

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES HUILES SUR CUIVRE EN NOUVELLE-FRANCE AU XVII^e SIÈCLE :
CIRCULATION ET USAGES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
ARIANE GÉNÉREUX

MARS 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord exprimer ma gratitude à mon directeur, Laurier Lacroix. L'aboutissement de ma recherche n'aurait pas été possible sans sa direction éclairée et ses conseils judicieux. Aussi, je lui suis reconnaissante de m'avoir associée au groupe de recherche qu'il a dirigé sur la peinture en Nouvelle-France. Mon projet a grandement bénéficié de cette occasion de comparer les données recueillies avec un vaste ensemble d'œuvres inventoriées. Je remercie d'ailleurs mes collègues (Nathalie, Katrie, Aseman, Josianne, Pierre-Olivier et Muriel) qui m'ont signalé plusieurs mentions de peintures sur cuivre dans les sources du Régime français et avec qui j'ai partagé de belles discussions. Un merci tout spécial à Muriel pour l'intérêt qu'elle a porté à ma recherche.

Mes remerciements vont à Alain Mérot, professeur d'histoire de l'art à l'université Paris IV-Sorbonne, qui m'a guidée dans mon travail en me conseillant plusieurs lectures sur l'art français du XVII^e siècle. Je suis également très reconnaissante envers Bruno François (Musée des Hospices de Beaune), Patrice Wahlen (cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre) et Daniel Drouin (MNBAQ) qui m'ont chaleureusement accueillie et qui m'ont permis d'observer les œuvres de près et de les photographier. Merci à Brigitte Fromaget et Élisabeth Réveillon, du Service régional de l'inventaire à Dijon, pour m'avoir partagé quelques unes de leurs découvertes et pour m'avoir fourni des illustrations.

Finalement, j'aimerais remercier ma famille et mes amis pour leur soutien indéfectible, leur compréhension et leurs encouragements.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LES ASPECTS TECHNIQUES ET LE CONTEXTE DE PRODUCTION DES HUILES SUR CUIVRE.....	12
1. L'histoire de la technique.....	12
1.1 Le développement de la peinture sur support métallique	12
1.1.1 Les origines italiennes.....	13
1.1.2 La technique adoptée par les flamands.....	14
1.2 Les aspects techniques.....	15
1.2.1 La nature du support.....	15
1.2.2 Les méthodes de fabrication de la plaque	16
1.2.3 La préparation avant la peinture.....	17
1.3 Le cuivre comme support pour la peinture	18
1.3.1 La recherche de la durabilité	20
1.3.2 La portabilité des peintures sur cuivre : un facteur de diffusion	21
1.3.3 Le format réduit et les liens avec la gravure	21
1.3.4 La polychromie	26
2. Le contexte de production : la situation en France	27
2.1 Estimation des coûts et de la valeur des huiles sur cuivre	27
2.1.1 Les coûts de production.....	27
2.1.2 Le prix des huiles sur cuivre	30
2.2 Le marché des peintures sur cuivre à Paris au début du XVII ^e siècle.....	32
2.2.1 Une communauté tissée serrée	32
2.2.2 La production <i>on spec</i> ou spéculative	34
2.2.3 Les points de vente à Paris	37

CHAPITRE II	
LES HUILES SUR CUIVRE DANS LES ESPACES PUBLICS EN NOUVELLE-FRANCE.....	43
1. La donation, le principal moyen d'acquisition des huiles sur cuivre	44
2. Les tableaux sur cuivre dans le contexte missionnaire.....	48
2.1 L'enseignement par l'image.....	48
2.2 Les missions jésuites.....	50
2.2.1 La mission Saint-Joseph de Téanaostaiaé en Huronnie.....	52
2.2.2 La mission Sainte-Croix de Tadoussac.....	57
2.3 La fascination pour les images.....	58
3. Les huiles sur cuivre dans les bâtiments des communautés religieuses et dans les églises paroissiales	60
3.1 Les communautés religieuses.....	61
3.1.1 Les ursulines de Québec	61
3.1.2 Les hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Québec	62
3.1.3 Les hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal.....	65
3.2 Les premières paroisses	67
3.2.1 Notre-Dame-de-Recouvrance (Notre-Dame de Québec).....	67
3.2.2 Notre-Dame de Montréal.....	71
3.2.3 Saint-Pierre de l'Île d'Orléans.....	71
3.3 Des ensembles d'œuvres cohérents ?.....	72
CHAPITRE III	
LES FONCTIONS ET LES USAGES DES HUILES SUR CUIVRE DANS LE CONTEXTE PRIVÉ	76
1. La méditation sur l'image.....	78
1.1 Le cœur, siège de l'intériorité.....	82
1.2 La contemplation des tableaux extérieurs et intérieurs	83
2. L'usage spirituel des huiles sur cuivre	85
2.1 L'oratoire particulier.....	85
2.2 Les exercices imaginatifs.....	88
2.2.1 La composition de lieu	88

2.2.2 L'application des sens	89
2.3 La présence divine	90
2.3.1 Dialogue et échange de regards	91
2.3.2 L'oratoire intérieur	93
3. L'usage éthique des huiles sur cuivre.....	94
3.1 L'imitation du Christ et des saints	94
3.2 La réciprocité du regard	95
3.3 Deux approches de la méditation.....	96
3.3.1 La Madeleine	100
3.3.2 L'Enfant Jésus aux instruments de la Passion	101
3.3.3 Un regard invitant à l'imitation	104
CONCLUSION	107
ANNEXE 1 DÉNOMBREMENT DES PEINTURES SUR CUIVRE EN NOUVELLE-FRANCE.....	112
ANNEXE 2 FIGURES	115
BIBLIOGRAPHIE	142

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 Anonyme (école flamande), *Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*, vers 1620-1650, huile sur cuivre, 22,3 x 16,8 cm, Musée des Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal..... 115
- Figure 2 Anonyme (école flamande), *Vierge des Douleurs*, vers 1620-1650, huile sur cuivre, 22,6 x 16,8 cm, Musée des Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal..... 116
- Figure 3 Anonyme, *La Madeleine pénitente*, XVII^e siècle, huile sur bois, 22,7 x 16,7 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec..... 117
- Figure 4 Anonyme, *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 22,9 x 17,4 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec..... 118
- Figure 5 Anonyme, *Nativité aux Anges*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 17,1 x 23 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec..... 119
- Figure 6 Anonyme, *Adoration des Mages*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 17,3 x 22,8 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec..... 120
- Figure 7 Anonyme, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 16,9 x 13,4 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec..... 121
- Figure 8 Anonyme, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 16,8 x 13,4 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec..... 122
- Figure 9 Anonyme, *Visitation*, (verso) *Portrait d'ecclésiastique*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 37,3 x 30,5 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec..... 123
- Figure 10 Anonyme, *La Vierge du Rosaire et l'Enfant Jésus apparaissent à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienne*, vers 1630-1670, huile sur cuivre, 22,8 x 22,9 cm, Musée des Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal..... 124
- Figure 11 *Notre-Dame du Rosaire*, avant 1694, Archives du presbytère Saint-Charles-Borromée de Charlesbourg (CLICHE 1988 : 147)...... 125

Figure 12	Anonyme (école flamande), <i>Nativité</i> , XVIII ^e siècle, huile sur cuivre, 22,5 x 17,2 cm, Cathédrale Saint-Étienne, Auxerre.....	126
Figure 13	Anonyme (école française), <i>Sainte Agnès</i> , XVII ^e siècle, huile sur cuivre, 21,6 x 18 cm, Cathédrale Saint-Étienne, Auxerre.....	127
Figure 14	Anonyme, <i>L'Annonciation</i> , XVII ^e siècle, huile sur bois, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	128
Figure 15	Anonyme, <i>La Visitation</i> , XVII ^e siècle, huile sur bois, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	129
Figure 16	Anonyme, <i>La Nativité</i> , XVII ^e siècle, huile sur bois, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	130
Figure 17	Anonyme, <i>La Présentation au temple</i> , XVII ^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	131
Figure 18	Anonyme, <i>Jésus parmi les docteurs</i> , XVII ^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	132
Figure 19	Anonyme, <i>La Flagellation</i> , XVII ^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	133
Figure 20	Anonyme, <i>Le Portement de croix</i> , XVII ^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	134
Figure 21	Anonyme, <i>La Résurrection du Christ</i> , XVII ^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	135
Figure 22	Anonyme (d'après Guido Reni), <i>La Madeleine repentante</i> , XVII ^e siècle, huile sur cuivre, 23 x 17,3 cm, Hôtel-Dieu, Beaune.....	136
Figure 23	Anonyme (d'après Giovanni Battista di Jacopo, dit Il Rosso), <i>Madeleine en extase</i> , entre 1600-1650, huile sur cuivre, 14,2 x 11,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec.....	137
Figure 24	Anonyme (français ou flamand), <i>Madeleine en extase</i> , entre 1600-1650, huile sur cuivre, 117 x 91 cm, Musée Bossuet, Meaux.....	138

- Figure 25 Anonyme, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 17 x 12,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec..... 139
- Figure 26 Anonyme, *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 17 x 12,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec..... 140
- Figure 27 Hieronymus Wierix, *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale d'Albert 1^{er}, Bruxelles..... 141
- Figure 28 Pierre Mariette, *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, Cabinet des estampes, BnF, Paris..... 141

RÉSUMÉ

Les huiles sur cuivre importées en Nouvelle-France constituent un sujet inédit et peu exploité par les historiens de l'art. Nous avons relevé dans les sources et exposons dans ce mémoire une quantité non négligeable d'œuvres de ce genre qui se trouvaient dans la colonie au XVII^e siècle. Le panorama proposé permet de dégager les éléments constitutifs de cet ensemble plutôt cohérent de tableaux. Ainsi, sont présentées les spécificités de la peinture sur cuivre de même que sa valeur sur le marché parisien. Nous abordons également la question de la circulation en Europe de cette technique, née en Italie, puis adoptée dans les pays du « nord » (Flandres et Allemagne) et finalement en France. Majoritairement introduites par le biais de dons dans les différents contextes de la Nouvelle-France, les huiles sur cuivre témoignent de l'implication des dévots français dans le développement de l'entreprise missionnaire et coloniale, mais aussi des besoins particuliers pour ce type d'objet d'art. L'analyse iconographique des ensembles de tableaux situés dans les différentes localités permet d'établir des liens entre ces tableaux et les principales dévotions du XVII^e siècle en plus de comprendre les œuvres dans le rapport qu'elles entretiennent entre elles. Aussi, le mémoire propose un essai d'interprétation des possibles usages des huiles sur cuivre. Nous insistons surtout sur l'usage spirituel de ces œuvres intégrées dans les oratoires particuliers de la Nouvelle-France. Il est examiné comment, dans ces espaces privés, les pratiques spirituelles de l'oraison et de la méditation mènent à l'intériorisation des images et vers la contemplation de Dieu dans l'intimité de l'âme.

MOTS CLÉS : TABLEAU, HUILE SUR CUIVRE, DÉVOTION, NOUVELLE-FRANCE, USAGE

INTRODUCTION

La conception de l'histoire de l'art sous le Régime français a été pendant longtemps déterminée par la documentation des rares œuvres conservées. De grandes synthèses de la peinture au Canada comme celle de Gérard Morisset (*La peinture traditionnelle au Canada français*, 1960) et celle de John Russell Harper (*La peinture au Canada des origines à nos jours*, 1966) mettent de côté un lot important d'œuvres disparues. D'autres synthèses, un peu plus récentes, portent sur un ensemble particulier d'objets artistiques. Nous pensons aux travaux de Nicole Cloutier consacrés à la peinture votive et à ceux de Raymonde Gauthier qui étudie les tabernacles anciens du Québec¹. Parmi les ouvrages appartenant à cette dernière catégorie, il faut souligner la thèse de Denis Martin sur l'estampe importée en Nouvelle-France (1990) qui réussit à dresser un portrait représentatif de ces images qui ont pour la plupart disparu. Notre recherche vise également à révéler des connaissances se rapportant à un ensemble particulier de tableaux importés dans la colonie au cours du XVII^e siècle : les peintures sur cuivre. Avec notre étude, nous tentons d'apporter une contribution aux synthèses de l'art en Nouvelle-France en offrant un panorama de ces petites peintures.

Notre intérêt pour ce sujet s'est manifesté il y a quelques années lors d'une recherche menée dans le cadre d'un cours du baccalauréat. C'est d'abord la question de la technique qui nous a intriguée lorsque nous avons croisé pour la première fois la mention de peintures de ce genre dans l'ouvrage de François-Marc Gagnon, *La conversion par l'image* (1975). Aussi, nous avons cherché à explorer le lien que l'auteur évoque entre ces oeuvres et les estampes, toutes deux utilisées dans le contexte missionnaire. Mais qu'en était-il des autres contextes de la Nouvelle-France ?

¹ Voir, entre autres, CLOUTIER, Nicole, « La collection d'ex-voto de Sainte-Anne de Beaupré », *Musées*, vol. 4, n° 3 (septembre 1981), p. 11-12. ; CLOUTIER, Nicole, « Les ex-voto marins au Québec », *Ex-voto marins dans le monde de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Musée de la marine, p. 78-88. ; CLOUTIER, Nicole, « La peinture votive à Sainte-Anne de Beaupré », in Benoît LACROIX et Jean SIMARD, *Religion populaire, religion de clercs*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1984, p. 149-179. Voir aussi GAUTHIER, Raymonde, *Les tabernacles anciens du Québec des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, Québec, Ministère des Affaires culturelles (Civilisation du Québec), 1974, 112 p.

Nous avons donc entrepris de dresser un inventaire des peintures sur cuivre que l'on retrouve dans les différentes localités de la colonie². Nous avons découvert qu'elles constituent un ensemble cohérent de petits tableaux religieux. Ce mémoire offre l'opportunité de faire de cet ensemble un « spécimen » représentatif des oeuvres importées en Nouvelle-France à un certain moment du développement de la colonie. Il a donc pour principal objectif de dégager un ensemble de faits se rattachant aux cuivres et permettant d'étendre les hypothèses et les conclusions formulées dans cette étude à un ensemble plus vaste d'œuvres. De plus, notre enquête met de l'avant la richesse des sources premières et contribue à exploiter ce qu'elles offrent comme matériau inédit pour l'histoire de l'art en Nouvelle-France. Elle vise, de plus, à proposer une interprétation des huiles sur cuivre en fonction de leurs possibles usages.

Cette recherche a constitué un réel défi. Le principal obstacle de notre enquête historique réside en le fait que les rares peintures sur cuivre conservées sont orphelines de documentation, tandis que celles que recensent les sources ont disparu. Nous croyons que l'absence d'un des éléments de ce couple – soit le tableau, soit ses archives – est l'un des nombreux facteurs qui a pu jouer en défaveur d'une meilleure connaissance de la question des huiles sur cuivre. Parmi ces facteurs, le fait qu'il s'agisse d'un article d'importation relevant du domaine métropolitain explique en partie que, à l'époque où l'histoire de l'art canadien penchait davantage pour l'étude des peintres actifs dans la colonie afin d'affirmer la qualité « nationale » des œuvres conservées du Régime français, des peintures manifestement européennes aient été écartées. Également, en raison des dimensions réduites qui caractérisent d'ordinaire les huiles sur cuivre, ces tableaux ont pu être considérés par les historiens de l'art comme moins « nobles » lorsque comparés aux peintures sur toile généralement de plus grand format.

La liste des œuvres que nous avons dressée (ANNEXE 1) met en évidence les balises temporelles du phénomène d'importation des huiles sur cuivre vers la Nouvelle-France, un moment-clé qui s'échelonne de 1632 à 1675 environ. Les premières mentions d'œuvres sur

² Nos recherches ont grandement bénéficié de notre participation au projet *La peinture en Nouvelle-France. Entre prosélytisme et mercantilisme: réseaux et fonctions des œuvres* (subvention CRSH) dirigé par Laurier Lacroix.

cuivre dans les documents du Régime français datent de 1633, soit dès le retour des Français à Québec suite au recouvrement de la colonie en 1632. Aussi nous remarquons, au cours de la décennie de 1670, un ralentissement de l'arrivée de peintures sur cuivre en Nouvelle-France ; c'est pourquoi nous l'avons choisie comme date de clôture de notre étude. Or, nous prenons en considération des tableaux sur cuivre en dehors de ces balises temporelles. Des inventaires plus tardifs, datant du début du XVIII^e siècle, témoignent de la présence de peintures sur cuivre dans un décor d'église paroissiale (Saint-Pierre de l'Île d'Orléans, 1709) et dans une collection particulière (Robert Drouard, 1717) ; il n'est cependant pas exclu que ces œuvres aient pu être acheminées dans la colonie au cours du siècle précédent et qu'elles n'aient pas été inventoriées auparavant.

Ainsi, on rencontre dans les documents d'archives et dans les sources datant du Régime français une quantité significative de mentions d'huiles sur cuivre. En quoi se caractérise cet ensemble de peintures importées en Nouvelle-France au XVII^e siècle ? Les huiles sur cuivre sont essentiellement un produit européen qui s'adresse au marché européen. La production et la circulation en France de ces peintures connaissent leur apogée dans la première moitié du XVII^e siècle, soit au moment même où se réalise l'expansion missionnaire et coloniale en Amérique du Nord.

Ce mouvement en est un d'intégration des structures sociales religieuses. Dominique Deslandres parle d'une grande « opération de duplication³ » qui vise à reproduire dans les colonies les institutions, les législations, les convictions religieuses et les pratiques de l'Europe moderne dans toutes leurs variations (DESLANDRES 2003 : 24). L'Amérique était alors considérée comme une excroissance de l'Occident. D'ailleurs, les objectifs d'évangélisation et de colonisation étaient, dès la décennie 1630, étroitement liés l'un à l'autre. Ainsi, à l'origine, « l'établissement de colons français et catholiques devait seulement

³ L'expression est empruntée à BERNAND, Carmen et Serge GRUZINSKI, *De l'idolâtrie : une archéologie des sciences religieuses*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 6, citée dans DESLANDRES 2003, p. 24.

servir d'exemple pour amener les autochtones à adopter une vie sédentaire et réglée, conforme à un modèle européen⁴. »

Destinés à l'origine au marché européen, les tableaux sur cuivre acheminés en Nouvelle-France n'ont donc pas été produits pour une destination spécifique dans la colonie. Dans ce nouveau contexte, ils ont joué le rôle d'émissaires de la culture française en affirmant la supériorité de la religion catholique romaine – par l'iconographie tridentine dont ils permettent la diffusion sur le territoire – et la supériorité de la civilisation européenne, capable de créer cet objet technique et artistique. En ce sens, dans le contexte général de la Nouvelle-France, ils constituent une véritable « Europe portative⁵ » et représentent donc une manifestation de l'attachement idéologique et religieux de la colonie envers la métropole. Par ailleurs, les huiles sur cuivre témoignent également de l'implication des dévots français dans le développement des entreprises missionnaires et coloniales puisque la majorité des peintures présentes en Nouvelle-France ont été données par de pieux bienfaiteurs. Ainsi, l'attachement envers la métropole se traduit également par la reconnaissance éprouvée envers les donateurs de ces tableaux.

L'ensemble des œuvres que nous étudions se caractérise également par sa présence dans différents contextes. Disséminées dans les différentes sphères de l'activité missionnaire et coloniale, on les rencontre dans les missions amérindiennes, comme matériel d'instruction portatif ou comme décor des chapelles fixes, chez les particuliers et dans les établissements coloniaux, c'est-à-dire dans les bâtiments des communautés religieuses (chapelle ou quartiers privés) et dans les chapelles ou les églises paroissiales. L'articulation du mémoire contribue à offrir une vue d'ensemble et à replacer dans ces contextes les peintures sur cuivre révélées par les sources premières et les collections d'art actuelles.

⁴ J. A. Dickinson et L. R. Abenon, *Les Français en Amérique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993, p. 43, cité dans HAVARD/VIDAL 2003, p. 58.

⁵ L'expression « Europe portative » nous semble appropriée pour traiter des huiles sur cuivre importées en Nouvelle-France. Elle est empruntée à Clara Bargellini qui, lorsqu'elle écrit « This “portable Europe” », désigne pour sa part la gravure (« Painting on Copper in Spanish America », *Copper as Canvas : two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775 / [organized by] Phoenix Art Museum*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 35).

Finalement, les huiles sur cuivre peuvent être caractérisées par leurs possibles usages. L'image religieuse peut exercer diverses fonctions : didactique (pour communiquer un savoir), éthique (pour désigner un modèle à imiter), spirituel (pour servir de support de pratiques ou « d'exercices » spirituels comme la méditation), ou dévotionnel (pour recevoir l'adoration, l'invocation et la prière adressées à Dieu et aux saints)⁶. En revanche, nous ne pouvons associer directement les huiles sur cuivre de la Nouvelle-France avec les plausibles usages qu'elles ont remplis, faute de documents pouvant en attester. Notre stratégie repose donc sur la formulation de l'hypothèse du ou des rôles qu'ont pu jouer les œuvres mentionnées dans les sources. À l'inverse, nous supposons que les peintures sur cuivre intégrant les oratoires particuliers, par exemple, servaient de support à la pratique spirituelle de la méditation, bien qu'aucune source ne mentionne un tel usage pour les tableaux recensés en Nouvelle-France.

Un premier ensemble d'ouvrages permet de dénombrer les tableaux sur cuivre en Nouvelle-France. Parmi ces publications, nous retenons d'abord des monographies de paroisse ou des textes de nature historique concernant un lieu ou une communauté religieuse en particulier. Dans cette catégorie, nous comptons les travaux de Joseph-Edmond Roy et d'Arthur Jones, qui publient tous deux en 1889 des études sur les missions du Saguenay et de Tadoussac. Paul-Victor Charland (1924), Pierre-George Roy (1930) et Edmond-Zotique Massicotte (1934), écrivent sur les arts du Régime français et révèlent la présence de tableaux sur cuivre dans la paroisse de Notre-Dame de Québec et dans la communauté des hospitalières de Montréal. Puis, une seconde catégorie d'ouvrages, tous issus de la décennie 1970, proposent la publication « intégrale » de sources sous forme d'inventaires ou de catalogues qui, en rendant accessibles des documents d'archives inédits, permettent de localiser dans les sources premières des mentions de cuivres (LAROUCHE 1972 ; THIBAULT 1973 ; BOISCLAIR 1977).

