOUX, Tania VELMANS, Louis GRODECKI, Marie-Madeleine GAUTHIER, Antoine SCHNAPPER, Bruno FOUCAUT et André CHASTEL.

⁷ Gérard MORISSET, "Un grand portraitiste. Antoine Plamondon", dans *Concorde*, vol. 11, nos 5-6, mai-juin 1960, p. 14. Du même auteur voir également *Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France*, Charrier et Dugal, Québec, 1941, p. 63.

⁸ *Le Canadien*, 7 août 1833, p. 1.

⁹ *Ibid.*, 21 février 1845, p. 3.

¹⁰ LACASSE, *op. cit.*, p. 76; voir également CHAMOUX et alii, *op. cit.*, pp. 23-29.

¹¹ Voir "Le chevalier A.S. Falardeau" dans Georges BELLERIVE, *Artistes-peintres canadiens-français. Les anciens* (2^e édition), Beauchemin, Montréal, 1927, pp. 45-65; Raymond VÉZINA, *Théophile Hamel. Peintre national (1817-1870)*, Éditions Élysée, Montréal, 1975, tome I, pp. 230-234. Les journaux de la première moitié du XIX^e siècle signalent de temps à autre l'importation de copies européennes au Bas-Canada. Ainsi, un certain Henry Vasseur de Québec mit en vente "un assortiment magnifique de tableaux peints à l'huile" qu'il avait fait venir de Paris en 1837. Il s'agissait de dix-sept gran-

des copies de sujets religieux exécutées d'après des oeuvres de Philippe de Champaigne, P. Guérin, Le Brun, Rubens, Le Guide, Raphaël, etc. Voir *Le Canadien* des 23 juin (p. 2) et 20 octobre (p. 2) 1837.

¹² Voir John R. PORTER, "L'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) et l'essor de la peinture religieuse après la Conquête", dans *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. vii, no 1, 1983, pp. 55-72.

¹³ John R. PORTER, *Joseph Légaré 1795-1855. L'oeuvre* (catalogue d'exposition), Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1978, pp. 25-26.

¹⁴ De même, en Europe à l'âge classique, la copie permettait-elle couramment de rendre accessible un original en principe unique. Chamoux et alii, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵ Bibliothèque nationale du Québec à Montréal, Fonds J.M. Beauregard, boîte 6/10 (2), chemise Verchères, copie dactylographiée d'une lettre de l'abbé J. Demers au curé Kimbert, 24 septembre 1825.

¹⁶ LACASSE, *op. cit.*, p. 104, note 184.

¹⁷ *Le Journal de Québec*, 2 août 1862, p. 2. Voir également l'article de Napoléon AUBIN paru en page 2 du *Canadien* du 15 octobre 1847: "À l'exception des portraits de famille, les peintres ne reçoivent des commandes que pour de rares tableaux d'église pour lesquels encore on ne paie réellement que le prix matériel de la toile, des couleurs et les journées de travail de l'artiste sur le pied d'un manoeuvre badigeonneur [...]."

¹⁸ À propos de l'ensemble de tableaux de l'église de la mission du Lac des Deux-Montagnes (Oka), voir John R. PORTER et Jean TRUDEL, *Le Calvaire d'Oka*, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1974, pp. 92-93.

¹⁹ Voir *Les Mélanges religieux*, 11 juillet 1848, p. 317.

²⁰ *Le Journal de Québec*, 23 février 1850, pp. 2-3 (repris dans *L'Ami de la religion et de la patrie* du 27 février 1850 [p. 1] et dans *La Minerve* du 28 février 1850 [pp. 1-2]).

²¹ *Le Canadien*, 17 octobre 1832, p. 2.

²² *Le Journal de Québec*, 21 mars 1844, p. 2.

²³ *Ibid.*, 23 février 1850, p. 3.

²⁴ Dans le cas de Thomas Valin, par exemple, on lira avec intérêt un article paru le 23 octobre 1837 (p. 3) dans *Le Populaire* de Montréal et repris dans *Le Canadien* du 27 octobre 1837 (p. 2).

²⁵ *L'Ami de la religion et de la patrie*, 1^{er} juin 1849, p. 2.

²⁶ À l'église de L'Immaculée-Conception (Montréal) en 1840, à Saint-Pierre-les-Becquets en 1844, à Neuville et à Saint-François de l'Île d'Orléans en 1854, ainsi qu'à Sainte-Marie de Beauce entre 1855 et 1860.

²⁷ *Le Canadien*, 6 décembre 1839, p. 2.

²⁸ *Le Journal de Québec*, 15 octobre 1846, p. 2.