Comme beaucoup des peintures sur cuivre du Régime français ont disparu, le matériau principal pour reconstituer l'histoire de leur présence dans la colonie sont les sources premières. Les études actuelles qui se penchent sur cette question ont contribué à

⁶ La distinction entre les différents usages des images vient de COUSINIÉ 2006, p. 25.

l'élaboration d'une gamme terminologique pour la reconnaissance des mentions d'œuvres sur cuivre dans les documents d'archives. Ainsi, nous retenons de l'ouvrage de Noppen et Villeneuve (1984) que le cuivre utilisé comme support à une couche picturale est issu de la lignée des émaux. Denis Martin acquiesce à cette filiation puisqu'il insère dans son étude des peintures sur cuivre en Nouvelle-France (2002) un exemple tiré du *Journal des Jésuites*, en date du 1^{er} janvier 1646, qui fait état du don de « deux images de St Ignace & de St Fr Xavier en email » envoyées en étrennes aux ursulines de Québec. De surcroît, on doit comprendre, lorsque des documents d'archives mentionnent des tableaux « de bronze⁷ », qu'il s'agit bien souvent d'œuvres peintes sur du cuivre. À ce sujet, Martin explique que « le bronze étant essentiellement un alliage de cuivre et d'étain, il n'est pas rare que les tableaux sur cuivre soient décrits comme tels, à l'époque, notamment le cuivre jaune » (2002 : 5). De plus, le terme « airain » sert à désigner le cuivre, selon le *Dictionnaire Universel* d'Antoine Furetière (1690). Il est à noter que plusieurs œuvres peintes sur cuivre ont pu être confondues, dans les inventaires, avec des tableaux sur « cuir », voire même avec des huiles sur toile (MARTIN 2002 : 3).

Peu d'études ont abordé la question des peintures sur cuivre importées en Nouvelle-France, poussant la réflexion au-delà de leur simple recensement dans les différentes localités de la province et entamant l'histoire de leur présence sous l'Ancien Régime. Le premier auteur à en faire mention de manière synthétique est Marius Barbeau qui faisait remarquer que « les premières églises paroissiales possédaient quelques tableaux – dont certains sur cuivre – apportés de France » (1946 : 51). L'histoire des peintures sur cuivre est alors entamée par cette seule phrase qui les resitue dans les balbutiements de la colonie, au temps des premières chapelles et églises.

Après Barbeau, il faut attendre que François-Marc Gagnon (*La conversion par l'image*, 1975) s'intéresse aux images dans le contexte missionnaire pour que soit relancée l'écriture de l'histoire des huiles sur cuivre. Il est le premier à mettre en relation les cuivres et le matériel didactique des missionnaires jésuites, en partie composé d'images. Aussi, a-t-il

⁷ Pour deux exemples de l'utilisation du terme « bronze » pour désigner le cuivre, voir JUCHEREAU DE ST-IGNACE/ DUPLESSIS DE STE-HÉLÈNE 1939, p. 29-30 ; A.M.H.D.Q., *Chroniques de l'Hôtel-Dieu*, 1639-1930. Registre no. 3 : Dots et pensions. Première partie : 1639-1674, p. 6.

mis de l'avant l'objectif d'évangélisation des peuples autochtones qui aurait favorisé l'importation d'œuvres dans les colonies d'Amérique. François-Marc Gagnon évoque, dans son étude hautement documentée, le travail d'évangélisation mené par les jésuites et le constant besoin des missionnaires pour un matériel d'instruction portatif et durable. Bien que son propos porte sur l'ensemble de l'imagerie missionnaire, Gagnon s'arrête brièvement sur la question des huiles sur cuivre alors qu'il retranscrit la lettre que le jésuite Charles Garnier (1606-1649) adresse en 1645 à son frère, le père Henri de Saint-Joseph, lui demandant un matériel d'instruction composé d'images et de tableaux sur cuivre. Gagnon est le premier auteur à mentionner l'une des fonctions d'usage, à savoir le rôle didactique qu'ont pu jouer ces cuivres qui, jusqu'alors, étaient seulement mentionnés par les auteurs⁸ et non analysés. Or, Gagnon ne semble pas vraiment familier avec cette technique puisqu'il croit les peintures « montées » sur cuivre, c'est-à-dire qu'il suggère qu'elles étaient peintes sur toiles puis collées sur le métal plutôt que directement peintes sur le cuivre. On lui doit cependant d'avoir souligné le caractère portable de ces peintures en les identifiant clairement comme matériel d'instruction « portatif », mais surtout pour avoir compris et formulé le lien entre les boîtes dans lesquelles Garnier demandait qu'elles soient préservées et le risque qu'encourageaient les œuvres lors des déplacements des missionnaires sur le territoire.

Très peu de tableaux sur cuivre ont été reproduits et commentés par les historiens de l'art. Les seuls à avoir eu ce privilège sont les cuivres de la collection des augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. Outre Marie-Nicole Boisclair, qui les a reproduits et documentés dans le catalogue des œuvres peintes appartenant à cette communauté (1977 : 96-101), deux de ces tableautins, soit *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* et *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, ont fait partie de l'exposition *Le trésor du Grand Siècle* (Musée du Québec, 1984) et, subséquemment, apparaissent dans le catalogue qui porte le même titre (1984).

L'intérêt pour des œuvres de petit format, d'un style plus « populaire », est relativement récent chez les historiens de l'art. Pourtant, leur inclusion dans cette exposition (1984) affirme leur statut d'œuvre d'art, bien que Luc Noppen et René Villeneuve, les auteurs

⁸ Nous référons à ROY 1889, JONES 1889, CHARLAND 1924, ROY 1930 et MASSICOTTE 1934 dont il a été question précédemment.

du catalogue, se disent conscients qu'à l'origine ces pièces avaient plutôt une valeur d'usage, que ce soit par leur caractère décoratif, utilitaire ou bien votif. Reliées à l'activité missionnaire, puisque insérées dans la section qui concerne ce sujet, les peintures sur cuivre sont décrites selon leurs caractéristiques générales. Ce lien avec le contexte missionnaire s'appuie essentiellement sur la seule source d'information disponible au moment de la publication, c'est-à-dire sur l'ouvrage de Gagnon publié en 1975. De ce fait, les auteurs semblent oublier que ces œuvres, appartenant à la communauté des augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec depuis 1640, témoignent de la présence de cuivres dans un contexte tout autre. Il faut toutefois être reconnaissant envers Noppen et Villeneuve qui sont les premiers à souligner le petit format de ce type d'œuvre et à le comparer à celui de la peinture sur toile qui, expliquent les auteurs, « par la nécessité du cadre de bois, s'adressera à des formats plus grands » (1984 : 68). De plus, la durabilité du métal utilisé comme support est mise de l'avant et il est précisé qu'elle paraît nettement supérieure à celle du bois. Mais c'est surtout parce que les tableaux sur cuivre se transportaient aisément que les auteurs leur reconnaissent un succès certain auprès des missionnaires de la Nouvelle-France. Bref, même si les tableaux que présentent Noppen et Villeneuve ne correspondent pas au contexte qu'ils leur prêtent, il reste que leurs observations sur la peinture sur cuivre et sur ses caractéristiques – petit format, durabilité et portabilité – nous semblent justes et peuvent être appliquées à l'ensemble de ces œuvres.

Tout comme les précédents auteurs, Denis Martin s'est intéressé à la présence d'huiles sur cuivre dans les chapelles portatives des missionnaires jésuites. Il retranscrit dans son tapuscrit de 2002, intitulé *Tableaux sur cuivre en Nouvelle-France*, une partie de la lettre du père Garnier, citée par Gagnon, et reprend les commentaires de ce dernier sur le contexte missionnaire. Il étend son étude aux peintures sur cuivre données aux communautés religieuses (les augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec, les ursulines de Québec et les hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal), dans les paroisses (Saint-Pierre de l'Île d'Orléans) et chez les particuliers (Robert Drouard, marchand de Québec).

Les documents relatant le contexte d'acquisition des peintures sur cuivre dans les missions et les communautés religieuses amènent Denis Martin à considérer la relation

majeure entre l'envoi de ces tableaux et l'intervention de pieux bienfaiteurs qu'il dit « susceptibles de posséder et de se départir de ces précieux objets de dévotion (2002 : 2). » Les inventaires disparus des chapelles et des églises du Régime français auraient pu témoigner, selon lui, de la demande pour les précieuses petites peintures. Le coût plus élevé de production et d'acquisition des œuvres sur cuivre explique pour Martin le fait que peu d'inventaires après décès indiquent que des particuliers en aient eu en leur possession. Le cas de l'inventaire des biens du marchand de Québec Robert Drouard (1717), qui mentionne « une samaritaine peinte sur du Cuivre estimée trois Livres⁹ », est à la fois unique et exemplaire. Selon Martin, cette indication de la valeur monétaire de l'œuvre se compare à l'estimation de portraits peints sur toile et dépasse de beaucoup le prix des estampes (2002 : 2-3). Il est vrai que l'estimation de trois livres pour la *Samaritaine* sur cuivre est comparable aux prix des tableaux sur cuivre sur le marché parisien (Chapitre I). Par contre, l'hypothèse formulée par Martin, à savoir que le coût plus élevé des cuivres par rapport à celui des tableaux sur d'autres supports aurait pu être un facteur freinant leur achat par des particuliers, ne se vérifie pas. Nous verrons d'ailleurs, dans le premier chapitre, que l'écart peu significatif entre le prix d'une huile sur cuivre et celui d'une peinture sur toile ou sur bois de qualité et de grandeur équivalentes ne permet pas de valider un tel argument. Aussi, il ne faut pas conclure à la rareté des peintures de ce type chez des particuliers, comme le fait Martin. Son échantillon principal de sources, qui couvre plus de 200 inventaires de particuliers à Montréal entre 1740 et 1760 et près de 2000 inventaires de ce même genre pour la région de Québec entre 1690 et 1760 (MARTIN 1990 : 4), est en décalage par rapport à la période de présence des huiles sur cuivre en Nouvelle-France (1632-1675) et, conséquemment, ne permet pas de rendre compte de la situation à cette période.

Le but visé par le texte de Denis Martin est de révéler et d'analyser les sources attestant la présence d'huiles sur cuivre dans les contextes culturels et d'évangélisation de la colonie. Il fournit dans son tapuscrit les sources documentant pas moins de trente œuvres et dont la majorité a, à ce jour, disparu¹⁰. Dans son bref « portrait » des peintures sur cuivre en

⁹ BAnQ (Québec), Greffe de Florent Lacetière, *Inventaire des biens de Robert Drouard, le 4 mars 1717*, p. 347.

¹⁰ En fait, de ces trente œuvres dont parle Martin il n'en reste, à notre connaissance, que neuf.

Nouvelle-France, Martin omet de mentionner pas moins de vingt-deux œuvres de ce type ou peintes sur métal qui, à notre avis, devraient figurer à cet inventaire.

L'exercice de dénombrement a conduit à la constitution de notre corpus qui comprend 55 peintures sur cuivre, disparues et conservées. À partir de cet inventaire des huiles sur cuivre et de la localité à laquelle chacune d'elles se rattache, nous avons d'abord distingué les différents contextes de la Nouvelle-France – missionnaire et colonial – mais aussi divisé les espaces publics des espaces privés.

En consultant l'inventaire, on relève facilement les principales iconographies et la prédilection pour certains sujets de dévotion. Des ensembles d'œuvres se forment en fonction de ces dernières observations. Nous proposons d'en faire une analyse iconographique « traditionnelle » qui implique d'utiliser une méthode semblable à celle d'Émile Mâle (1984) et de Denis Martin (1990). Nous examinerons donc les thèmes des tableaux, leur fréquence et les rapports qu'il est possible d'établir à l'ordre religieux ou à la dédicace de l'église. Aussi, comme Frédéric Cousinié le propose pour l'interprétation des décors de maîtres-autels (2006), nous compléterons cette analyse par une réflexion sur les rapports entre les images qui forment des ensembles plutôt cohérents en Nouvelle-France.

Notre étude des peintures sur cuivre se divise en deux moments : celui de la production en Europe et en France, et celui de leur présence dans les différents contextes de la colonie.

Afin de mieux cerner et comprendre l'ensemble des œuvres sur cuivre qui circulent dans la colonie au XVII^e siècle, le premier chapitre propose un exposé de la technique, qui a pour but principal de mettre en évidence les spécificités de ce type de tableaux, à savoir la durabilité, la portabilité, le format réduit et la polychromie. Nous tenterons également de montrer la place importante qu'ils occupaient sur le marché de l'art parisien, en grande partie dominé par les marchands flamands, et d'examiner leur coût de production et leur valeur marchande.

Le second chapitre est consacré à l'étude de leur présence en Nouvelle-France. Il cherche d'abord à exposer les principales motivations de la donation qui est le moyen privilégié d'acquisition des tableaux sur cuivre. L'implication des dévots dans l'entreprise d'apostolat des jésuites a contribué à leur fournir un matériel d'instruction pour leurs missions volantes et pour leurs missions fixes. Après avoir traité de la présence des huiles sur cuivre dans le contexte missionnaire, nous abordons leur intégration dans des espaces destinés au culte, à savoir ceux des communautés religieuses de Québec et de Montréal, et dans ceux des églises paroissiales. Nous questionnons ensuite la cohérence des ensembles d'œuvres présentes dans ces localités.

Le troisième et dernier chapitre développe un des aspects de cet ensemble d'œuvres, à savoir qu'en raison de leur petit format caractéristique, les huiles sur cuivre étaient nécessairement destinées à la contemplation rapprochée et individuelle. Elles correspondent tout à fait aux petits tableaux de dévotion qui composaient les oratoires domestiques des particuliers de la Nouvelle-France. Il est alors possible que ces tableaux aient pu servir de support pour les pratiques de dévotion que sont l'oraison imaginative ou la méditation. Or, nous n'avons aucune preuve que les œuvres recensées aient pu remplir ce rôle. Par contre, leur insertion dans des oratoires particuliers, comme celui de Jeanne Mance, justifie que l'on considère ce possible usage des huiles sur cuivre dans un contexte privé et que l'on expose ce à quoi mène la pratique de l'oraison imaginative, c'est-à-dire au sentiment d'intimité avec Dieu. Ce dernier chapitre propose donc, en s'éloignant de la matérialité de l'objet d'art, de considérer l'image religieuse qu'il présente et d'observer comment celle-ci s'intègre dans l'exercice de la méditation. De plus, l'analyse des thèmes iconographiques sera reprise en regard d'une approche double de la méditation – l'ascétisme et le mysticisme – ce qui permettra de particulariser l'usage spirituel des huiles sur cuivre et de les définir comme support pour une contemplation active ou passive.

CHAPITRE I

LES ASPECTS TECHNIQUES ET LE CONTEXTE DE PRODUCTION DES HUILES SUR CUIVRE

1. L'histoire de la technique

Ce premier chapitre a pour but d'introduire différentes notions relatives au développement de la technique de la peinture sur cuivre, du moment de son émergence en France vers 1530 au moment culminant de sa popularité en Europe entre 1575 et 1650. Nous verrons d'abord quels types de plaques de cuivre étaient utilisées par les peintres et en quoi consistait la préparation du support qui était, somme toute, assez simple. En mettant en lumière quelques-unes des caractéristiques de la peinture sur cuivre, nous examinerons comment elle se distingue de celle sur toile ou sur bois par sa durabilité, sa portabilité, son format réduit et sa polychromie. Nous traiterons enfin des coûts liés à la production, de la valeur marchande des œuvres et de leur présence sur le marché parisien au début du XVII^e siècle.

1.1 Le développement de la peinture sur support métallique

La peinture sur métal est bien antérieure au XVI^e siècle. Dès le VIII^e siècle, il existe une technique qui permettait de colorer une feuille d'étain avec un vernis à l'huile mélangé à du safran et à de l'orpiment¹¹ afin d'obtenir une imitation de feuille d'or (GRAAF 1976). Toutefois, la technique de la peinture à l'huile sur cuivre serait plutôt dérivée d'une autre tradition picturale, celle de l'émail translucide. Cette technique consiste à apposer l'émail sur

¹¹ Il s'agit de sulfure d'arsenic d'une couleur jaune-orangé.

des plaques d'or ou d'argent en bas-relief. On retrouve les émaux translucides surtout à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle jusqu'au XVII^e siècle. Ce procédé évolue au cours du XV^e siècle et contribue à la production – surtout à Limoges – d'émaux peints sur support de cuivre ou de bronze, qui seront connus à travers toute l'Europe dès 1550. Il s'agit de la première forme de peinture sur un support de cuivre. Suite à la grande diffusion des émaux peints à travers l'Europe, spécifie J. A. van de Graaf, il n'est pas étonnant que les peintres de chevalet aient choisi d'expérimenter sur ce type de support¹².

1.1.1 Les origines italiennes

Giorgio Vasari (1511-1574) indique, dans son récit de la *Vie* de Sebastiano del Piombo (1485-1547), qu'il peignait sur plusieurs supports dont l'argent, l'étain et le cuivre¹³. Le peintre italien aurait été l'un des premiers à utiliser le support de cuivre aux alentours de 1530 et 1540. Les historiens de l'art et restaurateurs tendent à répéter cette chronologie établie et, par conséquent, placent tous l'origine de la technique de la peinture sur cuivre en Italie (GRAAF 1976 ; LEEGENHOEK 1986 ; PAUTOT 1999).

Dans la première moitié du XVI^e siècle, le cuivre était utilisé comme support pour les peintures à l'huile dans des cas isolés. Edgar Peters Bowron signale d'autres peintres italiens du début du XVI^e siècle, dont le Corrège (1489-1534) et le Parmigianino (1503-1540), qui ont peint sur cuivre ou sur d'autres métaux à l'occasion (1999 : 11). Or, ces premières expérimentations ne semblent pas avoir vraiment intéressé les peintres avant les décennies 1560 et 1570, époque où Giorgio Vasari, Agnolo Bronzino et Alessandro Allori ont adopté cette technique (KOMANECKY/HOROVITZ/EASTAUGH 1999 : 1). Si l'utilisation du cuivre par les peintres italiens a été sporadique au début du XVI^e siècle, cette pratique s'est cependant intensifiée dans la seconde moitié du siècle. À partir de ce moment, les artistes

¹² Il faut voir tout l'article de cet auteur (GRAAF 1976) qui examine de manière plus approfondie les différentes techniques de peinture sur métal et sur verre qui ont pu amener les peintres des XVI^e et XVII^e siècles à adopter le cuivre comme support. L'article introduit une vue historique des différentes techniques, que l'auteur relie les unes aux autres (voir tableau 5.1, p. 44), et expose les effets visuels que chacune permet d'accomplir.

¹³ VASARI 1981, vol. VII, p. 217. J.-E. TENAUD reconnaît également à Sebastiano del Piombo la paternité de la technique (1896, p. 17).

nordiques – flamands, hollandais et allemands – alors actifs en Italie, principalement à Rome et à Bologne, ont été séduits par cette technique et l’ont massivement adoptée. Si massivement, en effet, que dès le début du XVII^e siècle, Karel Van Mander dans sa *Vie de Hans Rottenhammer* (1564-1623), écrit qu’à son arrivée en Italie, « *he devoted himself to painting on plates as is customary with the Netherlanders*¹⁴. »

1.1.2 La technique adoptée par les flamands

Karel van Mander, peintre¹⁵ et écrivain néerlandais (1548-1606), dans son ouvrage publié en 1604 à Haarlem le *Livre de peinture* où s’insère la *Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et de l’Allemagne*, traite non seulement de Rottenhammer, mais aussi d’un artiste qu’il aurait influencé, Adam Elsheimer (1578-1610)¹⁶. Il travaille à Rome, s’inspire des tableaux qu’il y voit et peint sur cuivre d’une manière très habile et inventive, nous dit le biographe¹⁷. Van Mander mentionne également Bartholomeus Sprangher (1543-1625), un peintre anversois ayant séjourné en Italie, qui est l’auteur de la plus ancienne huile sur cuivre attribuable, datant de 1568-1570 et représentant un *Jugement Dernier*¹⁸. Dans la *Vie* de Pierre Vlerick, il est question d’un certain Michel Gioncquoy qui aurait exécuté à Rome « [...] beaucoup de petites peintures sur cuivre, des *Crucifix* pour la plupart¹⁹. » Van Mander cite également les noms de quelques peintres du nord actifs à Rome, dont Paul Bril (1553/1554-

¹⁴ VAN MANDER 1604, vol. I, p. 442. Thierry Pautot traduit ce passage par l’expression « à la manière des Néerlandais » (1999, p. 7). Il explique qu’elle a conduit plusieurs historiens de l’art à souligner le rôle primordial joué par les artistes nordiques dans le développement de cette technique.

¹⁵ Karel van Mander aurait lui-même expérimenté le support de cuivre. C’est ce que nous apprennent Michael K. KOMANECKY, Isabel HOROVITZ et Nicholas EASTAUGH qui lui prêtent deux peintures sur cuivre : *Before the Deluge*, Städelisches Kunstinstitut and Städtische Galerie, Frankfurt et *The Continece of Scipio*, Rijksmuseum, Amsterdam (1999, p. 1).

¹⁶ Aussi appelé Adam van Franckfoort.

¹⁷ VAN MANDER 1604, vol. I, p. 442 (*Vie de Hans Rottenhamer*).

¹⁸ L’oeuvre est conservée à la Galeria Sabauda de Turin. Le tableau est d’une hauteur exceptionnelle de sept pieds (116 x 148 cm) et met en scène autour de 500 personnages ; réf. PAUTOT 1999, p. 7. Pour la *Vie* de Bartholomeus Sprangher, voir VAN MANDER 1604, vol. I, p. 330-357.

¹⁹ « *Michiel Gioncquoy [...] was from Tournai, and in Rome he had painted many pieces on copper, mostly small crucifixions of which he had the cartoons and thus reproduced them abundantly – and he had a knack of very neatly and precisely fiddling with them. The background was not much more than a flat black field with a piece of ground below. He made a reasonable living with these for they appealed to the Spaniards and others.* » (VAN MANDER, vol. I, p. 269). Michel du Joncquois, ou Gioncquoy, a travaillé avec Bartholomeus Sprangher à Rome en 1573 ; réf. VAN MANDER, Karel et Robert GENAILLE (introduction et annotation), *Le livre de peinture. Vie des peintres flamands*, Paris, Hermann, 2008 (1965), p. 141, note 11.

1626) et les Allemands Aert Mijtens (1541-1602) et Hans Soens (1553-1611), qui ont produit plusieurs petites peintures sur cuivre (BOWRON 1999 : 12). Edgar Peters Bowron relève avec cette remarque la diversité des huiles sur cuivre qui semblent se distinguer en deux catégories : celles dont la production est plutôt courante et répétitive (dans le cas de crucifix, de madones, etc.), et celles qui sont d'un style plus recherché et d'une qualité artistique supérieure (1999 : 8).

Les peintres du nord ont non seulement produit de nombreuses huiles sur cuivre en Italie après y avoir adopté la technique, mais ils ont également grandement contribué à sa diffusion à travers l'Europe. Revenons à l'exemple du peintre anversois Bartholomeus Spranger, actif en Italie entre 1557 et 1575 environ. Ce dernier, indique Bowron, a joué un rôle significatif dans la diffusion de cette technique alors qu'il quitte Rome en 1575 et travaille ensuite à Vienne vers 1580, puis à la cour de Prague (1999 : 12). Hans Rottenhammer, qui travaille à la cour de Munich d'où il est natif, laisse pour sa part à Utrecht plusieurs huiles sur cuivre de sa main (VAN MANDER 1604 : 442).