²⁹ À titre d'exemple, voir PORTER, *Joseph Légaré ...*, *op. cit.*, p. 117.

³⁰ Gérard MORISSET, *Le Cap-Santé, ses églises et son trésor* (réédition critique), Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1980, pp. 47-49 et 138-139.

³¹ Cette façon de faire présente certaines analogies avec celles qui avaient cours à l'âge classique: "Le peintre se pénétrera des beautés d'ensemble d'une oeuvre ancienne et des principes qui en sont à l'origine mais il pourra aussi emprunter telle figure, tel groupe qui donne une image particulièrement heureuse de la belle nature". Chamoux et alii, *op. cit.*, p. 20.

³² *Le Journal de Québec*, 16 mai 1843, p. 1.

³³ Communication de David Karel.

³⁴ *Le Canadien*, 4 février 1835, p. 4.

³⁵ *Ibid.*, 19 août 1835, p. 2.

³⁶ *Ibid.*, 2 septembre 1835 (transcription tirée du dossier "Antoine Plamondon", Fonds Gérard-Morisset, Inventaire des biens culturels du Québec).

³⁷ *Ibid.*, 26 septembre 1838, p. 2.

³⁸ *Ibid.*, 1^{er} octobre 1838, p. 3.

³⁹ Ce tableau est accroché dans l'église de Saint-André de Kamouraska.

⁴⁰ *Le Journal de Québec*, 27 [28] septembre 1843, p. 2.

⁴¹ *Ibid.*, 14 octobre 1847, p. 2. Ajoutons toutefois que l'église de Saint-Simon de Rimouski recèle un tableau représentant le saint patronyme de la paroisse et portant comme signature, en bas à droite, "A. Plamondon invenit [ou inventit] 1852".

⁴² À ce propos, il ne faudrait pas oublier que le portrait – que plusieurs historiens de l'art ont perçu comme une production purement originale – ne fut pas totalement étranger à ce processus d'assimilation. Pour s'en convaincre, on pourrait rapprocher un tableau aussi fameux que le portrait *Soeur Saint-Alphonse* (1841) peint par Plamondon d'un portrait de religieuse (*Elisabeth Throckmorton*, 1729) réalisé par Nicolas de Largillière et conservé à la National Gallery de Washington. Il y a là une filiation qui, toute évidente qu'elle soit, n'enlève rien à la toile de notre élève de l'école française. De même, le célèbre *Autoportrait* de Plamondon demeure-t-il indissociable de la photographie à partir de laquelle il fut composé en 1882.

ANTOINE PLAMONDON (1804-1895) AND RELIGIOUS PAINTING: THE ROLE OF THE COPY AND OF PERSONAL INTERPRETATION

Isolated from the centres of European art, the artists of Lower Canada were able to acquire the rudiments of their art, and at the same time to satisfy the needs of parish churches and of religious orders, by copying paintings and engravings brought to North America under the French régime. Before the end of the eighteenth century the practice of copying had become a common one in Lower Canada.

For various reasons, historians of Québec art have tended to neglect this phenomenon. In the case of Antoine Plamondon, for example, although his portraits have been much studied, more than half of his *oeuvre* consists of religious works, and Plamondon considered his copies of these historical scenes by other artists to have been of greater importance than his own original portraits. He perceived the copy as being intimately linked to the original, which was, in turn, an object of tremendous admiration. When satisfied with his copy, Plamondon considered it representative of the attainment of an ideal, while his contemporaries automatically associated his virtuosity in the achievement with that of the model on which it was based.

However, Plamondon did take liberties with the models on which he based his copies. When working from an engraving, for example, he was forced to invent his own colour scheme, and, in other cases, would retain only more or less important aspects of the iconographic significance of the original. Further, inspired by Légaré, he attempted to combine elements borrowed from diverse sources into new compositions. With the exception of six or seven works created between 1842 and 1852, he copied other art works consistently throughout his long career. He must therefore be considered to have contributed little to the evolution of painting in Québec from the time of his retreat to Neuville onwards.

As is true in other branches of art, copies can manifest varying degrees of quality, but they nevertheless have an intrinsic interest for the diffusion of forms or as iconographic vehicles. It would be both arbitrary and illusory to attempt to outline an accurate description of the art of nineteenth-century Québec without studying the phenomenon of the copy, since they were instrumental in the enlargement of the pictorial world of Québec and in the enrichment of the artistic tradition in what was still a colony. Like the architects of the time, painters ceaselessly assimilated new forms and influences of all types, and thus contributed to the maturation of pictorial art in the province, and to the opening up of new possibilities for its future.

Translation: **Brian Foss**