1.2 Les aspects techniques

1.2.1 La nature du support

La nature du cuivre permet des conditions de conservation correctes en raison de sa relative inertie en comparaison du bois ou de la toile. Thierry Pautot explique que cette propriété permet, dans une certaine mesure, de préserver la couche picturale des craquelures (1999 : 14). Or, les craquelures ne peuvent être totalement évitées : celles qui se forment suite au phénomène de dilatation du métal s'apparentent à des craquelures d'âge, explique Pautot. L'auteur souligne ensuite que dans un environnement sain, la plaque se couvre d'une couche d'oxyde, de couleur brun-rouge, qui empêche la corrosion lorsque le métal a reçu une préparation adéquate²⁰.

²⁰ Sur ce point, Pautot réfère à l'article de BUSH, Alan, « Copper as Support. Some Aspects of the Chemical Deterioration of Copper Panels », *The Picture Restorer*, n° 3 (printemps 1993), p. 16.

1.2.2 Les méthodes de fabrication de la plaque

Il existe deux méthodes de fabrication des plaques de cuivre. La plus ancienne est celle du martelage qui laisse sur le revers de la plaque un aspect irrégulier et reconnaissable en certains cas par des anneaux concentriques (HOROVITZ 1999). La seconde fut inventée au début du XVI^e siècle et consiste à faire passer la plaque entre deux rouleaux : elle est désignée sous les termes de «roulage» ou de «laminage». Cette méthode de production permet de créer une surface plus plane et plus régulière. Isabel Horovitz note que la majorité des peintures sur cuivre ont pour support des plaques qui ont été martelées. Elle explique que le processus implique des marteaux de plus de 500 livres, activés par l'énergie hydraulique, qui écrasent des lingots ou des «cakes» de cuivre. Des forgerons utilisent ensuite de fins marteaux pour finaliser à la main le travail de la plaque. Les plaques de cuivre qui portent les traces du roulage sont caractérisées par une série de vagues parallèles qui laissent une impression générale d'ondulation de la plaque, alors que les marques du martelage ressemblent à des cercles et à des concavités concentriques (HOROVITZ 1999 : 66 ; PAUTOT 1999 : 14)²¹. Lorsque ces deux techniques sont combinées, les traces du martelage que sont les anneaux tendent davantage vers une forme ovale, signe que la plaque a ensuite été roulée. Certains artistes utilisent des plaques lourdement battues qui sont, en conséquence, marquées par des distorsions. Il apparaît cependant que les artistes du nord de l'Europe utilisaient communément des plaques très lisses, quelques fois marquées des sceaux des orfèvres anversoises au revers (KOMANECKY/HOROVITZ/EASTAUGH 1999 : 3). Plusieurs éléments relatifs à la méthode de fabrication de la plaque, tels son format et son épaisseur, ont un impact sur l'apparence de la peinture et sur son comportement mécanique (HOROVITZ 1999 : 65). Plus la plaque a été travaillée (aplatie, martelée et roulée), plus elle sera rigide. C'est pour cette raison que de très minces plaques de métal (0,5 mm) font des supports très résistants pour la peinture.

²¹ Dans certains cas, l'observation directe de la plaque placée en lumière rasante permet de repérer ces marques caractéristiques des méthodes de production. Souvent, par contre, il faut avoir recours à des méthodes telles que la radiographie et l'analyse au moyen de procédés chimiques, pour établir ce genre d'information.

1.2.3 La préparation avant la peinture

La première étape de préparation de la plaque pour recevoir la peinture consiste en son ponçage. Par cette opération, le film peint adhère mieux au métal devenu rugueux (PAUTOT 1999 : 16 ; HOROVITZ 1999 : 68). La couche initiale à base de colle, utilisée habituellement pour isoler le panneau de bois ou les fibres de la toile de l'huile de la peinture, n'est pas nécessaire au support de cuivre, même que ce type de préparation n'adhère pas bien au métal et peut aussi en provoquer la corrosion (HOROVITZ 2000 : 182)²². Pour aider le processus de séchage de la couche préparatoire, surtout dans les concavités faites par le martelage où la couche est plus épaisse, les artistes utilisaient les propriétés de l'ail qui mouille la surface et produit une base collante sur laquelle le film peint est plus facile à contrôler. Sur la surface poncée et recouverte de jus d'ail, l'artiste applique une ou plusieurs couches préparatoires destinées à recevoir la peinture. Elles sont appliquées au moyen de frottements avec le pouce ou la paume de la main²³. Composées généralement d'huile de lin additionnée de pigments « terreux » ou de blanc de plomb, la ou les couches préparatoires doivent être très fines pour assurer le bon état de conservation du tableau, car lorsque la couche préparatoire est trop épaisse, elle provoque l'écaillage de la peinture. Dans presque toutes les peintures observées par Isabel Horovitz, la couche préparatoire recouvre entièrement le métal, sans pour autant dissimuler la nature du support (1999 : 71). Ainsi, la couleur rouge du métal agit dans certains cas dans la coloration de la couche préparatoire qui est elle-même une sorte de substitut de l'*imprimatura*²⁴. À ce qu'il semble, le cuivre est utilisé comme « fond » pour sa couleur et son lustre, et non pour ses qualités réfléchives.

²² Pour plus de détails sur les méthodes de préparation de la plaque de cuivre pour la peinture, voir LEEGENHOEK 1986, p. 11-13 ; HOROVITZ 1999, p. 68-74 ; PAUTOT 1999, p. 17-18 ; HOROVITZ 2000, p. 181-185.

²³ HOROVITZ 1999, p. 69. D'ailleurs, l'auteur remarque que les marques de paumes ou des empreintes digitales apparaissent sur la couche préparatoire de plusieurs peintures sur cuivre qu'elle a observées (2000, p. 184).

²⁴ L'*imprimatura* a remplacé au cours du XVI^e siècle la couche préparatoire blanche des peintres flamands primitifs. La meilleure, selon Armenini, est l'*imprimatura* couleur chair, qui rappelle d'ailleurs la couleur du cuivre, mais elle peut également être rouge-brune, bleue ou grise. De plus, J. A. van de Graaf explique que l'*imprimatura* brille comme le cuivre parce qu'elle est composée d'une grande quantité de vernis. Par contre, en optant pour le support de cuivre, les peintres ne sont plus obligés d'appliquer l'*imprimatura*, qui était par ailleurs souvent dépréciée en raison de sa tendance à altérer les couleurs. Sur ce sujet, voir GRAAF 1976, p. 49-51, qui réfère pour sa synthèse à VASARI, Giorgio, *Introduzione*, chap. VII et IX, et Armenini, G. B., *De Veri Precetti della Pittura*, Ravenna,

1.3 Le cuivre comme support pour la peinture

Pour quelles raisons les peintres ont-ils adopté le support de cuivre ? Les motifs expliquant ce choix sont multiples. Edgar Peters Bowron évoque, d'abord, pour expliquer la popularité des huiles sur cuivre, la question de l'architecture domestique (1999 : 10). Les dimensions de l'habitation bourgeoise auraient engendré la production de peintures aux dimensions pareillement réduites. Viennent ensuite des considérations d'ordre esthétique. Bowron attribue principalement l'essor de la pratique de la peinture sur cuivre à la découverte d'effets visuels étonnants qui pouvaient être réussis sur ce nouveau support (1999 : 9). Tout en conservant leur style, leur méthode de travail et leur palette habituelle, les artistes adoptant le support de cuivre réussissent à produire avec peu de peinture des tons très riches et des couleurs saturées (HOROVITZ 1999 : 76). Isabel Horovitz ajoute à ce propos que : « *[t]he level of detail, which we feel compelled to look at ever more closely in many of these paintings, requires a slightly higher level of saturation than paintings meant to be seen at a distance*²⁵. » Cette saturation des couleurs, qui est possible grâce au caractère non absorbant du métal, était certainement un des effets picturaux que les artistes cherchaient à créer. Le cuivre offre la possibilité de produire des couleurs saturées tout en utilisant très peu de vernis, voire même pas du tout. Ainsi, la surface très rigide, non absorbante et lisse permet la création de finis luxueux et une richesse dans les tons les plus foncés. Elle facilite de plus la peinture de détails minutieux. Horovitz suggère même que par cette expérimentation, les artistes cherchaient à créer des chefs-d'œuvre de petites dimensions, ce qui leur permettait d'interpréter les images d'une manière plus intense (1999 : 64).

De plus, la technique de la peinture sur cuivre s'est développée de manière parallèle au goût pour les supports rares et précieux, un goût qui se nourrit à même les cercles

1587, p. 122 et suiv. Voir également OTTAVI, Christiano, « Supporti metallici », *I supporti nelle arti pittoriche*, Milan, 1990, vol. I, p. 288 ; réf. PAUTOT 1999, p. 18.

²⁵ HOROVITZ 1999, p. 84. L'auteur réfère à un article de GLANVILLE, Helen, « Varnish, Grounds, Viewing Distance and Lighting : Some Notes on Seventeenth-Century Italian Painting Technique », *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, actes du colloque tenu à l'Université de Leiden, 26-29 juin 1995, éd. Arie Wallert, Erma Hermens et Malja Peek (Getty Conservation Institute), 1996, p. 12-19.

d'humanistes en Europe à la fin du XVI^e siècle (BOWRON 1999 : 11)²⁶. Ainsi, et toujours selon Edgar Peters Bowron, les cabinets de curiosité ont certainement favorisé le développement de cette pratique par l'attrait qu'ils suscitent chez les collectionneurs pour les matériaux inusités, ce qui se traduit en art par l'utilisation d'albâtre, d'améthyste, de lapis-lazuli, de marbre, de quartz, de schiste, de métal et d'écaille de tortue. Il explique que les peintres utilisaient le cuivre avec l'intention de créer une œuvre qui serait hors de l'ordinaire et remarquable, et l'aspect précieux des cabinets de peintures a trouvé une réponse enthousiaste au sein des cercles d'humanistes collectionneurs de la fin du XVI^e siècle. Cette raison, soit la mise à l'avant du caractère précieux du métal utilisé comme support, ne nous paraît pas pouvoir s'appliquer à l'ensemble des huiles sur cuivre. Ce motif correspond davantage aux peintures sur cuivre incrustées dans les cabinets de curiosité que présente le catalogue *Copper as Canvas* et dans lequel Bowron traite uniquement d'œuvres de grands maîtres européens. Ce dernier critère ne peut s'appliquer à l'ensemble des œuvres sur cuivre d'une production plus courante voire populaire. Les raisons d'ordre technique et économique expliquent mieux l'essor de la peinture sur cuivre aux XVI^e et XVII^e siècles.

Il ne faut pas oublier que l'énorme quantité de cuivre en circulation en Europe, envoyée en Amérique (TURGEON 1996 : 61) et en Afrique de l'ouest (KOMANECKY/HOROVITZ/EASTAUGH 1999 : 2) au cours des XVI^e et XVII^e siècles, semble infirmer l'idée préconçue selon laquelle le cuivre était une denrée précieuse et rare à cette époque. La disponibilité des plaques de cuivre s'est en effet accrue au cours du XVI^e siècle en raison du développement exponentiel de l'art de l'estampe et de l'impression en général²⁷. En réponse à cet essor, le prix d'une plaque de cuivre pouvait être inférieur à celui

²⁶ Sur la question de l'intérêt porté aux matériaux rares et précieux par les collectionneurs d'art et de curiosité, voir SCHNAPPER, Antoine, *Curieux du Grand Siècle, collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, II Œuvres d'art*, Paris, Flammarion (Art, histoire, société), 1994, 575 p. ; POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1987, 367 p. Voir également le mémoire de Joëlle LE MAREC (1985) dans lequel elle a tenté un inventaire des œuvres sur supports rares. Nous n'avons pas pu consulter ce mémoire, mais celui de T. Pautot qui y réfère indique que cette étude retrace dans les collections françaises 452 peintures sur cuivre.

²⁷ Thierry Pautot indique même que « l'invention, au cours du siècle, du laminoir permet de passer du stade artisanal à un stade quasi industriel qui permet, non seulement de répondre à une demande croissante, mais aussi de faire chuter le prix de la plaque » (1999, p. 12). Jørgen WADUM souligne pour sa part que les historiens de l'art assument généralement que le cuivre devait être un matériau

d'un panneau de bois (PAUTOT 1999 : 12)²⁸. Cette perspective économique explique en partie l'intérêt que portèrent les artistes au support de cuivre. L'utilisation du cuivre par les peintres est d'ailleurs notablement plus importante dans le nord de l'Europe²⁹. À la fin du XVI^e siècle, Anvers était le centre florissant du commerce du cuivre et les milieux de la peinture, la gravure et de l'imprimerie en faisaient usage. Ainsi, la disponibilité grandissante des plaques de cuivre et la diminution de leur prix ont certainement collaboré au développement de la popularité de la peinture sur cuivre.

1.3.1 La recherche de la durabilité

Nous avons déjà mentionné l'intérêt des artistes de la Renaissance pour l'expérimentation de nouveaux matériaux. À partir du XVI^e siècle, la recherche de la durabilité est une des premières causes de cette expérimentation et, probablement la qualité principale des œuvres sur cuivre. Cette recherche de supports durables pour la peinture était sûrement motivée chez les artistes par leur désir de reconnaissance éternelle. C'est d'ailleurs ce dont témoigne Vasari lorsqu'il écrit, concernant l'un des avantages de la peinture sur pierre, qu'« on croyait qu'elle allait rendre les peintures éternelles, puisqu'elles résisteraient au feu comme au vers (1981 : vol. VII, 216). » D'ailleurs, il est vérifié que le cuivre est moins sensible aux ravages causés par les insectes (PAUTOT 1999 : 26). Il est également beaucoup moins affecté que le bois ou la toile par les variations climatiques et hygrométriques. Par contre, le cuivre n'est pas un support sans défaut. Les conservateurs ont en effet remarqué qu'il est plus susceptible d'être endommagé par des accidents mécaniques comme des torsions ou des coups (PAUTOT 1999 : 36 ; HOROVITZ 1999 : 85 ; LEEGENHOEK 1986 : 13). C'est sans compter la fragilité de l'adhésion de la couche

coûteux (1999, p. 99). Or, les sources indiquent, nous le verrons, que les prix des peintures sur cuivre ne diffèrent pas beaucoup sinon pas du tout de ceux des peintures sur bois et sur toile.

²⁸ Jørgen Wadum montre dans son étude que le prix d'une mince feuille de cuivre était sensiblement le même que celui d'un panneau de bois (1999, p. 101). SCHNAPPER (2001, p. 95) en arrive au même constat en analysant l'inventaire après décès de Nicolas Moillon.

²⁹ Le Département des peintures du Louvre conserve 140 tableaux sur cuivre, tous énumérés en Annexe du mémoire de Thierry Pautot. Parmi ces œuvres, 9 seraient de l'école allemande, 34 ou 35 de l'école italienne, 35 de l'école française, et 62 des écoles flamande et hollandaise (1999, p. 21). Joyce Plesters a également recensé dans la collection de la National Gallery de Londres tous les tableaux sur support métallique datant de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle ; 17 proviennent des Pays-Bas, 4 de l'Allemagne, 7 de l'Italie, 1 d'Espagne et 1 de France (GRAAF 1976, p. 51, note 7).

picturale au support. Or, il semble que ce défaut se règle souvent de lui-même puisque la corrosion du cuivre, qui est inévitable, provoque une réaction avec le médium qui réagit avec l'oléate et la résinate de cuivre et qui augmente l'adhésion de la couche picturale à la surface (GRAAF 1976 : 51). De ce fait, plusieurs tableaux sur cuivre sont dans un excellent état de conservation.

1.3.2 La portabilité des peintures sur cuivre : un facteur de diffusion

Vasari écrit au sujet des peintures sur pierre de Sebastiano del Piombo, qui étaient encadrées d'une mosaïque d'autres pierres polies, que « peintures et cadres étaient tellement lourds qu'il était à peu près impossible de les bouger et de les transporter (1981 : vol. VII, 216). » Ainsi, bien qu'on apprécie la durabilité de la peinture sur pierre, force est de constater qu'elle se transportait mal. Cet inconvénient n'existe pas avec la peinture sur cuivre qui est tout aussi durable et portable de surcroît. Cette dernière caractéristique serait même l'un des attraits les plus importants des petits tableaux sur cuivre. Il semble même qu'elle ait permis à plusieurs artistes de collaborer à une même peinture (BOWRON 1999 : 17 ; KOMANECKY/HOROVITZ/EASTAUGH 1999 : 2).

Certains auteurs, comme Jørgen Wadum, vont même jusqu'à affirmer que les huiles sur cuivre étaient produites à des fins d'exportation (1999 : 97). Elles s'intégraient facilement dans les bagages en raison de leur petit format et risquaient moins d'être endommagées pendant le trajet. Comme pour les estampes, la portabilité des huiles sur cuivre favorise certainement leur diffusion sur un grand territoire, en Europe d'abord et dans les colonies d'Amérique ensuite. Clara Bargellini (1999) note d'ailleurs l'importance de l'importation en Nouvelle-Espagne de tableaux sur cuivre en provenance d'Italie et des Flandres.

1.3.3 Le format réduit et les liens avec la gravure

S'il existe des cuivres de très grandes dimensions (le *Jugement Dernier* de Bartholomeus Sprangher mesure 116 par 148 cm), soit ceux dépassant un mètre de

longueur³⁰, on retrouve également à l'autre extrême des tableaux minuscules qui ne mesurent que quelques centimètres de hauteur et de largeur³¹. De manière générale, le format des peintures sur cuivre oscille entre petit et moyen. En contrepartie, l'épaisseur de la plaque dépend de sa taille et, pour cette raison, elle est variable. Thierry Pautot indique, à partir de ses observations des peintures sur cuivre dans la collection du Louvre, que leur épaisseur varie entre 1 et 5 mm (1999 : 16). Retenons simplement que les cuivres sont, de manière générale, de dimensions modestes.

En fait, l'usage du cuivre restreint le format des tableaux, et ce en raison de considérations physiques relatives au matériau qui devient flexible et lourd lorsque la plaque est de grandes dimensions (LEEGENHOEK 1986 : 10). Lorsque le poids de cette dernière est trop important, elle risque davantage les déformations et les affaissements³² ; ne pouvant plus supporter son propre poids, la plaque se met alors à gondoler. Certes, quelques artistes européens ont peint sur des plaques de cuivre plus grandes³³, mais la majorité des peintures sur cuivre est de petit format, surtout celles de l'école flamande.

Dans les inventaires pullulent les mentions « petits » ou « moyens » qui indiquent vaguement le format des tableaux sur cuivre. Dans certains cas, dans les inventaires de Pierre Pitten et d'Antoine de Vauconsains notamment, les dimensions des huiles sur cuivre sont

³⁰ C'est du moins à partir de ce critère que semble se baser Thierry Pautot pour parler de « grand format » au sujet des huiles sur cuivre. Voir PAUTOT 1999, p. 15.

³¹ Ces « miniatures » sur cuivre sont généralement des portraits, comme ceux qu'a analysés Thierry Pautot (1999, p. 16). Il décrit en effet une série de petits portraits du XVII^e siècle, conservés au Louvre, et indique que les dimensions du plus petit d'entre eux atteignent 4,2 x 3,4 cm. Au sujet des « miniatures » peintes sur cuivre, voir le catalogue de PUPIL, François, Claire APTEL et Mireille CANET (*La miniature : Collections du Musée Historique Lorrain*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, Éditions du Pays Lorrain, 1993, 264 p.). Il est particulièrement intéressant de constater, à travers l'exemple que fournit le fonds du Musée Lorrain, que le cuivre semble avoir remporté la faveur des miniaturistes au cours des XVI^e et XVII^e siècles ; il est en fait le seul support mentionné pour les œuvres anonymes de cette période (à l'exception d'une miniature sur vélin, circa 1700). En revanche, son usage semble décliner dès la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle où il est remplacé par l'ivoire qui sert désormais de support aux portraits en miniature.

³² Voir PAUTOT 1999, p. 15, note 46. L'auteur réfère sur ce sujet à l'ouvrage de OTTAVI, Christiano, « Supporti metallici », *I supporti nelle arti pittoriche*, Milan, 1990, vol. I, p. 289.

³³ Komanecky, Horovitz et Eastaugh indiquent par ailleurs qu'il existe trois « vagues » majeures marquant l'usage de plaques de cuivre plus grandes par les peintres : 1570-1600, 1640-1670 et, finalement, après 1730 (1999, p. 4).

indiquées selon une classification qui s'applique généralement à l'ensemble des peintures, tous supports confondus. Antoine Schnapper explique que ce système d'identification des formats s'est imposé progressivement au cours du XVII^e siècle³⁴. L'auteur indique qu'en France et aux Pays-Bas³⁵, la taille d'une œuvre pouvait d'abord être exprimée par un prix (2001 : 88). Ce prix, explique-t-il, va de quatre sols à huit livres, même si les grandes dimensions étaient plus couramment données en pieds, en pouces et en lignes³⁶.

Or, cette classification introduit la question de la standardisation des formats. Le *Dictionnaire universel de commerce* de Jacques Savary des Bruslons décrit la standardisation des toiles qui conduit à celle des cadres :

Toutes les bordures, tant celles à tableaux que celles à estampes, ont des hauteurs et des largeurs déterminées ; ces dernières par le volume des estampes, et les autres, par la grandeur des toiles ordinaires sur lesquelles les peintres ont coutume de peindre leurs tableaux, qui est toujours la même. Il est vrai qu'il se trouve quelquefois des tableaux plus grands ou plus petits que les mesures déterminées, mais ceux-ci s'appellent fausses mesures, et il en faut commander les bordures exprès³⁷.

Savary des Bruslons indique, note Schnapper, que les estimations de prix données aux tableaux ne correspondent pas à leur prix effectif, mais que cette indication sert seulement à

³⁴ L'équivalent en pieds et pouces des formats est connue grâce à H. Stein, « L'art français tarifé au XVIII^e siècle », *Nouvelles archives de l'Art français*, 1888, p. 269-271. La référence vient de SCHNAPPER 2001, p. 98, note 27. Voir dans ce même article l'Annexe 2, « Taille des toiles et bordures de tableaux », p. 102.

³⁵ Michael K. Komanecky, Isabel Horovitz et Nicholas Eastaugh (1999 : 4) ont examiné la possibilité que les plaques de cuivre aient été produites selon des standards de dimensions, des standards dans les formats qui rencontreraient des standards de cadres. Par contre, leur échantillon ne leur permettra pas d'étayer une telle hypothèse. Or, cette standardisation des formats existe bel et bien aux Pays-Bas comme en France. À titre d'exemple, Jørgen Wadum rapporte un contrat entre le marchand d'art Crisostomo van Immerseel et le peintre David Teniers II qui stipule que « *Teniers would paint twelve copere griecken (painting on copper of a specific size) with religious scenes from Old and New Testaments. For this he was paid one hundred guilders, making a price of approximately eight guilders apiece* » (1999, p. 99). Cette mention « *griecken* » ou « grec » se trouve également dans les inventaires français.

³⁶ Le pied équivaut à environ 32 cm, le pouce, à 2,7 cm et la ligne vaut 2,25 mm.

³⁷ SAVARY DES BRUSLONS, Jacques, « Peintre », *Dictionnaire universel de commerce*, Paris, 1723-1729, rééd. 1741, t. III, p. 775, cité dans SCHNAPPER 2001, p. 88.

faire connaître les dimensions des peintures. Les mêmes expressions de prix servent également pour indiquer les dimensions de leurs cadres³⁸.

L'inventaire des biens du maître peintre Pierre Pitten utilise ce système d'indication du format au moyen des prix, mais pas de manière systématique pour tous les tableaux sur cuivre. Ainsi, il fait état d'une « douzaine de « grecques de dévotion » sur marbre et pierre orientale, garnies de leurs bordures d'ébène, prisés à raison de 50 sols pièce ... 30 l. », de « Sept autres tableaux grecs peints sur cuivre garnis de leur bordures, de dévotion, prisés à raison de 50 sols pièce ... 17 l. 10 s. » et de « Trente-cinq autres tableaux, grandeur de Passion, tant sur cuivre que marbre, garnis de leur bordure d'ébène, tous de dévotion, prisés à raison de 35 sols tournois pièce ... 61 l. 5 s.³⁹. » Le format « grec » ou « grecque » correspond à des dimensions de 8 pouces 4 lignes par 6 pouces 4 lignes (environ 22 x 17 cm) ; le format « passion », 6 pouces 7 lignes par 5 pouces 6 lignes (environ 18 x 15 cm) (SCHNAPPER 2001 : 88). Il s'agit des deux formats de peintures sur cuivre les plus couramment rencontrés dans les inventaires après décès d'artistes et de marchands parisiens. Nous remarquons des indications similaires pour certaines des huiles sur cuivre dans l'inventaire des biens du marchand mercier Antoine de Vauconsains. Il y est en effet mentionné : « Item onze grecz sur cuyvre, paysages, tableaux de dévotion et fleurs garnys de leurs bordures, quatorze passions sur cuyvre et marbre aussy garnis de leurs bordures, le tout telz quelz, une partie rompus et de peu de velleur, le tout prisé ensemble XXV#⁴⁰. » Ces mentions des formats grec et passion, ou des « sortes », démontrent qu'il existait en France une certaine standardisation des formats des tableaux.

Il existe par ailleurs un autre système de classification des formats qui semble exclusif aux huiles sur cuivre. Il ne s'applique que dans deux seuls cas, remarque Antoine Schnapper (2001), soit dans l'inventaire après décès de Nicolas Moillon et dans l'inventaire de sa veuve, Marie Gilbert, alors remariée au peintre François Garnier. Ce système repose sur une

³⁸ Par exemple, dans l'inventaire de Pierre Pitten (1629), on retrouve des mentions telles que « Treize bordures grecques d'ébène, prisées à raison de 10 sols tournois pièce ... 6 l. 10 s. » et « Douze bordures d'ébène de Passion, prisées à raison de 8 sols la pièce, revenant à 4 l. 16 s. ». L'inventaire mentionne également des peintures sur cuivre et sur marbre de ces deux formats.

³⁹ Arch. nat., M. C., VII, 18, 24 novembre 1629 ; FLEURY 1969, p. 559-566.

⁴⁰ Arch. nat., M. C., LII, 28, 26 décembre 1645 ; SZANTO 1996, p. 193.

nomenclature de sept « sortes » de formats, la première « sorte » mesure huit pouces sur six (environ 21,6 x 16,2, des dimensions qui sont très proches de celles du format « grec ») et la plus grande « sorte », seize pouces sur quatorze (environ 43,2 x 37 cm). Il n'est pas étonnant que cette classification s'applique exclusivement à des peintures sur cuivre qui sont généralement de petit ou de moyen format.

Il est possible, de plus, d'établir un rapprochement entre le format des peintures sur cuivre et celui des estampes. Il existe en effet plusieurs exemples de plaques de cuivre des XVI^e et XVII^e siècles qui sont gravées et peintes au revers⁴¹. Ces exemples démontrent qu'il était courant de récupérer des plaques gravées rendues inutilisables par l'usure des presses et de peindre à leur endos. Toutefois, il serait hasardeux de conclure, en se basant sur cette pratique de récupération des plaques, que les peintres et les graveurs utilisaient couramment des plaques de cuivre similaires. Sur ce point, Komanecky, Horovitz et Eastaugh indiquent que si quelques peintres ont utilisé des plaques de cuivre d'une qualité supérieure, équivalente à celle utilisée en imprimerie, la plupart des tableaux étaient réalisés sur des plaques d'une qualité et d'un fini moindre (1999 : 3). Cette faible proportion représenterait 50 peintures sur 325, si l'on se fie à l'échantillon observé par les auteurs de cet article. Ainsi, environ 15 % des peintures étaient exécutées sur des plaques de cuivre d'un niveau de qualité supérieure et correspondant aux critères de sélection des plaques par les graveurs. Ces plaques ont souvent les coins arrondis, présentent des côtés parallèles, une surface très lisse sans déformation due au martelage et sont d'une épaisseur moyenne d'environ 1 mm (HOROVITZ 1999 : 64).

⁴¹ Pour des exemples de ces plaques gravées et peintes sur les deux faces, voir l'article de ADHÉMAR, Jean, « Sur un cuivre gravé et peint du Musée de Montauban », *Gazette des beaux-arts*, janvier 1960, p. 57-59. Il y est question d'un cuivre gravé par Jérôme Wierix et représentant *Henri III* et de l'*Allégorie du Goût* d'après Martin de Vos (1532-1603) qui est peinte à son revers. Pautot (1999, p. 12) donne également trois exemples d'œuvres de ce genre dans la collection du Louvre, soit deux tableaux du genre de Jan I Brueghel peints aux revers d'un cuivre gravé de J. Meysens (1612-1670) et d'une étude des mesures du visage humain, tous deux destinés à un *Traité de dessin* qui semble n'avoir jamais été publié, et le troisième tableau est attribué à Bredael l'Ancien peint au revers d'une gravure de Philippe Galle (1537-1612), d'après Anthonis Blocklandt (1532-1583) et représentant *Le Christ et la Samaritaine* (voir les références dans BREJON DE LAVERGNÉE, Arnaud, Jacques FOUCART et Nicole REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre I. Écoles flamande et hollandaise*, Paris, 1979, p. 36, INV. 1100 ; p. 37, INV. 1101 ; p. 33, INV. 1072).

1.3.4 La polychromie

Si elles sont comparables aux estampes en leur caractère portable et dans certains cas en fonction de leurs formats, les peintures sur cuivre offrent un avantage supplémentaire : en plus d'être durables, elles sont colorées. L'échantillon d'une centaine d'inventaires après décès, sur lequel se base l'étude de Marianne Grivel⁴², permet d'observer la préférence des Parisiens pour les œuvres en couleurs plutôt qu'en noir et blanc. L'auteur constate en effet que, en comparaison au faible pourcentage de propriétaires d'estampes, soit 20 %, 55 % des Parisiens possèdent des tableaux. Cette constatation lui permet de réfuter une idée couramment répandue en histoire de l'art selon laquelle :

[...] l'estampe servait au XVII^e de substitut au tableau, trop cher pour bien des bourses modestes. [...] Il est bien évident que les tableaux possédés ne sont ni des Poussin, ni des Mignard, constate-t-elle. Ce sont, pour la plupart, des scènes de dévotion anonymes, certainement fort médiocres. Mais il faut noter que le Parisien préfère avoir chez lui un tableau, même de valeur artistique nulle, plutôt que des gravures, certainement moins coûteuses mais, qui, tirées en noir et blanc, font moins d'effet⁴³.

La conclusion de Marianne Grivel, à savoir que la préférence des propriétaires d'« images » va aux peintures en fonction de leur caractère polychrome, semble il est vrai inédite. Nous verrons ultérieurement, lorsqu'il sera question de l'usage d'huiles sur cuivre dans les missions de la Nouvelle-France (Chapitre II), le rôle qu'ont pu jouer les couleurs de ces œuvres européennes et leur réception par les Amérindiens que les missionnaires tentent de convertir.

Ainsi, la popularité des huiles sur cuivre à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle est en partie due à la facilité de la préparation de la plaque et à l'accessibilité accrue du métal. Les peintres, Italiens d'abord et Flamands ensuite, ont su apprécier la durabilité et la portabilité

⁴² L'auteur précise que son échantillon ne privilégie aucune une catégorie sociale en particulier. Ainsi, tous les milieux sont représentés : noblesse de cour, noblesse de robe, grande bourgeoisie vivant de ses rentes et de ses terres, ecclésiastiques, artistes (peintres, sculpteurs, musiciens), artisans surtout, mais aussi médecins, militaires, et même paysans (GRIVEL 1986, p. 194).

⁴³ GRIVEL 1986, p. 195.

du cuivre. Les peintures sur ce support sont généralement de petit ou de moyen format et elles surpassent les estampes dans le goût des Parisiens grâce à leur caractère polychrome. Ces tableaux de dimensions modestes, avant d'être intégrés au décor des foyers parisiens, ont circulé sur le marché local. Où étaient-ils produits et vendus ? Et combien coûtaient-ils ? Examinons maintenant le marché parisien des huiles sur cuivre où ont fort probablement circulé la majorité des œuvres avant d'être envoyées en Nouvelle-France.

2. Le contexte de production : la situation en France

Nous avons évoqué à maintes reprises l'importance des Flandres, avec Anvers plus précisément, comme le plus important centre de production d'huiles sur cuivre en Europe. Il était même commun pour les artistes flamands de peindre sur métal, « à la manière des Néerlandais » disait Karel van Mander. Or Paris, à la fin du XVI^e siècle, a accueilli de nombreux artistes et marchands flamands qui fuyaient la situation politique des Pays-Bas. Nous verrons comment les liens de cette nouvelle communauté d'artistes étaient serrés, que plusieurs de ces marchands d'huiles sur cuivre étaient réunis sur le pont Notre-Dame et dans le quartier Saint-Germain-des-Prés, lieu où ils se côtoyaient d'ailleurs chaque année à l'occasion de l'importante foire qui s'y tenait. Mais, avant d'aborder la question du marché de l'art parisien, afin de donner un aperçu des principaux points de vente des peintures sur cuivre, nous examinerons ce qu'il en coûtait aux artistes qui choisissaient le cuivre comme support. Quels sont les coûts liés à la production ? Et combien se vendaient les tableaux sur cuivre ?

2.1 Estimation des coûts et de la valeur des huiles sur cuivre

2.1.1 Les coûts de production

Combien coûtait-il de produire une huile sur cuivre ? John Michael Montias s'est penché sur cette question dans son étude du marché de l'art aux Pays-Bas. Il expose les facteurs liés aux coûts de production qui ont influencé le prix de vente des tableaux flamands du XVII^e siècle, en incluant les tableaux sur cuivre. Il explique d'abord que :

Au XVII^e siècle, les peintres achètent à des producteurs spécialisés les panneaux, les toiles, les couleurs, les cadres et la plupart des autres produits nécessaires à l'exercice de leur art. Ces dépenses sont bien entendu effectuées en espèces. En revanche, les dépenses en main-d'œuvre, surtout celles du maître lui-même, ne peuvent être calculées qu'en tant que « manque à gagner » ou « coût opportunité »⁴⁴.

S'il est difficile de fixer les dépenses en main-d'œuvre, cette donnée étant hautement variable en raison de nombreux facteurs, il est cependant possible d'estimer l'importance des frais liés à la production grâce aux comptes des marchands anversoïis qui payaient les supports et les cadres nécessaires aux artistes à qui ils passaient des commandes. Plusieurs de ces peintres anversoïis optant pour le support de cuivre, Montias détermine, à partir d'un échantillon de soixante-cinq tableaux, que la moyenne pondérée du prix des peintures sur cuivre égalait 27,7 florins⁴⁵. Avec ce même échantillon, Montias conclut que le coût du cadre représentait 25,4% de cette somme ; le coût de la plaque préparée pour la peinture, 18,1%. Ces deux dépenses correspondaient à 45,5% du prix de vente. Si on ajoute les dépenses totales en couleurs et huiles, qui ne devaient pas excéder 3 à 4 % de la valeur d'un tableau, les frais (support et cadre) pour une peinture sur cuivre totalisaient près de 50 % de sa valeur (MONTIAS 1996 : 107-108). En comparaison, les dépenses en matériaux et cadres pour les peintures sur toile ne représenteraient que 25 % du prix des tableaux⁴⁶, soit la moitié du ratio *dépenses / prix de revient* des huiles sur cuivre.

Ce système de commandes des marchands aux artistes que John Montias observe aux Pays-Bas ne trouve pas d'équivalent en France à la même époque. En revanche, si la valeur du support et du cadre correspondent à un pourcentage élevé du prix de revient des huiles sur cuivre (50 % d'après l'analyse de Montias), ce rapport est, tout compte fait, comparable à celui observé sur le marché parisien⁴⁷.

⁴⁴ MONTIAS 1996, p. 106.

⁴⁵ Le florin ou gulden équivalait environ une livre cinq sols tournois à cette époque (SCHNAPPER 2001, p. 85), mais il valait environ 25 sols à la fin du XVII^e siècle (Cl. IRSON, *Abrégé des changes étrangers*, 1694, cité dans SCHNAPPER 1994, p. 190).

⁴⁶ Montias établi à 21,5 florins, à partir d'un échantillon de 47 peintures sur toiles, le prix moyen d'une œuvre d'environ 1,4 m². Il détermine que le coût du support, soit la toile dans ce cas, représente 10,3 % des 21,5 florins, et le coût du cadre, 10,5 %.

⁴⁷ Antoine Schnapper considère que ce rapport de 25 à 50 % que propose Montias est de beaucoup supérieur à celui observé pour l'ensemble des peintures sur le marché parisien (2004, p. 191). Ainsi, il

Nous avons très peu d'information directe sur le prix des supports que devaient acheter eux-mêmes les peintres parisiens⁴⁸. L'inventaire après décès de Nicolas Moillon permet cependant de fixer le prix des « fonds » de cuivre à quatre sols pour les « petits », à six sols pour des plaques « de diverses grandeurs », à 15 sols pour les « moyens » cuivres et à 50 sols pour les « grands⁴⁹. » Les prix des plaques de cuivre dans l'inventaire de Pierre Clément sont similaires : celles de format passion sont prisées 5 sols et celles de format grec, 7 sols⁵⁰. Tentons d'appliquer ces coûts pour le support de cuivre à un ensemble de peintures mentionnées dans l'inventaire après décès d'Alphonse de Louvain, à savoir « Vingt-six tableaux sur cuivre tant achevés qu'ébauchés, n°9...26 l.⁵¹. » Considérant que chacun de ces tableaux est estimé une livre et que le prix du support devait correspondre à environ 5 sols (le prix des plaques de petit format), nous arrivons donc à un rapport de 25 %, ce qui est comparable à ce Montias observe aux Pays-Bas. Mais les estimations des tableaux dans les inventaires sont extrêmement variables. Aussi, ce pourcentage l'est tout autant. Prenons un exemple tiré de l'inventaire après décès de Gérald Pitten qui mentionne entre autres tableaux : « Item, onze petits cuivres, dont troys d'esbauches, prisés ensemble ... XL s.⁵². » Cette estimation de 40 sols est étonnamment basse si l'on considère qu'avec moins de 4 sols par tableau, les dépenses pour le support ne sont même pas couvertes. En revanche, vient ensuite dans l'inventaire « Item, six autre petits cuivres, dont l'un d'esbauche, prisés ensemble ... IV l. ». À 13 sols par peinture, la valeur du support correspond à près de 40 % de celle de l'œuvre. Bref, il est très difficile de déterminer quel pourcentage du prix de revient

détermine, à partir d'un échantillon de tableaux de commandes, que le prix du support et de la bordure représentait entre 5 à 20 % du prix de revient de ces peintures (2001, p. 97). Cependant, les chiffres que nous fournissons les inventaires français concernant les huiles sur cuivre nous poussent à préférer le ratio *prix du support / prix de revient* que suggère Montias.

⁴⁸ Nous reviendrons sur cette question dans la section sur le marché « *on spec* ». Nous n'avons pas pu pousser nos recherches sur le prix du cuivre en France. Jørgen Wadum indique qu'aux Pays-Bas, le prix de la plaque de cuivre devait dépendre davantage de son poids que de sa taille (1999, p. 101). Il poursuit en mentionnant que les plaques utilisées par les graveurs sont d'ordinaire plus épaisses et plus lourdes que celles utilisées par les peintres, ce qui expliquerait que celles-là soient plus coûteuses. Nous supposons que la valeur du cuivre devait se compter de manière similaire en France.

⁴⁹ Arch. nat., M. C., LXXXIV, 109, 30 juin 1620, cité dans SCHNAPPER 2001, p. 95. Voir SZANTO 1996, pour une transcription de l'inventaire.

⁵⁰ Arch. nat., M. C., LVIII, 162, 1^{er} octobre 1687, cité dans SCHNAPPER 2001, p. 95.

⁵¹ Arch. nat., M. C., I, 84, 28 septembre 1622 ; FLEURY 1969, p. 453.

⁵² *Inventaire après décès de Gérald Pitan, maître peintre*, 23 septembre 1619 ; transcrit dans GUIFFREY 1915, p. 103.

d'un tableau sur cuivre équivaut à la dépense initiale faite par le peintre pour l'achat du support. Il semble que le cuivre était moins onéreux à Paris qu'à Anvers, mais les peintures sur ce type de support s'y vendaient également moins cher. Nous en concluons qu'il est possible d'appliquer au marché parisien les chiffres établis par John Montias, à savoir qu'en moyenne le coût de la plaque représente de 20 à 25 % du prix du tableau.

Aux coûts du support s'ajoutent ceux des couleurs et des cadres. En France comme au Pays-Bas, les couleurs et les huiles sont des dépenses peu coûteuses. Tout au long du XVII^e siècle, les petites bordures⁵³ les plus couramment employées avec des peintures sur cuivre sont celles des formats « grec » ou « passion ». Qu'elles soient d'ébène ou d'un autre bois, elles sont généralement estimées entre six et onze sols (SCHNAPPER, 2001 : 90). Il est très important de mentionner que les marchands encadraient surtout leurs meilleurs tableaux. Cette observation permet à Schnapper de conclure que « ce ne sont pas les bordures qui font l'essentiel de la différence, elles en sont plutôt la marque (2001 : 91).

2.1.2 Le prix des huiles sur cuivre

L'écart est grand, et Antoine Schnapper le souligne (2004 : 13), entre les prix des tableaux sur le marché de la commande et ceux circulant sur le marché de l'offre. Une peinture de « consommation courante » se distingue des commandes prestigieuses, publiques ou privées, faites à des artistes reconnus (MÉROT 1994 : 42). Cette opposition évoque d'abord une différence dans les modes de production, à savoir qu'à une extrémité d'un système basé sur la commande de tableaux (la demande) se trouve celui qui prévoit la production des œuvres, souvent de manière sérielle, pour les proposer ensuite sur le marché de l'offre. De plus, celui-ci semble insinuer indirectement qu'il existait des différences de qualité entre les peintures créées selon l'un ou l'autre de ces deux modes de production. Par ailleurs, il faut également distinguer, pour les tableaux de chevalet, le tableau de

⁵³ Ou « cadre », dans le sens moderne du terme. Il semble qu'au XVII^e siècle, un « cadre » désignait « toutes les bordures carrées » ; réf. A. Félibien, *Les Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture ... Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris, 1676, p. 712, cité dans SCHNAPPER 2001, p. 98, note 1.

« consommation courante » et le tableau de collection qui est dû à un peintre célèbre⁵⁴. Les prix des tableaux, selon qu'ils appartiennent à l'une ou l'autre de ces catégories, sont donc très variables.

Les historiens restent prudents lorsqu'ils évaluent les montants donnés par les prisées dans les inventaires après décès, car ils les croient sous-estimés. Il semble que ce soit le cas, que les tableaux étaient légèrement sous-évalués⁵⁵. Devant la grande rareté des procès-verbaux des ventes publiques, qui auraient pu indiquer les prix de vente des tableaux, les prisées des inventaires après décès sont les seuls indices permettant d'estimer leurs prix sur le marché de l'offre. Or, sur un large échantillon, les prisées permettent en moyenne de donner une idée du prix de vente des tableaux⁵⁶.

La majorité des prix des tableaux, dans les inventaires après décès de peintres et de marchands parisiens, se situe en dessous de 10 livres⁵⁷. Dans de rares cas, ils peuvent être estimés à plus de 100 livres. Cependant, les estimations les plus courantes pour des peintures sur cuivre vont d'une livre pièce pour les œuvres les moins achevées à plus de cinq livres pour d'autres. Dans ces inventaires, il apparaît que les prix des peintures sur cuivre sont similaires à ceux de tableaux sur toile et sur panneau de bois de qualité équivalente.

Il s'agit souvent de tableaux anonymes, même si l'anonymat est constant dans les inventaires ; les auteurs des tableaux ne sont que dans de très rares cas évoqués. Or, plusieurs peintres relevaient à la fois du marché des œuvres courantes et de celui des tableaux de

⁵⁴ Schnapper note qu'au XVII^e siècle, les tableaux de collections en France étaient généralement l'œuvre de peintres italiens reconnus et alors décédés. Il remarque que plus on avance dans le siècle, plus l'écart s'agrandit entre les tableaux faiblement prisés et les tableaux de collection qui sont estimés à plus de 100 livres et sont de moins en moins rares (2004, p. 234).

⁵⁵ La sous-estimation des tableaux serait due en partie à « la crue » qui était de 25 % à Paris. Cette minoration obligatoire prenait en compte les frais encourus par les ventes publiques. Les prisées servaient ainsi de mises à prix lors de ces ventes. Sur ce sujet, voir Micheline BAULANT, *Typologie des inventaires après décès*, 1980, p. 41, cité dans SCHNAPPER 2004, p. 195-196, et voir ce dernier ouvrage dans lequel sont énumérés les autres motifs expliquant la sous-évaluation des tableaux dans les inventaires après décès.

⁵⁶ C'est du moins ce que conclue Antoine Schnapper dans son étude intitulée *Probate Inventories, Public Sales and the Parisian Art Market in the Seventeenth Century*, dans NORTH, 1998, p. 131-141.

⁵⁷ La livre tournois est une monnaie de compte en France sous l'Ancien Régime. Elle se divise en sols et en deniers de cette façon : 1 livre = 20 sols, 1 sol = 12 deniers.

collection qui pouvaient être estimés entre 100 et 200 livres, et même plus⁵⁸. Au même titre, les « collections » des amateurs d'art étaient tout aussi variées et avaient des œuvres de ces deux catégories. Les prix diffèrent également en fonction des genres. Marie-Antoinette Fleury remarque que les sujets religieux sont les plus prisés, plus encore que les portraits, les natures mortes et les sujets tirés de la fable (1969 : LXXXIII). Ainsi, un paysage et un portrait valent moins qu'un tableau d'histoire ou une scène religieuse, qui paraissent toujours d'ailleurs parmi les premiers tableaux énumérés dans les inventaires. C'est que, de manière générale, les tableaux les plus chers sont listés en premier, et viennent ensuite les autres ensembles de tableaux énumérés de manière décroissante en fonction de leur estimation.

2.2 Le marché des peintures sur cuivre à Paris au début du XVII^e siècle

Les inventaires après décès en témoignent, il circulait sur le marché parisien une quantité impressionnante de sujets religieux et de portraits, c'est-à-dire des genres plus « commerciaux » (SZANTO 1996 : 59). On y trouvait également quelques scènes de genre, des *Courtisanes* surtout, des tableaux en provenance des Flandres qui, parce qu'ils étaient vendus illégalement, étaient saisis par la jurande (RICHEFORT 1998 : 199). À Paris, seuls les maîtres peintres avaient le droit d'« entreprendre », c'est-à-dire de peindre et de vendre des tableaux (SCHNAPPER, 2004 : 106-107). Ils subissaient néanmoins la concurrence des marchands des « Six Corps⁵⁹ », qui s'occupaient surtout du commerce des tableaux de collection. En général, au début du XVII^e siècle, le commerce d'art à Paris était largement mené par des maîtres peintres et des marchands d'origine flamande.

2.2.1 Une communauté tissée serrée

D'après Évangélie Toliopoulou, qui a consacré sa thèse à *L'art et les artistes des Pays-Bas à Paris au XVII^e siècle* (1991), les artistes flamands étaient renommés en France

⁵⁸ Antoine Schnapper cite l'exemple du peintre Claude Vignon pour illustrer cette situation (2004, p. 237).

⁵⁹ Antoine Schnapper ne donne jamais de précision sur ce que désigne cette expression. Nous présumons qu'elle réfère à six corps de métiers dont les statuts autorisent la vente de tableaux. Les graveurs, les merciers, les orfèvres, les lingiers et les banquiers-négociants sont fort probablement cinq de ces « Six Corps ». Au sujet du partage du marché de l'art au XVII^e siècle par les différents corps de métiers parisiens, voir SZANTO 1996, RICHEFORT 1998 et SCHNAPPER 2004.

pour leurs capacités techniques dans les domaines de la gravure et de la peinture. Ils s'installent vers la fin du XVI^e siècle et dans les premières décennies du XVII^e siècle, principalement au faubourg Saint-Germain-des-Prés alors à l'extérieur de la ville de Paris. En raison de la disparition de leurs tableaux⁶⁰ ou de l'impossibilité de leur attribuer des œuvres anonymes, la technique de ces artistes flamands demeure inconnue. En conséquence, les peintres mentionnés dans les inventaires après décès et dans les autres documents d'archives français sont souvent considérés comme des artistes de second ordre. Ces peintres travaillent en général pour le marché de l'offre⁶¹, parfois en association avec d'autres peintres. Toliopoulou explique que les associations entre petits maîtres flamands permettaient de mieux écouler les œuvres (1991 : 90).

Ainsi, des liens étroits existent entre plusieurs membres de la communauté des peintres de Paris, des liens qui se confirment lorsque nous examinons plus précisément les artistes qui produisent et les marchands qui vendent des peintures sur cuivre. Par exemple, Melchior Tavernier, maître graveur et marchand d'estampe, était l'époux de Sarah Pitten, la sœur de Pierre Pitten, maître peintre et marchand d'art probablement d'origine flamande lui aussi⁶². Pour Pierre Pitten qui n'avait aucune loge à son nom à la foire de Saint-Germain-des-Prés, il devait être plus facile de profiter de celles de son beau-frère Tavernier ou de celles qu'avait son frère Jean, marchand orfèvre et bourgeois de Paris⁶³. Tavernier et Pitten semblent avoir été très proches. Ils constituèrent ensemble, avec leurs épouses respectives

⁶⁰ À notre avis, la difficulté réside moins dans la disparition des œuvres, que souligne Évangélie Toliopoulou (1991, p. 5), que dans l'impossibilité d'attribuer un nombre incalculable d'œuvres anonymes aux artistes que révèlent les documents du Minutier Central de Paris (FLEURY 1969). Nous croyons, pour notre part, que beaucoup d'œuvres anonymes, et fort probablement peintes par des artistes flamands installés à Paris, sont encore conservées aujourd'hui. Il n'y a qu'à consulter quelques catalogues français de vente aux enchères pour se convaincre de leur existence et pour constater leur circulation sur le marché actuel des antiquités. De ce fait, ces œuvres passent sous le radar des historiens de l'art français qui concluent, à notre avis, trop rapidement à leur disparition en fonction de leur absence des catalogues établis par les musées et par les services du patrimoine.

⁶¹ Aussi appelé le marché ouvert (*open market*) ou le marché « *on spec* » (sur ce sujet, voir la section 2.2.2 de ce chapitre).

⁶² Sarah, Pierre, Jean et Gérard (ou Gérard) Pitten sont les enfants de Jean Pitten, maître peintre et époux de Lucie Haye, qui s'installa à Saint-Germain-des-Prés probablement vers le début du XVII^e siècle (TOLIOPOULOU 1991, p. 54) ; Jules-Joseph Guiffrey dit Pierre Pitten être « d'origine nordique » (« La maîtrise de Saint-Germain des Prez. Réceptions et visites, 1598-1644 », *Nouvelles archives de l'art français*, 1876, p. 103).

⁶³ Arch. nat., S. 2872 ; SZANTO 1996, p. 81 et doc. 3, p. 106.

Sarah Pitten et Marie Éronnelle, une rente de 75 livres au principal de 1200 livres au profit de Christophe de Condé, maître barbier chirurgien⁶⁴ et, par son testament, Marie Éronnelle légua tous ses biens meubles à Melchior Tavernier⁶⁵. François Simon, un autre artiste flamand installé à Paris, entretenait également des relations avec Pierre Pitten. Il semble avoir, entre autres activités, œuvré à l'importation de peintures flamandes qu'il fournissait aux marchands du pont Notre-Dame, marchands dont fait partie Pitten (SZANTO 1996 : 84). Ainsi, l'inventaire après décès de Marie Éronnelle, mentionne une dette de 84 livres à François Simon, maître peintre, pour fournitures de marchandises⁶⁶. Ce même François Simon prend en apprentissage pour trois ans Jacob Schoor, le fils de Rodolphe Schoor, un confrère dont la production artistique est tout à fait représentative de petits maîtres de l'époque (TOLIOPOULOU 1991 : 18)⁶⁷. L'inventaire après décès de son épouse, Catherine Maeinx, mentionne plusieurs tableaux représentant des *figures de dévotion*, dont six petits tableaux sur marbre et « Quatre petits tableaux peints sur cuivre », deux lots estimés respectivement à 21 et 6 livres⁶⁸. Ainsi, à travers les inventaires après décès, et plus particulièrement ceux rassemblés dans l'ouvrage de Marie-Antoinette Fleury (1969), on sent les liens qui unissent cette communauté de peintres et de marchands d'huiles sur cuivre. Les mêmes noms reviennent sans cesse. Ayant des productions artistiques comparables, supposons-nous, il n'est pas rare que ces artistes jouent le rôle de priseurs pour les inventaires après décès de leurs confrères.

2.2.2 La production *on spec* ou spéculative

Les tableaux sur cuivre en circulation sur le marché parisien, qu'ils soient vendus par les marchands ou les peintres eux-mêmes, étaient pour la plupart issus d'un mode de production « spéculatif », c'est-à-dire qu'ils circulaient sur le marché de l'offre appelé également marché ouvert (*open market*). John Michael Montias explique que trois conditions doivent être rencontrées pour qu'existe une production de peintures qu'il appelle « spéculative » ou « *on spec* » (1987 : 462). Premièrement, les coûts de production, soit ceux

⁶⁴ Arch. nat., M. C., VI, 200, 3 décembre 1626 ; FLEURY 1969, p. 556-557.

⁶⁵ Arch. nat., M. C., VI, 207, 23 juillet 1629 ; FLEURY 1969, p. 558-559.

⁶⁶ Arch. nat., M. C., VII, 18, 24 novembre 1629 ; FLEURY 1969, p. 565.

⁶⁷ Arch. nat., M. C., VI, 444, 20 mars 1632 ; FLEURY 1969, p. 642-643.

⁶⁸ Arch. nat., M. C., X, 68, 19 mai 1629 ; FLEURY 1969, p. 640-642.

des matériaux et de la main-d'œuvre, doivent être bas ou relatifs aux revenus de l'artiste qui doit les assumer seul. Deuxièmement, la demande doit être continue et abondante sur le marché pour garantir la liquidation des œuvres. Troisièmement, le prix des tableaux doit être suffisamment élevé pour couvrir à la fois les dépenses en matériaux faites par l'artiste et le « coût opportunité⁶⁹ » de la main-d'œuvre.

John M. Montias traite dans son ouvrage *Le marché de l'art aux Pays-Bas : XV^e-XVII^e siècle* (1996) de cette production spéculative, ou « *on spec* », à laquelle s'adonnent les artistes en créant sans commande ni client des œuvres « toutes faites ». Ces tableaux devaient présenter certains avantages pour que le client les préfère à une œuvre commandée à son goût : entre autres, ils coûtaient assurément moins cher. L'auteur estime que le prix d'une peinture produite « *on spec* » devait correspondre plus ou moins à la moitié d'une peinture commandée⁷⁰. Cela s'explique en partie du fait que le prix du tableau est souvent réduit par la répétition mécanique, explique Montias, et par le travail en série (1996 : 34). En conséquent, l'œuvre perd son unicité et se déprécie alors sur le marché.

Les peintres devaient produire beaucoup et rapidement, à raison de quelques tableaux par semaine, pour vendre sur le marché de l'offre. Si l'on estime qu'un peintre devait gagner environ 1000 livres annuellement pour faire vivre une famille à Paris, il lui était nécessaire de vendre pas moins de 200 tableaux chaque année. Aussi, la production spéculative coûtait cher à l'artiste qui devait assumer à l'avance le coût des matériaux et celui de la main-d'œuvre. Or, les peintures d'une grande finesse demandent beaucoup de temps de réalisation et sont par conséquent très chères à produire, sans compter que la clientèle pour des ouvrages d'une telle qualité était d'autant réduite. Ainsi, pour plusieurs artistes, il était souvent trop risqué de

⁶⁹ Il s'agit en fait de la valeur du temps (le taux horaire) et de l'effort (nombre de personnages, complexité de la composition, etc.) consacrés par l'artiste pour réaliser une œuvre d'art (MONTIAS 1996, p. 35).

⁷⁰ John Montias explique que les clients étaient prêts à payer plus cher, soit le double ou plus, pour un tableau de commande (1996, p. 51). La commande permet au client de préciser le sujet, la disposition et les dimensions de son tableau.

produire pour le marché ouvert des peintures excédant une certaine valeur⁷¹. Les œuvres créées pour le marché de l'offre étaient donc, de manière générale, d'une qualité inférieure.

Comme Montias avant lui, Antoine Schnapper (2004 : 189-190) indique que certaines catégories d'œuvres faisaient plus souvent l'objet de commandes, comme les grands décors, les tableaux d'autel et les portraits du client et de sa famille, tandis que sur le marché de l'offre, on trouve des portraits du roi et de la reine, des natures mortes, des paysages et des scènes de genre, sans compter les nombreuses scènes religieuses présentant une iconographie standardisée⁷².

Par ailleurs, il apparaît que plusieurs marchands parisiens se soient spécialisés dans le commerce des peintures sur cuivre. Près de la moitié des tableaux attribués à Nicolas Moillon dans son inventaire, soit 22 tableaux sur 47, sont peints sur ce support (COYECQUE 1940 : 79-80). Nous remarquons également que les inventaires mentionnant des huiles sur cuivre en contiennent souvent plusieurs et que ces mêmes inventaires signalent des œuvres peintes sur d'autres matériaux comme l'albâtre et le marbre. L'exemple le plus éloquent de cette situation est celui de Pierre Pitten. On dénombre dans l'inventaire de sa femme pas moins de 56 tableaux sur cuivre, plus d'une centaine de tableaux sur différentes pierres – marbre, albâtre ou « pierre orientale » – et près d'une cinquantaine de tableaux qu'on ne peut classer dans l'une ou l'autre de ces catégories parce que prisés ensemble⁷³. Il y est également question d'un nombre important de fonds de marbre ou de « pierre orientale » certainement destinés à être peints. Les prix des tableaux sur cuivre sont similaires à ceux du marché parisien, à savoir qu'ils oscillent entre 7 livres 10 sols et 50 sols pièce pour des peintures « grecques » ou 35 sols pièce pour des formats « passion ». Les tableaux sur différentes pierres par contre semblent se vendre beaucoup plus cher : elles vont d'un prix comparable à

⁷¹ Nous supposons qu'il s'agit d'œuvres dont la valeur est supérieure à une centaine de livres. John Montias (1987) parle, pour sa part, de peintures coûtant 400 guldens (ou florins) et plus.

⁷² Alain Mérot souligne un fait intéressant, soit que la clientèle pour la peinture de consommation courante « reste attachée au caractère fonctionnel des œuvres, donc à une iconographie et à des formes fixées de longue date » (1994, p. 13). Ce rapport étroit entre une iconographie standardisée, « stéréotypée » même écrit-il, et la mise de l'avant du caractère fonctionnel des œuvres contribue selon Mérot à l'effacement de la notion de goût.

⁷³ Arch. nat., M. C., VII, 18, 24 novembre 1629 ; FLEURY 1969, p. 559-566.

celui des huiles sur cuivre jusqu'à 40 livres pour un grand tableau sur marbre noir avec cadre⁷⁴.

2.2.3 Les points de vente à Paris

Les boutiques

La vente de tableaux sur cuivre à Paris semble se concentrer surtout dans les boutiques situées aux abords du pont Notre-Dame. Sont établis dans ce secteur Nicolas Moillon, Pierre Massan, François Garnier, Pierre Forest et Pierre Pitten (CROZET 1954 : 21). Il était primordial que ces peintres tiennent dans leur boutique un stock adéquat d'œuvres plus ou moins achevées afin d'offrir du choix à leur clientèle. Il faut cependant élargir le sens du terme « boutique ». Alors que l'on retrouve fréquemment cette séparation spatiale des maisons dans les inventaires après décès des marchands parisiens, les stocks de tableaux ne s'y trouvent pas exclusivement. Ainsi, Henry Sauval remarque en 1724 que « dans les loges & maisons des Peintres, on voit une infinité de tableaux entassés & placés les uns sur les autres⁷⁵. » Et, bien qu'elle étudie le marché parisien des estampes au XVII^e siècle, Marianne Grivel observe dans l'espace domestique l'absence totale de séparation entre vie privée et vie professionnelle (1986 : 35). Ainsi, dans l'exemple qu'elle tire de l'inventaire après décès de Madeleine Duchesne, femme de Nicolas Langlois, il apparaît que les vingt-neuf armoires réparties dans la maison, mêmes celles des chambres, sont remplies d'images destinées à la vente⁷⁶. Il en est de même chez le maître peintre Étienne Contant. Dans l'inventaire dressé suite à son décès, il apparaît que très peu de tableaux étaient tenus dans la boutique même et que toutes les peintures sur cuivre se trouvaient dans la « troisième chambre⁷⁷. » L'inventaire de Marie Éronnelle, femme du peintre et marchand Pierre Pitten démontre une situation similaire. Dans l'habitation que partageait le couple, composée d'une salle basse servant de

⁷⁴ Cette estimation élevée pour des peintures sur marbre ou sur albâtre correspond aux prix que l'on retrouve dans la liste des tableaux laissés en nantissement par Jean Goynart à Jean de Lamare (Arch. nat., M. C., VI, 416, 26 février 1615 ; FLEURY 1969, p. 267-271). Sont mentionnés en effet trois tableaux sur albâtre estimés entre 30 et 45 livres chacun.

⁷⁵ SAUVAL, Henry, *Histoire et recherche des antiquités de la Ville de Paris*, Paris, 1724, t. 1, p. 664, cité dans SZANTO 1996, p. 7.

⁷⁶ Nicolas Langlois était libraire, éditeur et marchand d'estampes, peut-être même graveur. Arch. nat., M. C., C-449, 26 août 1704.

⁷⁷ Arch. nat., M. C., II, 163, 12 décembre 1639 ; FLEURY 1969, p. 154-157.

cuisine, de deux chambres, d'un cabinet, d'une boutique et d'une arrière boutique, se trouvent de nombreuses sculptures et peintures, plusieurs étant sur cuivre, dont la valeur est estimée à 1382 livres et 16 sols. Parmi ces tableaux, le seul à avoir rempli une fonction décorative, selon Évangélie Toliopoulou, est une *Joconde* sur toile se trouvant dans une chambre (1991 : 57). Les autres œuvres, mentionnées sous la rubrique « Marchandise de tableaux trouvée tant dans l'arrière-boutique que boutique et autres lieux de la maison », étaient donc toutes destinées au commerce.

Les maîtres peintres, ayant droit de négoce, faisaient généralement le commerce de leurs propres tableaux et de ceux de leurs confrères. Par exemple, sur les 374 peintures et dessins de l'inventaire de Nicolas Moillon, seulement 47 étaient de sa main (COYECQUE 1940 : 79). Pareillement, Pierre Pitten vendait ses tableaux à des particuliers ; il déclara en avoir vendu pour une somme de 63 livres et 14 sols⁷⁸. Il négociait également des tableaux par le biais d'autres marchands d'art, notamment auprès du marchand mercier Antoine de Vauconsains qui reçut en baillage des tableaux de Pitten en échange d'argent⁷⁹. Et, comme bien d'autres marchands peintres du pont Notre-Dame, dont Charles Martin, Charles Chaillou, Nicolas Moillon, François Garnier, Pierre Massan, Samuel Lebas et Roland Le Blond, il était également reconnu pour vendre les ouvrages d'autres artistes (SZANTO 1996 : 39). Parmi ceux-ci, on retrouve en grande majorité des peintres flamands établis à Paris, comme François Simon, Jean Cars et un dénommé Melchior, peintre de la Trinité. Rappelons qu'il était interdit aux peintres flamands installés à Paris au XVII^e siècle de proposer sur le marché parisien leurs œuvres. Plusieurs maîtres peintres tels Pierre Pitten ont agi comme intermédiaires et avaient conséquemment dans leurs stocks des tableaux de ces artistes.

Outre les peintres établis à Paris, on retrouve parmi les fournisseurs de Pierre Pitten la firme anversoise van Haecht, qui commerçait également avec le beau-frère de Pitten,

⁷⁸ Arch. nat., M. C., VII, 18, 24 novembre 1629 ; FLEURY 1969, p. 566.

⁷⁹ L'inventaire dressé après le décès de sa femme mentionne « ung compte ouvert entre led. Piton et led. de Vauconssin des tableaux qui ont esté bailléz par led. Piton aud. De Vauconssin et de l'argent que led. de Vauconssin a payé sur iceulx. » Arch. nat., M.C., VII, 18, 24 nov. 1629, papiers, cote 11, cité dans SZANTO 1996, p. 37. Voir également FLEURY 1969, p. 565.

Melchior Tavernier⁸⁰. Un autre marchand d'art anversois, Jean Goynart, déposa en nantissement à son créancier parisien Jean de Lamare, un lot de 125 tableaux⁸¹. Jointe à cet acte d'obligation de Goynart est la liste détaillée des tableaux avec leur estimation. Même si on retrouve peu d'huiles sur cuivre dans ce fonds de tableaux en provenance des Pays-Bas, les prix des quelques exemples qui y figurent varient d'un peu plus de 4 livres à 45 livres. Les prisées des peintures sur cuivre du lot de Goynart sont plus élevées que la moyenne. Les œuvres flamandes importées se vendaient-elles plus cher sur le marché parisien que celles produites localement ? Il est difficile de l'affirmer, car les inventaires ne permettent généralement pas de distinguer la provenance des tableaux. Or, si ce constat est difficile à réaliser à partir de quelques cas particuliers, les historiens s'entendent sur la forte présence des peintures flamandes sur le marché parisien en général. Afin d'éviter le sévère contrôle du commerce d'art exercé par la Communauté parisienne des peintres, les transactions entre marchands s'effectuaient essentiellement le temps des foires qui constituaient la « pierre angulaire du commerce Anvers-Paris (SZANTO 1996 : 46). »

La foire Saint-Germain

Chaque année, au moment de la foire de Saint-Germain-des-Prés, il entrait sur le marché parisien une grande quantité de tableaux importés qui allaient être liquidés, toute l'année durant, par les propriétaires de boutiques. Si cet événement était le point tournant du commerce d'importation, c'est parce qu'à cette occasion, les marchands bénéficiaient des privilèges et protections des franchises qui leur étaient accordées. Les « franchises » de la foire Saint-Germain impliquaient la protection royale pour tous les marchands étrangers entrant dans le royaume, sans impôt ni charge sur les marchandises et l'assurance de ne pas être arrêtés, ni de voir leur stock saisi⁸². Mikaël Szanto explique le rôle capital que jouaient ces franchises en permettant aux marchands étrangers d'éviter de payer les droits d'entrée dans Paris, droits auxquels était soumise leur marchandise. Elles facilitaient également les

⁸⁰ En 1627, Pierre van Haecht, mit en dépôt chez le marchand graveur des peintures pour une valeur totale de 947 florins ; réf. DUVERGER, Erik, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles, vol. 1-6., 1985-1992 (1987), t. III, p. 54, cité dans SZANTO 1996, p. 17.

⁸¹ Arch. nat., M. C., VI, 416, 26 février 1615 ; FLEURY 1969, p. 267-271.

⁸² SAVARY, Jacques, *Dictionnaire universel de commerce*, Copenhague, 1760, t. II, p. 651, cité dans SZANTO 1996, p. 10.

rapports avec la Communauté des artistes parisiens dont la tutelle pouvait être hostile à leur égard (1996 : 11). En contrepartie, les marchands avaient l'obligation de se faire inscrire sur un registre tenu chaque année et de payer les droits afférents à la location des loges⁸³.

Tous les peintres de Paris ne se trouvaient pas à la foire de Saint-Germain-des-Prés, car les loges coûtaient très cher. Au début du XVII^e siècle, le montant de la location variait de 800 à 1000 livres par loge. Cette somme équivaut au revenu annuel dont a besoin un peintre parisien pour faire vivre sa famille⁸⁴. Il n'est donc pas surprenant, comme nous l'avons vu, que des peintres marchands comme Pierre Pitten aient préféré profiter des loges que des confrères ou des parents avaient à la foire.

Lors de la foire, comme en tout temps à Paris, les peintres devaient partager le monopole du commerce des tableaux avec d'autres marchands, dont des graveurs, des lingers, des orfèvres et des merciers. Deux marchands merciers s'étaient spécialisés particulièrement dans le commerce des peintures anversoises : Pierre Lesage et Antoine de Vauconsains qui, nous l'avons vu, vendait des huiles sur cuivre, probablement de qualité médiocre et en provenance des Flandres. Szanto indique que ces deux marchands possédaient ensemble 13 loges et demie à la foire de 1615, soit presque autant que les maîtres peintres parisiens qui avaient, pour leur part, 19 loges $\frac{1}{4}$ (1996 : 19). Aussi bien représentés que les peintres, avec un total équivalent de 19 loges en 1615, quatre familles de marchands anversois venaient régulièrement écouler sur le marché parisien leurs stocks de tableaux flamands. Les privilèges et protections de la foire ont profité à plusieurs marchands dont Jean et Pierre van Haecht, Jean Goynart, les frères Groetkint (ou Bonenfant) et Guillaume

⁸³ Mikaël Szanto n'est pas clair sur le montant de ces droits. Il est d'abord question, basé sur une déclaration du peintre Charles Martin, d'un montant de 2 sols 6 deniers versé à la Saint-Vincent et d'une livre pour chaque loge (Arch. nat. L. 786, « Extrait des registres de la commission », cité dans SZANTO, 1996, p. 12). Plus loin, Szanto écrit que chaque année, les marchands devaient payer aux abbés de Saint-Germain ou Receveurs de l'Abbaye « 20 sols et 6 deniers de cens » et ajouter 3 livres de rente pour chaque loge (p. 14).

⁸⁴ Au XVII^e siècle, le salaire annuel de la majorité des peintres parisiens, qui se rattachaient alors au monde des artisans, devait tourner autour de 300 à 400 livres. Or, il fallait annuellement environ un millier de livres pour faire vivre convenablement une famille à Paris. Ceux qui disposaient d'une fortune de plus de 3000 livres par année étaient considérés riches. Sur le niveau de vie des peintres à Paris, voir SCHNAPPER 2004, p. 185-186.

Wittebroot (ou Blanpain)⁸⁵. En dépit des protections octroyées par les franchises de la foire, il arrivait que la maîtrise des peintres parisiens sévisse et saisisse la marchandise d'un commerçant. C'est arrivé au flamand Corneille Devaux, ou Cornelis de Vos, qui s'est fait saisir à la foire de 1610 un petit tableau sur cuivre représentant *Notre Seigneur à qui le scribe présente les deniers*⁸⁶. Mais de manière générale, l'événement annuel de la foire Saint-Germain constituait la plaque tournante du commerce Anvers-Paris et il s'importait à cette occasion dans la capitale française quantité de tableaux sur cuivre en provenance des Flandres.

Ainsi, nous ne pouvons qu'insister sur la forte influence exercée par les peintres flamands sur le développement de la technique de la peinture sur cuivre, d'une part, et sur sa diffusion à travers l'Europe, d'autre part, que ce soit par la circulation de leurs œuvres ou par leurs voyages en Italie et en France. Plusieurs de ces peintres flamands se sont installés à Paris à la fin du XVI^e siècle et ils paraissent avoir été, au siècle suivant, une communauté très unie dont les membres se sont spécialisés dans la production et dans le commerce des peintures sur cuivre.

Combien coûtait une huile sur cuivre sur le marché parisien ? Pas beaucoup plus qu'un tableau de qualité égale sur toile ou sur bois, à ce qu'il semble. Nous observons dans les inventaires après décès qu'avec les peintures d'un niveau de qualité supérieur, le matériau choisi comme support ne semble plus avoir d'incidence sur le prix de l'œuvre. Par contre, en ce qui concerne les petits tableaux de consommation courante, il y a fort à parier que les œuvres sur cuivre devaient être vendues plus cher que celles sur toile ou sur bois, puisque la vente devait nécessairement couvrir les frais déboursés par l'artiste et que ces dépenses sont plus élevées lorsqu'il choisit le métal comme support. Nous avons relevé, dans les inventaires

⁸⁵ À partir de 1650 environ, la firme anversoise Forchondt prendra peu à peu la relève du marché parisien. Voir SZANTO, 1996, p. 56. Voir également le chapitre 9 dans NORTH 1998 (DE MARCHI, Neil, Hans J. VAN MIEGROET et Matthew E. RAIFF, «Dealer-Dealer Pricing in the Mid Seventeenth-Century Antwerp to Paris Art Trade», p. 113-130), qui observe l'évolution des prix de l'art et les négociations entre les marchands parisiens et les firmes anversoises responsables de l'importation des tableaux à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle.

⁸⁶ GUIFFREY, Jules-Joseph, «La maîtrise de Saint-Germain des Prez. Réceptions et visites, 1598-1644», *Nouvelles archives de l'art français*, 1876, p. 108, cité dans TOLIOPOULOU 1991, p. 103.

français, un nombre impressionnant de mentions de peintures sur cuivre présentant des sujets de dévotion variés. Ces tableaux de consommation courante étaient vendus à des prix modestes. Les huiles sur cuivre acheminées en Nouvelle-France devaient certainement appartenir à cette catégorie.

Nous reviendrons plus en détails dans les chapitres suivants sur les différentes spécificités des peintures sur cuivre. Nous examinerons comment la durabilité, la portabilité, la polychromie et le format réduit ont favorisé l'intégration des œuvres dans les décors de la Nouvelle-France et collaboré à remplir les diverses fonctions assumées par l'art dans les contextes missionnaire et colonial.

CHAPITRE II

LES HUILES SUR CUIVRE DANS LES ESPACES PUBLICS EN NOUVELLE-FRANCE

Les acteurs impliqués dans l'évangélisation et la colonisation du Nouveau Monde étaient farouchement décidés à y établir une société dont les mœurs religieuses seraient guidées par la réforme du concile de Trente. Les jésuites ont joué un rôle majeur dans cette aventure, et ce, dès leur arrivée sur le territoire en 1626⁸⁷. Loin d'être seuls, ils pouvaient compter sur l'appui et sur la collaboration des autres communautés religieuses avec qui, nous le verrons, ils ont partagé en Nouvelle-France quelques œuvres d'art. C'est sans compter l'apport des nombreux laïcs, demeurés en France qui peuvent être appelés « dévots » et qui participent d'un vaste mouvement spirituel accompagné d'une action dans la société⁸⁸. Côtéant les clercs, cette élite de piété vise un perfectionnement spirituel pour elle et pour la société : la conversion est son but ultime⁸⁹. Les missions qui se développent en Amérique attirent leur attention pour cette raison.

L'imagerie missionnaire était importée en Nouvelle-France à deux fins : d'abord à une fin d'instruction des Amérindiens, mais aussi à une fin culturelle puisqu'elle était exposée

⁸⁷ L'investissement de la Compagnie de Jésus totalise environ 20% du budget colonial, entre 1626 et 1655, précise Dominique Deslandres (2003, p. 287).

⁸⁸ Sur le développement de ce mouvement dévot en Europe au XVII^e siècle, voir les ouvrages de CHÂTELLIER 1987 et de GUTTON 2004. Pour donner un portrait de l'homme dévot au XVII^e siècle, Louis Châtellier réfère au personnage de Tartuffe tel que décrit par Molière : il est saint homme, par habitude ; son temps est réglé ; il pratique les mortifications, les bonnes oeuvres envers les prisonniers, le prosélytisme et la « vigilance » quant à la pratique des autres ; il est humble, chaste et d'une humeur douce et égale. CHÂTELLIER 1987, p. 176-178.

⁸⁹ La « conversion » est un retournement de l'esprit et de ses facultés vers Dieu et résulte en une soumission à sa volonté. CROIX/QUÉNIART 1997, p. 209. Les dévots cherchent à vivre eux-mêmes cette conversion et à la faire vivre aux autres par le biais de leurs actions charitables.

dans les chapelles des missions fixes ou des réductions⁹⁰. Nous verrons comment, dans ce contexte, les peintures sur cuivre supportaient à la fois l’instruction religieuse des Amérindiens et les pratiques dévotionnelles des convertis et des missionnaires en leurs chapelles. Nous explorerons surtout le premier aspect dans la seconde section de ce chapitre. Nous verrons comment les huiles sur cuivre servaient également comme « objets de curiosité » qui intriguaient les Amérindiens et permettaient, croyaient les jésuites, d’affirmer la supériorité de la civilisation française en opérant une fascination sur eux.

L’un des pionniers de l’histoire de l’art ancien au Québec, Marius Barbeau faisait remarquer que « les premières églises paroissiales possédaient quelques tableaux – dont certains sur cuivre – apportés de France (1946 : 51). » Ces cuivres qui composaient les décors des chapelles de communautés religieuses et des églises paroissiales pouvaient se prêter à un usage dévotionnel ou cultuel. Le panorama que nous proposons montre que les huiles sur cuivre étaient présentes dans plusieurs localités de la Nouvelle-France. Nous procéderons à l’analyse iconographique des ensembles de tableaux sur cuivre qu’on y trouve et questionnerons leur cohérence.

1. La donation, le principal moyen d’acquisition des huiles sur cuivre

La donation implique un échange : les bienfaiteurs adressent leurs dons à Dieu au nom de la collectivité qui doit au donateur, en contrepartie, sa reconnaissance. Le bienfaiteur peut demander d’être connu ou peut préférer que son identité soit tue⁹¹. Cependant, même le don anonyme est toujours motivé par un profit, qu’il soit matériel, spirituel ou social (COUSINIÉ 2006 : 99). En tous les cas, son geste permet au donateur de bénéficier des prières de la communauté et d’occuper une place privilégiée dans l’opinion publique (MÉNARD 1980 : 84).

⁹⁰ GAGNON 1975, p. 31, qui ajoute que la distinction entre la peinture missionnaire et la peinture culturelle s’établit autour de 1638.

⁹¹ Michèle Ménard définit les trois formes du don de participation, ou don gratuit, que sont le geste noble, le geste notable et le geste discret (1980, p. 111). Elle explique que le geste noble est généralement de fait d’un membre de la noblesse : il est généreux et fait sans compter. Le geste notable est celui qui est posé avec l’intention d’être remarqué et le don est souvent accompagné d’une inscription qui spécifie sa valeur ou sa nature. Finalement, le geste discret est à l’opposé du geste notable, c’est-à-dire qu’il n’est pas souligné à la demande du bienfaiteur qui souhaite dans certains cas garder l’anonymat.

Plusieurs membres de la famille royale et autres grands et puissants personnages – dont le cardinal de Richelieu et sa nièce la duchesse d’Aiguillon⁹² – participent financièrement à l’entreprise de conversion des peuples autochtones et à l’établissement d’une colonie dans la vallée du Saint-Laurent. Leur généreuse contribution rejoint celle de la masse des dévots, tout aussi inspirés par la cause de la conversion des habitants du Nouveau Monde à la foi catholique. Les contributions vont du don de substantielles sommes d’argent ou d’objets d’art pour les plus nantis aux prières pour les plus pauvres d’entre eux. Sans distinction, ils sont tous considérés comme des bienfaiteurs et, en tant que tels, ils devenaient des missionnaires par procuration (DESLANDRES 2003 : 390-391). Les sommes considérables offertes aux missions et aux institutions témoignent de la grande valeur accordée au titre de « bienfaiteur » ou à celui de « fondateur »⁹³, plus prestigieux encore bien que plus onéreux.

⁹² Marie-Madeleine de Vignerot naît en 1604 à Glenay en Poitou. Elle est la fille de René de Vignerot et de Françoise Duplessis, sœur aînée du cardinal de Richelieu. À la demande de la reine mère Marie de Médicis, elle épouse Antoine de Grimoard de Beauvoir du Roure, marquis de Combalet, le 26 novembre 1620. Son époux meurt deux ans plus tard et Madame de Combalet ne se remaria pas, malgré les pressions de son entourage. On la disait, déjà à 18 ans, d’une piété exemplaire. Elle se retire une année au couvent du Carmel à Paris et y prononce ses premiers vœux. Sur l’ordre du cardinal de Richelieu, son oncle, elle retourne à la cour à la fin de 1624 où elle sera nommée dame d’atours de Marie de Médicis. Elle tient pendant dix-sept années le salon du cardinal pour qui elle éprouve une grande admiration. Richelieu lui fit don des terres du duché d’Aiguillon en juillet 1638 et lui légua la majeure partie de ses biens à sa mort en 1642. Grande dame de charité, elle entretient plusieurs bonnes œuvres dont l’établissement et l’entretien de la colonie française et catholique au Canada. Elle intéressa son oncle et créa avec lui la Compagnie de la Nouvelle-France (ou des Cent-Associés) en 1627. Elle finança la construction de l’Hôtel-Dieu de Québec à partir de 1637. Elle participe également à la mission catholique de Notre-Dame de Montréal. Son directeur de conscience étant Vincent de Paul, elle est Dame de Charité de Saint-Sulpice et elle a, par conséquent, très largement contribué aux bonnes œuvres en France. Elle décède le 17 avril 1675 à Paris. Pour plus de détails sur la vie de Marie-Madeleine de Vignerot, voir l’article « Aiguillon » de Henri COURTEAULT dans BALTEAU, Jules, Marius BARROUX et Michel PREVOST, *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1933, vol 1, p. 920-924 et l’ouvrage de BONNEAU-AVENANT, Alfred, *La duchesse d’Aiguillon, nièce du cardinal de Richelieu, sa vie et ses oeuvres charitables, 1604-1675*, Paris, Didier et Cie, 1879, 492 p.

⁹³ Frédéric Cousinié note qu’en France, le titre de principal fondateur d’une l’église « donnait droit à un certain nombre de privilèges : par exemple une place éminente dans le banc d’œuvre de l’église au-dessus des marguilliers, un droit de présentation à certaines fonctions ecclésiastiques, un emplacement funéraire au sein du sanctuaire. » (2006, p. 99).

Pourquoi les laïcs s'impliquent-ils avec autant de passion dans l'entreprise apostolique et coloniale ? Dominique Deslandres explique qu'« il faut chercher leur motivation à la fois dans leur foi très vive et dans leur compréhension de la grande affaire de la rédemption (2003 : 391). » Cela revient à dire que le salut de l'autre et son propre salut sont intimement liés (GUTTON 2004 : 87). En conséquence, œuvrer à sauver les âmes contribue à sauver la sienne. Les dévots du XVII^e siècle se croyaient investis de cette mission salvatrice. En revanche, l'action charitable n'était pas uniquement motivée par l'angoisse du salut, mais aussi par le sens du « devoir d'état »⁹⁴.

Les *Relations des jésuites*, publiées chaque année en France, fournissent sous la forme d'un recensement des convertis la preuve pour les bienfaiteurs que leurs efforts et leurs précieux dons ont porté fruits en terre de mission. Ces fruits, c'était les âmes converties qui intercédèrent en leur nom au moment de leur entrée au Paradis. Par exemple, le don de fondation de la duchesse d'Aiguillon à l'Hôtel-Dieu de Québec (3.2.2) est repris dans les *Relations* de la même année sous cet angle particulier :

Madame la Duchesse d'Aiguillon aiant envoyé en la Chappelle de son Hospital un beau Crucifix, où d'un costé est la sainte Vierge, qui présente à nostre Seigneur cette bonne Dame ; et de l'autre Saint Jean, qui présente Monseigneur le Cardinal, & de petits Sauvages peints tout à l'entour : Ces bonnes gens, notamment les femmes et les filles, accouraient pour voir ce Tableau vivant. Or comme les Meres leur declaroient les obligations qu'ils ont à cette grande Dame, ces bonnes gens ne se contenterent pas de regarder simplement ce beau Portrait, il fallut exprimer les actions qui frappaient leurs yeux. Les filles se disoient l'une à l'autre, parlans de Madame la Duchesse : Elle est à genoux ; là-dessus elles s'y mettoient toutes : Elle joint les mains, toutes les joignoient aussi-tost : elle regarde nostre Capitaine qui est mort en Croix pour nous, toutes levoient les yeux, & regardoient attentivement le Crucifix. Elle prie Dieu; elles se mettoient aussi-tost à reciter les oraisons qu'elles savent [...] (*RJ* : vol. 20, 248-250).

Cet extrait confirme que la principale fonction des *Relations des jésuites* était d'édifier le public dévot de la métropole (HAVARD/VIDAL 2003 : 118).

De plus, nous observons que l'œuvre offerte par un bienfaiteur ou par un fondateur devient objet de mémoire et est chérie en tant que tel. La prise en compte de la personne à

⁹⁴ Sur la perception qu'ont les dévots de leur propre mission sociale, voir GUTTON 2004, p. 94-96.

l'origine du don est alors d'une très grande importance. En effet, si les noms des donateurs de peintures sur cuivre étaient méticuleusement notés par les fabriques de paroisse et les communautés religieuses, les dons de fondation, pour leur part, étaient tenus en la plus haute estime. Il était d'autant plus important de préserver ce précieux héritage. L'exemple des peintures sur cuivre conservées à l'Hôtel-Dieu de Québec est le plus représentatif de cette situation⁹⁵. L'empressement de la communauté à attribuer le plus d'œuvres possible à la donation de la duchesse d'Aiguillon témoigne, à notre avis, de leur valeur symbolique ajoutée, soit celle qui en fait des objets de mémoire.

Nous l'avons vu, en raison de leur coût relativement élevé (Chapitre I), les peintures sur cuivre n'étaient certes pas un don de petite envergure. Par ailleurs, la valeur de l'objet était accrue par les motivations spirituelles du donateur. En ces circonstances, les œuvres offertes aux paroisses, aux communautés religieuses et aux missions ont pu jouer le rôle d'indulgences ou d'ex-voto propitiatoires⁹⁶.

Les dévots souhaitaient par-dessus tout participer à la conversion des Amérindiens. Le financement offert, même pour la construction d'un hôpital, est essentiellement motivé par cet objectif. La duchesse d'Aiguillon écrit au sujet de la construction de l'Hôtel-Dieu de Québec :

I'ay une ioye bien grande de ce qu'on a resolu que la Maison de ces bonnes Filles s'establiroit à Saint Ioseph, sans doute le fruict en sera plus grand : car il me semble que les conversions qui se font au commencement des maladies, sont plus assurées que celles qui arrivent si proches de la mort ; & si la satisfaction

⁹⁵ Il faut voir également le cas du legs de Jeanne Mance à l'Hôtel-Dieu de Montréal en 1673 (3.2.3). Ce cas diffère en ce sens que les tableaux ne sont pas entrés dans la colonie en tant que don de la fondatrice à son institution, car Jeanne Mance les gardait certainement en sa possession pour son usage personnel, et ce, dès son arrivée à Québec en 1641 puis à Montréal à partir de 1642 jusqu'au moment de sa mort où ils furent découverts. Le Musée des hospitalières de Saint-Joseph de Montréal fait toutefois une place d'honneur à la retranscription de l'inventaire après décès de Jeanne Mance (1673) qui voisine les trois cuivres conservés dans la collection.

⁹⁶ C'est-à-dire qui a pour but de rendre Dieu propice ou de s'attirer sa protection. Il existe également des ex-voto gratulatoires – qui ont pour but de remercier Dieu pour une faveur obtenue – ou des ex-voto surrogatoires – qui sont offerts dans l'attente d'une faveur réciproque. Sur ce sujet, voir CLOUTIER 1982 qui définit les différentes catégories d'ex-voto dans son étude sur *L'iconographie de sainte Anne au Québec* en portant une attention particulière aux œuvres de cette nature à Sainte-Anne de Beaupré.

qu'en auront les pauvres Sauvages, contribuera sans doute à leur salut, cela est très véritable⁹⁷.

Les soins prodigués à l'hôpital sont jumelés à une instruction religieuse. Dans ce contexte, l'image, ou « peinture parlante », participait pleinement au phénomène de la conversion des indigènes.

2. Les tableaux sur cuivre dans le contexte missionnaire

2.1 L'enseignement par l'image

Il convient, pour traiter de la possible fonction didactique qu'ont pu remplir les huiles sur cuivre, de faire un léger détour sur les écrits du père jésuite Louis de Richeome (1544-1625), l'un des plus imminents représentants de l'humanisme dévot⁹⁸ avec saint François de Sales selon Henri Brémond (1916-1933). En accord avec les décrets du concile de Trente (1563), Richeome reconnaît la qualité didactique des images, une fonction qu'il encourage fortement :

Les images nous sont utiles, premièrement pour la facile et preignante instruction qu'elles nous donnent. [...]. Combien que je confesse qu'un grave discours est plus suave aux gens doctes que la peinture : néanmoins la peinture est plus convenable au menu peuple, avec quelque préalable connaissance de bouche⁹⁹.

⁹⁷ *RJ*, vol. 20, p. 234. L'éloge de l'œuvre spirituelle de la duchesse d'Aiguillon et des Messieurs de la Compagnie de la Nouvelle-France, qui ont largement contribué à la mise en place de la colonie et des missions, suit dans les pages suivantes de la *Relation* de 1641.

⁹⁸ L'expression « humanisme dévot », lancée d'après une synthèse de plusieurs témoignages littéraires à caractère religieux ou spirituel étudiés par Brémond, désigne le point d'unité qui, selon cet auteur, caractérise la littérature française du début du XVII^e siècle. Il découle de la longue tradition humaniste chrétienne du XVI^e siècle et perpétue, à l'aube du Grand Siècle, son souci de la vie intérieure et sa préoccupation pour la perfection personnelle. Néanmoins, bien qu'il s'appuie et assure la continuité des idées paradigmatiques de l'humanisme chrétien, dont l'importance accordée à l'homme dans son humble relation avec Dieu et la focalisation sur le thème de la Rédemption plutôt que sur l'idée dogmatique du péché originel, l'humanisme dévot est plus pratique que spéculatif et davantage destiné aux foules qu'aux élites intellectuelles. En bref, l'humanisme dévot procède d'une mise à la portée populaire des principes et de l'esprit de l'humanisme chrétien. Il est dirigé vers la pratique et sert les besoins de la vie intérieure. Réf. BRÉMOND 1916-1933, tome I.

⁹⁹ RICHOME, Louis, *Trois Discours pour la religion catholique : des Miracles, des Saints et des Images*, Bordeaux, S. Millanges, 1597, p. 453-455, cité dans SAUVY 1989, p. 56-57.

Au XVII^e siècle, la volonté de mettre à la portée du peuple les préceptes de la doctrine catholique est tout à fait présente au moment où l'Église, en misant sur l'application des décrets du concile de Trente, favorise l'utilisation des images pour faire l'instruction du peuple, le confirmer dans la foi et « lui donner le moyen de s'en remémorer les articles et de s'en nourrir habituellement¹⁰⁰. »

Nous retrouvons cette position dans cet extrait du texte de Richeome pour qui l'utilisation des images à des fins d'instruction est doublement efficace puisqu'elle permet aux illettrés d'accéder à une connaissance acceptable de la religion catholique et, par l'appréhension des images au moyen des sens, elle facilite la reconnaissance des idées nouvelles apprises. C'est dans cet esprit que Vincent de Paul, dans une conférence de 1658 donnée aux Filles de la Charité, souligne lui aussi l'utilité pédagogique des images et soutient leur convenable utilisation en ce sens. Il indique alors qu'il est fort aisé, pour ceux qui ne savent pas lire, de pratiquer la méditation sur des images¹⁰¹. L'exercice que proposait Vincent de Paul consistait à attarder l'esprit sur chacun des détails de l'image. Ainsi, les yeux et les oreilles de la Vierge devenaient exemplaires pour le dévot qui était invité à imiter son regard vers le Seigneur et son écoute des divines paroles. Cependant, et sur ce point Richeome insiste, l'entreprise d'éducation religieuse au moyen des images devait être accompagnée d'explications orales. Alliées au texte ou à la parole (écrite ou vive), les images religieuses permettent de le fixer, de le visualiser et de le mémoriser pour pouvoir le « reconvoquer » au besoin (COUSINIÉ 2000 : 80). Ainsi, si le clergé du XVII^e siècle reconnaît le fort potentiel persuasif de l'image en soi, le prosélytisme ne négligeait en rien l'importance de la rhétorique¹⁰².

¹⁰⁰ « L'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images », *Décret de la XXV^e session du concile de Trente*, publié le 3 décembre 1563, retranscrit dans MARTIN 1990, Annexe 1.

¹⁰¹ VINCENT DE PAUL, *Correspondance, Entretiens, Documents*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1923, t. X, p. 575-576, cité dans MARTIN 1990, p. 133.

¹⁰² D'ailleurs, Marc Fumaroli fait intervenir les préceptes de la *rhetorica sacra* employés par le clergé à cette même époque pour servir la conversion (1994, p. 203). Des deux sens que l'auteur donne à l'expression *rhetorica sacra* – ou rhétorique sacrée – le premier évoque l'éloquence publique de la chaire et le second désigne les méthodes d'oraison personnelles (1994, p. 206). Cette double définition sert à démontrer la thèse de Fumaroli, à savoir que le discours religieux et ses formes usuelles sont appliqués dans les pratiques dévotionnelles contemporaines.

Les dévots français, parmi lesquels on retrouve les bienfaiteurs des missions d'Amérique, sont généralement convaincus du « pouvoir » didactique des images. N'ont-elles pas fait partie de leur propre apprentissage de la religion ? Il est de pratique courante dans le système éducatif français des XVII^e et XVIII^e siècles de se servir d'images qui figurent les enseignements dispensés¹⁰³.

2.2 Les missions jésuites

Les Amérindiens de la Nouvelle-France étaient généralement assimilés aux « illettrés » européens¹⁰⁴ à qui un support visuel pour assister l'instruction religieuse bénéficiait grandement. Cette croyance dans le pouvoir des images, considérées comme la « Bible des illettrés », a contribué à faire parvenir en Nouvelle-France un lot important d'images destinées aux missions¹⁰⁵. Or, l'ensemble de significations auquel conduit une peinture européenne n'était pas, à prime abords, accessible aux Amérindiens. Aussi, appuyant leur discours sur les images et ayant appris à en tirer le plus grand avantage pour servir leur objectif de conversion, les jésuites persévérèrent dans leur intention d'instruire les autochtones à la foi catholique en misant sur une iconographie qui, bien qu'elle soit européenne, pouvait illustrer dans une certaine mesure leurs discours évangéliques adaptés pour les autochtones.

¹⁰³ Jean Adhémar (1981) distingue deux méthodes observées en France à cette époque : une première, développée par le pédagogue tchèque Comenius (1572-1671), aidait les enfants à apprendre à lire en juxtaposant des images aux mots, et une seconde destinée aux jeunes gens de la noblesse et de la bourgeoisie, utilisée par les jésuites dans leurs collèges et qui accorde une place importante à un vaste ensemble d'images couvrant des sujets tels que l'histoire, la mythologie et les sciences. L'auteur en référant à ces méthodes, traite des moyens mnémotechniques qui gravent les notions apprises dans la mémoire par la sollicitation de différents sens.

¹⁰⁴ Il s'agit du même regroupement social dont parle Louis de Richeome lorsqu'il mentionne « le menu peuple ».

¹⁰⁵ Pourtant, cette idée ne s'applique pas vraiment aux Amérindiens qui n'ont pas de culture de l'image, observe Muriel Clair (2008, p. 96). On ne peut pas non plus parler de transplantation dans les missions d'Amérique des idées tridentines relatives aux images puisque, précise-t-elle, l'équivalence entre parole et image ne s'appliquera qu'à partir des années 1660. Ainsi, le « pouvoir » de conversion qu'on attribue alors aux images est le fait d'une idéologie coloniale et non d'un constat ethnographique (p. 98).

Aussi, bien qu'aucune source écrite n'atteste cette hypothèse, il n'est pas exclu de penser que des peintures sur cuivre aient pu jouer le rôle de monnaie d'échange avec les Amérindiens. C'est qu'ils n'étaient pas étrangers à l'aspect du cuivre qu'ils aimaient particulièrement si on en juge cet extrait des *Relations des jésuites* pour les années 1664-1667 :

L'on trouve souvent au fond de l'eau, des pieces de cuivre tout formé, de la pesanteur de dix & vingt livres : i'en ay veu plusieurs fois entre les mains des Sauvages, & comme ils sont superstitieux, ils les gardent comme autant de divinités, ou comme des presents que les dieux qui sont au fond de l'eau, leur ont fait, pour estre la cause de leur bonheur : C'est pour cela, qu'ils conservent ces morceaux de cuivre envelopés parmi leur meubles les plus pretieux ; il y en a qui les gardent depuis plus de cinquante ans ; d'autres les ont dans leurs familles de temps immemorial, & les cherissent comme des dieux domestiques¹⁰⁶.

Avant l'arrivée des Européens, les autochtones exploitaient les gisements de cuivre natif sur le territoire, dont un au Royaume du Saguenay d'où est tiré le cuivre natif rouge qu'ils appellent « cagnetdazé »¹⁰⁷. Ils donnaient au cuivre une valeur supérieure à celle de l'or, comme l'observe Giovanni Da Verrazano qui note qu'un groupe d'Algonquins portent :

[...] des pendants d'oreilles à la manière des orientaux, notamment des lamelles de cuivre ciselé, métal que ce peuple met à plus haut prix que l'or. Ce dernier métal, poursuit Verrazano, n'est pas apprécié : il est même tenu pour le plus méprisable à cause de sa couleur, le bleu et le rouge étant surtout goûtés¹⁰⁸.

Le cuivre européen remplacera peu à peu le cuivre natif. Il obtient la préférence des Amérindiens en raison de son abondance, de sa plus grande résistance et de son origine européenne (TURGEON 1996 : 63). Le fait que le cuivre natif disparaisse des sites au moment de l'apparition du cuivre européen démontre selon Turgeon la plus-value rituelle que lui attribuent les groupes amérindiens. Le cuivre européen sert aux usages cérémoniaux et

¹⁰⁶ *RJ*, vol. 50, p. 264-266.

¹⁰⁷ Réf. BIDEAUX, Michel, *Jacques Cartier. Relations*, édition critique, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 132 et 157, cité dans TURGEON 1996, p. 62.

¹⁰⁸ JULIEN, Charles-André, René HERVAL et Théodore BEAUCHESNE, *Voyages au Canada avec les relations des voyages en Amérique de Gonneville, Verrazano et Roberval*, Paris, Maspero (La Découverte), 1981, p. 89, cité dans TURGEON 1996, p. 62. Giovanni Da Verrazano (vers 1485-1528), dont il est question, fait cette observation auprès d'un groupe d'Algonquins rencontrés en 1524 dans la baie de Narragansett (New Port au Rhode Island).

rituels, il est thésaurisé et utilisé comme objet de parure corporel ou comme élément décoratif dans une habitation. L'auteur relève même dans les *Relations* des exemples dans la croyance du pouvoir curatif des objets en cuivre¹⁰⁹.

Ces objets arrivent en tête des inventaires des marchandises destinées à la traite avec les Amérindiens et sont les plus estimés (TURGEON 1996 : 61). Les œuvres sur support métallique ont pu exercer sur eux un attrait similaire à celui de l'orfèvrerie de traite. Par contre, en considérant que la valeur marchande des peintures sur cuivre était relativement élevée, comme nous l'avons vu (Chapitre I), cela supposait que la valeur de la marchandise échangée devait être tout aussi considérable. Or, il est peu probable que des missionnaires aient offert des peintures sur cuivre aux Amérindiens en espérant que ces présents participent à leur conversion : ils connaissaient leur trop grande valeur. Les estampes et les médailles, moins dispendieuses, ont certainement eu leur préférence pour remplir ce rôle¹¹⁰. En contrepartie, des huiles sur cuivre ont pu être offertes en des occasions particulières, lors d'une assemblée spéciale entre Amérindiens et Français. Par exemple, en l'une de ces occasions soit le 8 septembre 1637, le jésuite Paul Le Jeune prêche en montrant un petit tableau représentant un *Salvator Mundi* qu'il donne ensuite au néophyte Pierre Tsioüêdaêtaha (*RJ* : vol. 12, 250-254). Bien qu'il ne soit pas précisé sur quel support est peint le tableau offert par Le Jeune, cet exemple est représentatif d'une situation dans laquelle a pu être donnée une huile sur cuivre aux Amérindiens.

2.2.1 La mission Saint-Joseph de Téanaostaiaé en Huronie

Dans les premières décennies du XVII^e siècle, l'importation d'œuvres en Nouvelle-France était en partie justifiée par l'objectif d'évangélisation des peuples autochtones. François-Marc Gagnon (1975), qui a contribué à l'histoire de l'art, entre autres, par son étude sur l'utilisation de l'imagerie européenne à des fins de conversion, a souligné qu'un matériel

¹⁰⁹ Sur cette question, voir les passages des *Relations* recensés dans TURGEON 1996, p. 70, note 18.

¹¹⁰ Voir les nombreux exemples cités dans GAGNON 1975. Voir également le premier chapitre intitulé « Les débuts de l'importation de l'imagerie en Nouvelle-France » dans MARTIN 1990. Muriel Clair indique que : « Seuls les chapelets et les crucifix seront particulièrement prisés par les autochtones au cours des années 1630-1650 [...]. Ils sont étroitement associés aux prières vocales ou, plus rarement, à l'échange de présents. » (2008, p. 97, note 73).

d'instruction portatif et durable était alors requis par les missionnaires. L'imperméabilité et la meilleure résistance aux fluctuations climatiques que le bois ou la toile sont des facteurs qui ont pu influencer la demande pour des huiles sur cuivre par les missionnaires jésuites. Illustrant cette prédilection, le jésuite Charles Garnier (1606-1649) exprime ouvertement dans une lettre de 1645 adressée au père Henri de Saint-Joseph, son frère, son désir de recevoir des images portatives. Alors posté à la mission Saint-Joseph de Téanaostaiaé, il écrit :

[...] Nous sommes icy dans une grande necessité d'Images qui sont propres pour nos sauvages : [...]. Les Images dont nous aurions particulièrement besoin seroient celles-cy :

1° quelque beau Jesus qui n'ait point de barbe si faire se peut, ou qui en eust fort peu. par exemple qu'il soit âgé de 18 ans ou environ. L'action ou le geste je serois bien aise ou qu'il tint la terre ou qu'il monstrast Le Ciel, ou qu'il eust quelque autre geste semblable, patience quand Il n'en auroit point.

2° Un Jesus en Croix dont l'Image soit bien faite et bien visible, ce ne serois que le meilleur qu'il ny eust point d'autres personnages, ou s'il y en a qu'ils soient visibles.

3° une Notre Dame qui porte N.S. J'en ay une de Polsnam in 4° qui a une couronne sur la teste et un sceptre dans sa droite et de sa gauche tient La Terre et N.S. est debout sur les genoux de sa mere il leembrasse d'un bras. Cette image agrée fort à nos sauvages, envoyez m'en je vous prie, s'il y en a encore, plusieurs copies : cette mesme Image a été contretirée, c'est par Mariette si ie ne me trompe et est in folio ce me semble. Le vous prie aussy de nous en envoyer plusieurs.

4° une Nativité de N.S.

5° sa résurrection.

6° son ascension.

7° une ame Damnée.

8° quelque Ame Bienheureuse qui soit belle et qui ait le visage fort content.

9° un Jugement ou Il y ait le moins de confusion que faire se pourra ; [...]. Si quelques unes de ces Images étoient enluminées, ce seroit le meilleur. Si vous en trouvez encore des autres mysteres de Notre foy qui soient belles, joignez y en par exemple, de la Pentecoste de l'Assomption &c mais celles que je desirerois principalement sont celles que iay marquées cy dessus, et de chaque plusieurs copies et mesme si vous en trouvez de diverses grandeurs d'un mesme Mystere, tant mieux ; car Les unes seroient pour porter Les autres pour mettre dans nos chappelles. De plus je desirerois bien que nous eussions des Images portatives par exemple In 4° 1° de N.S. 2° un Jesus en Croix 3° Une N.D. une ame Damnée. que si les Images estoient un peu grandes quelles fussent collées sur de la toile et se roulassent avec un petit baton qui y fut attaché ; Il seroit souhaitable quelles fussent enluminées ou mesme qu'au lieu d'Images ce fussent

des tableaux sur cuivre¹¹¹ ou sur de la toile, et quelles fussent accompagnées d'une petite boüette de fer blanc renforcée pour les mettre. Laquelle boüette fût ronde si les Images ou tableaux se rouloient pour être trop grandes, ou quelque boüette Quarée si elles ne se rouloient point par exemple si cetoit des tableaux de Cuivre. de ces Images ou tableaux vous nous envoyerez une boüette ou quatre boüettes fournies, ou plus selon que L'aumosne le permettra. Je vais coucher icy certaines conditions qu'il seroit souhaitable qui se rencontrassent aux Images aou tableaux pour servir davantage a nos sauvages non que je croye qu'on puisse nous en envoyer ou elles se rencontrent, mais afin qu'il s'y en rencontrent le plus que vous pourrez a celles que vous nous envoyerez.

1° que Les Personnages paroissent beaucoup telles qu'ils paroissent aux Images Polnam et mesme de Huré... 2° qu'ils ne soient de profil (profil) mais qu'on voye tout Le visage et ayent les yeux ouverts¹¹² ; ces Images leur plaisent qui regardent tous ceux qui les regardent et qu'il ny ait pas trop d'ombrage sur le corps 3° qu'il ny ait une grande confusion de personnages et qu'ils ne soient trop couverts d'habits mais qu'une partie du corps paroisse découverte. 4° Les cheveux bien couchez et bien polis leur plaisent bien plus que Les cheveux frisez, si faire se peut qu'ils ne soient chauves, et qu'ils n'ayent gueres de barbe. 5° Le meilleur seroit qu'il ny ait point ou peu d'arbres de fleurs et d'animaux qui divertissent. 6° que N.S.N.D. et les bienheureux fussent bien blancs. 7° que la draperie soit de couleur vive comme d'un beau rouge ou d'un beau bleu, d'une belle Ecarlatte, ou mesme d'une étoffe figurée et meslée de couleurs les plus vives. Le jausne et le verd ne leur plaist gueres sur des habits. 8° Il vaut mieux qu'ils ayent la teste découverte, que couverte d'habits comme a N.D. souvent, et ces cercles de Lumieres ou gloire qu'on met a l'entour de la tête de N.S. et de N.D. Leur paroissent des chapeaux, mais ces lumieres faites en rayons leur agréent mesme [...]¹¹³.

Nous ignorons si le père Garnier a reçu les images demandées. Par contre, sans précision, ses lettres suivantes suggèrent que son frère lui a bel et bien envoyé ce qu'il demande, en partie du moins. Dans une lettre datée du 25 avril 1648, Garnier remercie Henri de Saint-Joseph pour « la Quaisse » envoyée deux ans plus tôt¹¹⁴. Il ne se trouve plus alors à Saint-Joseph de Téanaostaiaé, mais à la mission des Apôtres chez les Pétuns, une mission rattachée à Sainte-Marie-des-Hurons où il a été envoyé à l'automne 1646. Dans une nouvelle

¹¹¹ C'est nous qui soulignons.

¹¹² Paul Le Jeune indique dans la *Relation* pour l'année 1637: «Je me suis laissé dire par un Sauvage que ils croient que les Genies du Jour ont les yeux de travers, l'un haut et l'autre bas.» (*RJ*, vol. 12, p. 16) Se pourrait-il qu'il existe un lien entre l'aversion des Amérindiens pour les personnages représentés de profil que rapporte Charles Garnier et cette croyance dont Le Jeune reçoit témoignage ?

¹¹³ «Lettre de saint Charles Garnier à son frère, le père Henri de Saint-Joseph, carme, de Teanaustayae, sans date (1645 ?)», dans GARNIER 1931, p. 37-39.

¹¹⁴ «Lettre de saint Charles Garnier à son frère, le père Henri de Saint-Joseph, carme, de Sainte-Marie des Hurons, 25 avril 1648», dans GARNIER 1931, p. 39.

lettre écrite un an plus tard, jour pour jour, il indique qu'il n'a toujours pas reçu la caisse, mais que le jésuite Pierre Pijart (1608-1676) qui la garde lui fera parvenir dès que possible.

Notre bon Maître m'a donné la consolation depuis un mois de voir vos lettres, dont j'avois été privé lan passé. Sans que néantmoins on ait pû m'envoyer la Quaisse de [illisible] et d'images et de nos deux tableaux que vous maviés envoyés les deux années précédentes. mais le P. Pierre Pijart entre les mains duquel elles sont aux 3 rivières mande qu'il me les envoyra a la lere commodité, je vous rmercie bien fort de tant de charité, et de tant de bien que vous me faites¹¹⁵.

Tué lors d'une attaque iroquoise le 7 décembre cette même année (1649), il semble qu'il n'ait jamais reçu cette caisse envoyée par son frère ni les deux tableaux qui étaient peut-être sur cuivre, comme il l'avait demandé.

Mais revenons à la missive de 1645 dans laquelle Charles Garnier souligne sans équivoque le rôle des tableaux sur cuivre comme éléments destinés à la conversion. Elle permet de croire que le missionnaire connaissait les avantages du support de cuivre pour la peinture. Denis Martin, pour sa part, décèle dans la description des thèmes iconographiques et des spécificités formelles que le père Garnier souhaite voir peintes, l'appréciation particulière des jésuites pour les formats et les qualités plastiques de la peinture sur cuivre issue des ateliers flamands (2002 : 2). L'auteur attribue cette même provenance à deux des œuvres conservées à l'Hôtel-Dieu de Montréal (3.2.3) – *Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste* (fig. 1) et *la Vierge des Douleurs* (fig. 2) – en fonction des fins détails et des personnages « lumineux » qu'elles présentent sur un fond sombre et « ténébriste » (2002 : 3). Nous y voyons surtout des thèmes iconographiques sans élément superflu et avec des personnages bien visibles, soit des représentations qui ressemblent aux images demandées par le père Garnier. Aussi, leur arrière-plan sombre où l'on distingue à peine un paysage en font le type d'image que le jésuite pouvait présenter aux Amérindiens sans que ces derniers ne soient « divertis » par des illustrations « darbres de fleurs et d'animaux ». De plus, dans les tableaux sur cuivre conservées chez les hospitalières de Montréal, les

¹¹⁵ « Lettre de saint Charles Garnier à son frère, le père Henri de Saint-Joseph, carme, de Sainte-Marie des Hurons, 12 août 1649 », dans GARNIER 1931, p. 43.

personnages (le Christ et la Vierge de Douleurs) sont nimbés de rayons lumineux et dorés¹¹⁶, un motif qu'appréciaient les autochtones selon la lettre de Garnier. En fonction de leurs petites dimensions, ces tableaux correspondent aux « Images portatives » représentant « 2° un Jesus en Croix [et] 3° Une N.D. » que le jésuite souhaite recevoir. En définitive, les tableaux conservés à l'Hôtel-Dieu de Montréal fournissent deux exemples d'œuvres qui correspondent aux demandes du missionnaire et qui démontrent, comme le souligne Denis Martin, l'appréciation des jésuites pour les peintures sur cuivre d'origine flamande.

La demande explicite du missionnaire pour des images « enluminées » ou peintes laisse supposer qu'étant colorées, elles offrent un effet plus impressionnant pour l'évangélisation que l'on souhaite faire en pays autochtone. Le cuivre natif comme le cuivre européen sont généralement de couleur rouge. Or, et la demande du missionnaire Garnier en témoigne, les Amérindiens apprécient beaucoup cette couleur. Laurier Turgeon indique qu'elle rappelle celle du sang et, par conséquent, elle fait du cuivre « un puissant symbole de la vie chez tous les peuples du nord-est de l'Amérique¹¹⁷. » L'auteur ajoute que le rouge, parce qu'il évoque la vitalité et la fertilité, est la couleur du pouvoir. Si les missionnaires ont mis en valeur les qualités du métal utilisé comme support, il est possible que les Amérindiens aient, en conséquence, hautement apprécié les huiles sur cuivre. Nous pouvons même supposer qu'il s'agit d'une des raisons pour lesquelles Charles Garnier demande qu'on lui en envoie.

Une autre raison qui a certainement influencé la demande du jésuite pour des huiles sur cuivre est leur caractère portable. Au milieu du XVII^e siècle, le territoire couvert par les

¹¹⁶ Dans un autre ordre d'idée, notons que Martin décèle dans les œuvres examinées à l'Hôtel-Dieu de Montréal les marques d'un travail d'atelier spécialisé à travers l'intervention évidente de plusieurs mains (MARTIN 2002, p. 3). D'ailleurs, les têtes nimbées de rayons dorés que l'on retrouve dans plusieurs de ces œuvres corroborent son hypothèse, car ce motif nécessite une certaine expertise dans l'application de la poudre d'or. L'auteur explique que « le procédé fait appel à des connaissances artisanales et la superposition en étapes de cette dernière couche, qui déborde légèrement par endroits sur le motif principal, évoquent une spécialisation en dorure propre à un atelier et un métier plus ou moins sûr ».

¹¹⁷ Réf. MILLER, Christopher L., George R. HAMMEL, «A New Perspective on Indian-White Contact : Cultural Symbols and Colonial Trade», *Journal of American History*, vol. 73, n° 2, p. 325, cité dans TURGEON 1996, p. 63.

missionnaires s'étendait aux villages situés aux alentours des bourgs principaux, dont certains comptaient une chapelle. La lettre du père Garnier, comme le remarque Gagnon, permet de marquer cette distinction entre « les images qu'on pourrait « porter » et d'autres qu'on pourrait « mettre dans nos chapelles » » (1975 : 46). De plus, il importe de souligner que cette distinction de destination qu'établit Garnier tient compte des « diverses grandeurs » des œuvres. Étant de petit format, les cuivres offraient l'avantage d'être facilement transportables. Les boîtes étanches qui les accompagnaient servaient à les préserver des accidents éventuels lors des voyages en canot. Également, leurs petites dimensions permettaient de les intégrer facilement dans les décors des chapelles exigües, souvent construites de colombages et de branchages (NOPPEN/MURPHY 1977). Dans ces petits bâtiments peu résistants aux intempéries, la durabilité des huiles sur cuivre était certainement appréciée.

2.2.2 La mission Sainte-Croix de Tadoussac

La chapelle de la mission montagnaise de Tadoussac pouvait également s'enorgueillir d'un décor composé en partie d'huiles sur cuivre. L'année suivant la lettre du père Garnier, soit en 1646, les pères de Tadoussac choisirent d'utiliser les aumônes reçues pour se procurer en France « une tapisserie de quatre pièces qui coûta bien 60 livres. [...]. Ils reçurent aussi quatre tableaux de médiocre grandeur (ROY 1889 : 136-137) », ainsi que d'autres objets dont une cloche et des livres compris dans le même arrivage. On peut supposer que ces quatre tableaux, dont on spécifie les dimensions réduites, correspondent aux « quatre tableaux sur le cuivre avec leurs cadres (ROY 1889 : 141) » que relève le père jésuite François de Crépieux (1638-1702) dans l'inventaire des biens de la chapelle de Tadoussac, dont la cure lui fut confiée en 1671¹¹⁸. Bien que nous ayons perdu la trace de ces objets d'art, la chapelle de Tadoussac fournit un exemple de l'intégration d'huiles sur cuivre dans le décor d'une chapelle fixe de mission.

¹¹⁸ Joseph-Edmond Roy indique que les documents concernant la mission de Tadoussac sont conservés aux Archives du Séminaire de Québec.

La *Relation* du jésuite Pierre-Michel Laure (1688-1738), posté à la mission Sainte-Croix de Tadoussac de 1720 jusqu'à sa mort, mentionne les vestiges de la première chapelle en pierres qui faisait 60 pieds de long selon son estimation (JONES 1889 : 52-53). Il s'agit sans doute de la première chapelle de la mission construite entre 1646 et 1661 et qui a été détruite vers 1665 (HÉTU 1998 : 3). Vient ensuite une longue période sans lieu de culte officiel à la mission de Tadoussac. Les missionnaires, probablement en grand besoin d'images et d'ornements suite à la destruction de la chapelle, ont dû apprécier de recevoir « un beau crucifix de buis. Un tableau de St Joseph. Item un de N. S. et de S. Ignace. Item un petit où l'Annonciation est sur le cuivre (LAROUCHE 1972 : 162). » Où étaient conservés et exposés les objets envoyés en 1676 à Tadoussac par le supérieur des jésuites de la Nouvelle-France, Claude Dablon (1619-1697), les sources premières demeurent muettes sur le sujet.

2.3 La fascination pour les images

Dans quel but décorait-on les chapelles de mission ? François-Marc Gagnon suggère que cette action devait contribuer à attirer les Indiens en piquant leur curiosité (1975 : 55). La *Relation* de 1637-1638 fait d'ailleurs mention de cet attrait qu'exerce ces objets « nouveaux » sur une femme autochtone :

Nos images & nos tableaux sont grandement desirez en quelques endroits, sur tout à *Arenté*. Il arriva iustement qu'une femme de cette bourgade nous vint visiter ce iour là : elle fut merueilleusement surprise à l'entrée de nostre cabane ; elle s'arresta quelques temps, n'osant s'avancer & passer outre, ce fut un plaisir de la voir dans ce combat : car d'un costé elle se sentoit puissamment attirée par la nouveauté de cét objet, d'un autre costé la crainte qu'elle avoit qu'apochant de plus pres nos tableaux, elle ne fut incontinent saisie du mal, la faisoit reculer en arriere. Neantmoins après avoir bien disputé, la curiosité l'emporta ça (dit elle) il n'y a remede *Jariscon*, il faut que je m'hazarde, il faut que je voye, quand il m'en d'evroit couster la vie (*RJ* : vol. 14, 96).

Parmi d'autres objets modernes datant du XVII^e siècle que les missionnaires présentaient aux Amérindiens non-convertis ainsi qu'aux catéchumènes, les huiles sur cuivre constituent une véritable « Europe portative ». Leur exposition dans les décors de chapelles de mission ou leur dévoilement par les jésuites œuvrant dans les missions volantes représentent deux des multiples stratégies pour subjuguier des Amérindiens en mettant en

évidence la supériorité française et catholique¹¹⁹. Déjà, au temps des premières missions, le récollet Gabriel Sagard (vers 1590-vers 1650) rapporte que les Hurons croient les Français dotés d'un « grand esprit » parce qu'« eux seuls peuvent faire les choses les plus difficiles, comme haches, couteaux, chaudières (SAGARD 1990 : 266). »

En raison de sévères épidémies qui déciment un grand nombre d'Amérindiens, ces derniers nourrissent de plus en plus de méfiance à l'égard des missionnaires qu'ils croient être responsables de la mort des leurs. La fascination qu'ils avaient au départ pour les objets des missionnaires s'efface¹²⁰. Ainsi, François-Joseph Le Mercier (1604-1690) écrit dans la *Relation* des années 1638-1639 : « Nostre horloge ne paroissoit plus, à raison qu'ils le croyoient le Demon qui tuë ; & nos images enluminées ne leur representoient plus que ce qui arrivoit à leurs malades. [...], on croyoit qu'il y eust de la sorcellerie. » (*RJ* : vol. 15, 34) Les jésuites se rendent bien compte que l'évangélisation au moyen de la seule fascination que produit les images sur les Amérindiens ne peut être. Ni l'image ni le langage n'ont le pouvoir à eux seuls de convertir (CLAIR 2008 : 143).

En terrain missionnaire, les idéaux humanistes s'appliquent difficilement à l'évangélisation des Amérindiens. En revanche, il faut retenir que la plupart des tableaux sur cuivre introduits en Nouvelle-France ont initialement été envoyés en fonction de cette idéologie. On croit en France dans le « pouvoir » de conversion des images. Et si les jésuites ont dû revoir cette position au fil des ans, comme le démontre Muriel Clair (2008 : chap. 1), il n'en demeure pas moins que ces idéaux sous-tendent les premières entreprises d'évangélisation. Au moment où François Garnier écrit à son frère, les jésuites ont adapté leur message apostolique aux images qui leur permettent de le traduire. Ainsi, ils montrent

¹¹⁹ Voir CLAIR 2008, p. 144-146, qui traite des fêtes grandioses organisées par les jésuites à Québec en 1637 puis en 1638, et de la fascination que leurs multiples activités et manifestations festives exercent sur les autochtones présents.

¹²⁰ La thèse de Muriel Clair amène à douter que cette fascination soit aussi importante que laissent sous-entendre les jésuites à travers leurs *Relations* où ce thème devient presque un leitmotiv. Clair explique qu'elle témoigne en fait du désir des missionnaires d'obtenir des dons en argent ou d'objets pour enrichir leurs décors. Pour encourager ces dons, ils démontrent la nécessité des images dans l'entreprise évangélisatrice. Ainsi les jésuites, avec Paul Le Jeune en premier plan, tentent de vendre au dévots lecteurs des *Relations* que « plus il y aura d'images, plus il y aura d'autochtones attirés par le catholicisme » (2008, p. 100).

aux Amérindiens ce qu'ils leur enseignent par la parole. C'est pour cette raison que le père Garnier demande un matériel visuel adapté et qui illustre les discours missionnaires qu'il a l'habitude de faire aux catéchumènes.

L'instruction religieuse des Amérindiens de la Nouvelle-France n'était pas sous l'unique responsabilité des jésuites. Les ursulines, établies à Québec à partir de 1629 participent également à l'entreprise en s'affairant à l'apostolat des jeunes autochtones. Parmi ces dernières, on retrouve Marie Negabamat qui aime qu'on lui enseigne à partir d'images, note Marie de l'Incarnation :

cette fille est tellement craintive des jugements de Dieu, que l'un de ces jours comme j'instruisois les deux qui ne sont pas encore baptisées, elle avoit les larmes aux yeux ; elle entend fort bien les mystères de nostre foy, le plus grand plaisir qu'on luy puisse faire, c'est de luy expliquer ces vérités par des images ; elle a tant de dévotion envers la sainte Vierge, qu'elle tressaillit de joye à la veue de son pourtraict, elle l'appelle sa mère, la baise et la chérit uniquement ; [...] ¹²¹.

Cet extrait souligne la propension des missionnaires – et des ursulines en l'occurrence – à utiliser un matériel d'instruction visuel. Les images qu'ils utilisaient à cette fin étaient bien souvent celles qu'ils avaient sous la main. Il pouvait donc s'agir d'huiles sur cuivre qui étaient, au départ, destinées à leur usage personnel et ou à celui des colons ¹²².

3. Les huiles sur cuivre dans les bâtiments des communautés religieuses et dans les églises paroissiales

Les images se prêtent à divers usages. Parmi ceux-ci, nous retrouvons l'usage cultuel, ou dévotionnel comme le définit Frédéric Cousinié, c'est-à-dire que l'image sert d'agent médiateur entre les saints et le dévot qui les adore, les invoque ou les prie. Cet usage, explique l'auteur, induit « toute une série de relations et d'échanges » entre le fidèle et le

¹²¹ MARIE DE L'INCARNATION, « Lettre XLI : De Québec, au P. Paul Le Jeune, Jésuite, janvier 1640 », *Correspondance*, nouvelle édition par Dom Guy OURY, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1971, p. 91.

¹²² CLAIR 2008, p. 97. Tirant une conclusion semblable, François-Marc Gagnon écrit : « Quoi qu'il en soit, à ce premier niveau, ni la thématique ni le style de l'imagerie n'ont encore rien de spécifique. Les images utilisées sont celles qu'on avait sous la main pour les fins liturgiques habituelles, et ne devaient se distinguer en rien, sinon par leur pauvreté, de celles utilisées pour les fins semblables en France. » (1975, p. 28).

monde divin via les images (2006 : 25). Pour qu'existent ces relations, le fidèle doit posséder une série de capacités particulières. Il doit reconnaître, d'une part, le rapport de ressemblance entre la chose divine (le référent) et sa représentation (le signifiant) et, d'autre part, ce qui les distingue afin d'éviter de tomber dans l'idolâtrie. Ces préceptes sont clairement formulés par les décrets du concile de Trente :

De plus, on doit avoir et conserver principalement dans les églises, les images de Jésus-Christ, de la Vierge mère de Dieu et des autres saints, et il leur faut rendre l'honneur et la vénération qui leur est due : non certes qu'il y ait en elles quelque divinité ou quelque vertu justifiant ce culte, ou qu'il faille leur demander (à elles-mêmes) quelque chose ou arrêter sur elles notre confiance, comme faisaient autrefois les païens qui mettaient leur espérance dans les idoles ; mais parce que l'honneur qu'on leur rend est reporté aux originaux qu'elles représentent : de sorte que par le moyen des images que nous baisons, et devant lesquelles nous nous découvrons la tête et nous nous prosternons, nous adorons Jésus-Christ et vénérons les saints, dont elles portent la ressemblance. C'est cette vérité qui fut définie par les conciles particulièrement par le second concile de Nicée, contre les détracteurs des images¹²³.

Il est important de préciser que la divinité n'est pas présente *dans* l'image, mais qu'elle est accessible *depuis* l'image, « c'est-à-dire que l'image *renvoie* à ce qu'elle représente et qui lui est extérieur (COUSINIÉ 2006 : 22). » Le rapport de ressemblance entre le signifiant et le référent permet donc au dévot qui le comprend de dépasser l'image pour adresser à la personne divine soit sa demande d'intercession, soit sa prière. L'image, en présentant une ressemblance iconique ou mystique, justifie le respect, la vénération et les usages dévotionnels qu'on lui prête.

3.1 Les communautés religieuses

3.1.1 Les ursulines de Québec

Les ursulines établies à Québec depuis 1639 avaient pour vocation, nous l'avons vu, d'instruire les jeunes Amérindiennes. À cette fin, il se peut que les missionnaires jésuites aient partagé avec elles leur matériel d'instruction. Le *Journal des Jésuites*, en date du 1^{er} janvier 1646, fait état du don de « deux images de St Ignace & de St Fr Xavier en email » envoyées en étrennes aux ursulines de Québec (CASGRAIN/LAVERDIÈRE 1871 : 24-25).

¹²³ « L'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images », *Décret de la XXV^e session du concile de Trente*, publié le 3 décembre 1563, retranscrit dans MARTIN 1990, Annexe 1.

Or, il est impossible de déterminer si ces tableaux ont été utilisés pour faire l’instruction des séminaristes des ursulines ou si ils n’étaient qu’à l’usage de la communauté. Dans ce dernier cas, ils peuvent avoir servi en rapport au culte des saints jésuites ou comme support pour la pratique de l’oraison imaginative¹²⁴.

Ces deux émaux ont probablement été consumés dans les flammes qui ont détruit le couvent en 1650. Marie de l’Incarnation écrit qu’un jésuite, venu au secours des ursulines, « en tirant quelque chose de la sacristie qui était au bout de la maison, y pensa demeurer. » (1929 : 323) Réussit-il à sauver de l’incendie quelque ornement ou objet d’art ?

Les ursulines de Québec conservent deux huiles sur cuivre d’assez grandes dimensions (environ 40 x 30 cm chacune) et qui ont respectivement pour sujet le *Christ* et une *Mater Dolorosa*. Cependant, ces deux tableaux n’ont rien en commun avec ceux envoyés en 1663 et dont la description dans les archives du monastère se lit comme suit : « par la mère du St-Esprit Carmelite a Chartres 2 tableaux sur du cuivre lun de Ste Anne et lautre de Ste Magdeleine 6 aul de moquette des chapelets images et bougies¹²⁵. » Cette « paire » de figures de saintes représente à merveille la double mission des ursulines en Nouvelle-France : leur vocation d’éducatrices d’une part, comme sainte Anne qui a fait l’éducation de la Vierge, et leur devoir de contemplation spirituelle que rappelle la Madeleine repentante ou en extase (Chapitre III, 3.3.1), d’autre part. Malheureusement, ces deux tableaux, comme les deux émaux offerts par les jésuites, ont disparu.

3.1.2 Les hospitalières de l’Hôtel-Dieu de Québec

Arrivées à Québec avec les premières ursulines en 1639, les trois sœurs hospitalières détachées de l’Hôtel-Dieu de Dieppe se joignent aux pères jésuites à la mission de Sillery et elles y demeurent jusqu’à la construction de leur hôpital en 1644 (ROBITAILLE 1996 : 309-

¹²⁴ Plusieurs traités de spiritualité, dont celui de Jean-Pierre Camus, proposent de pratiquer l’oraison à l’église. Réf. CAMUS, Jean-Pierre, *Direction à l’oraison mentale*, Paris, Claude Chappet, 1618 (2^e éd.), p. 200, cité dans COUSINIE 2007, p. 50 et 70, note 91.

¹²⁵ AMUQ, Registre des Bienfaiteurs du Monastère des Ursulines de Québec, commencé dès le début de la fondation, manuscrit, année 1663, folio 3.

316). Peu après leur arrivée au Canada, la duchesse d'Aiguillon (1604-1675) fit parvenir aux augustines un précieux don de fondation, dont la trace est consignée dans les *Annales* qui indiquent pour l'année 1640 : « Madame la Duchesse Daiguillon nous envoya cette même année le grand tableau du crucifix, ou elle est dépeinte avec Monseigneur le Cardinal de Richelieu et six autres petits tableaux de bronze dans des cadres, avec une chasuble et un parement d'autel noir (JUCHEREAU/DUPLESSIS 1939 : 29-30). » Cet ensemble de peintures sur cuivre qui accompagne le tableau de plus grande dimension, probablement destiné à être placé au-dessus de l'autel, devait constituer le décor de la première chapelle des augustines nouvellement arrivées.

Bien que le musée de l'Hôtel-Dieu de Québec conserve toujours six tableautins sur cuivre, il est impossible de les associer de manière irréfutable à l'envoi de la duchesse d'Aiguillon. Marie-Nicole Boisclair a fait ressortir le problème épineux de cette filiation (1977 : 97). D'abord, cette série de six tableaux sur cuivre n'est pas la seule qui fut offerte à l'Hôtel-Dieu. En effet, en révélant une notice d'archives, prêtant au seigneur Michel Leneuf du Hérisson (1601-1672)¹²⁶ le don de « si[x] tableaux de bronze » en 1649¹²⁷, Boisclair éveille le doute concernant la provenance des six tableaux conservés. Il y aurait donc eu chez les augustines pas moins de douze œuvres peintes sur cuivre, données à deux occasions différentes, soit en 1640 et en 1649. On remarque dans le catalogue des œuvres peintes que pas moins de sept tableaux de la collection des augustines, par leurs inscriptions à l'endos ou sur un papier collé sur le cadre, renvoient au don de 1640, accentuant la confusion autour de ce corpus d'œuvres. Parmi ces sept peintures se glisse un tableau peint sur bois, représentant la *Madeleine pénitente* (fig. 3), portant les inscriptions « Duchesse d'Aiguillon » et « 1640 » à son revers. Selon nous, ce tableau peut être rapproché de cette série d'œuvres et être la

¹²⁶ Michel Leneuf du Hérisson débarqua à Québec le 11 juin 1636 en même temps que d'autres membres de sa nombreuse famille. Le voyage se déroule avec deux jésuites à bord, Nicolas Adam et Ambroise Cauvet. Il s'installe à Trois-Rivières cette même année. Réf. DOUVILLE, Raymond, « Leneuf du Hérisson, Michel », *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1966, vol. 1, p. 478-479.

¹²⁷ A.M.H.D.Q., *Chroniques de l'Hôtel-Dieu, 1639-1930*, Registre no. 3 : Dots et pensions, Première partie : 1639-1674. p. 6.

copie d'un tableau sur cuivre aujourd'hui disparu, comme le propose Boisclair (1977 : 101)¹²⁸.

En fait, cette hypothèse s'appuie sur le fait que les dimensions de la *Madeleine* (22,7 x 16,7 cm) sont semblables à celles de *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion* (22,9 x 17,4 cm) (fig. 4) que nous reconnaissons comme son pendant. En prenant en considération les dimensions des œuvres, il est possible de former deux autres paires : une *Nativité aux anges* (17,1 x 23 cm) (fig. 5) et une *Adoration des Mages* (17,3 x 22,8 cm) (fig. 6) et d'autre part, un tableau représentant *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* (16,9 x 13,4 cm) (fig. 7) avec celui de *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* (16,8 x 13,4 cm) (fig. 8). Les tableaux, ainsi rassemblés à partir du format, semblent se répondre en fonction du thème iconographique qui y est représenté et en raison de leur facture picturale. Conséquemment, l'huile sur cuivre qui était considérée comme la sixième de cette série se détache de ces trois paires¹²⁹. Cette septième œuvre présente une *Visitation* et, à son revers, un *Portrait d'ecclésiastique* (fig. 9) qui, selon Boisclair (1977 : 98), aurait été peint par un artiste canadien, une hypothèse que nous considérons fragile en raison des connaissances techniques que la peinture sur cuivre nécessite (Chapitre I). Par ailleurs, la tradition orale, qui rapporte l'existence d'un tableautin sur cuivre dans une collection particulière ayant appartenu à l'Hôtel-Dieu de Québec (BOISCLAIR 1977 : 97), alimente l'espoir que d'autres tableaux puissent être rapprochés de ceux que conservent toujours les augustines.

¹²⁸ Pour un autre exemple de remplacement dans un ensemble d'une peinture sur cuivre par une peinture sur bois, voir le cycle de l'Hôtel-Dieu de Beaune (fig. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21). Les trois premières œuvres (*L'Annonciation*, *La Visitation* et *La Nativité*), peintes sur bois, sont fort probablement des copies des trois tableaux originels qui devaient être sur cuivre comme le reste du cycle.

¹²⁹ Nous pensons que, suite à la publication du catalogue de Maric-Nicole Boisclair (1977), les historiens de l'art distingueraient cette huile sur cuivre des six autres qui portent l'inscription « d'Aiguillon ». Or, Denis Martin (2002, p. 1) la compte dans l'ensemble de six tableaux dans son analyse iconographique du « cycle » représentant des thèmes autour de la dévotion à l'enfance du Christ (selon sa logique *Visitation*, *Nativité*, *Adoration des Mages*, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus*, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* et *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*). Il exclut donc de cet ensemble la *Madeleine pénitente* qui est le pendant du tableau de *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*.

3.1.3 Les hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal

On sait grâce à l'inventaire des biens de Jeanne Mance (1606-1673) que celle-ci offrit en legs à l'Hôtel-Dieu de Montréal « cinq petits tableaux de cuivre avec bordure représentant saint Jean-Baptiste, saint Joseph, sainte Anne, la Vierge Marie et saint François de Salle », ainsi qu'« un petit portrait sur cuivre de Notre-Seigneur Jésus-Christ¹³⁰. » Ces tableautins ont disparu, mais le Musée des hospitalières de Saint-Joseph de Montréal a néanmoins toujours en sa possession trois œuvres sur cuivre. Les deux premiers tableaux, de dimensions presque identiques (environ 23 x 17 cm), représentent respectivement *Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste* (fig. 1) et *La Vierge des Douleurs* (fig. 2). Ils datent assurément de la première moitié du XVII^e siècle selon l'historien de l'art Denis Martin (2002 : 3). Les figures, empreintes d'un réalisme typiquement flamand, sont rehaussées par le contraste avec l'arrière-plan ténébreux sur lequel elles se juxtaposent¹³¹. Leurs têtes nimbées de rayons d'or amènent Martin à y voir les éléments caractéristiques d'un travail d'atelier par les connaissances artisanales de l'application de la poudre d'or que cela nécessite. De surcroît, nous remarquons à l'endos de *La Vierge des Douleurs* de nombreuses stries verticales que nous interprétons comme les marques du roulage de la plaque (Chapitre I). De tous les tableautins de cuivre que nous avons pu examiner, jamais encore les traces du procédé de fabrication n'apparaissaient de manière aussi évidente que sur cette œuvre.

La plupart des tableaux sur cuivre de la Nouvelle-France devaient soit être de provenance flamande, soit témoigner de cette influence dans l'iconographie et le traitement pictural, comme c'est le cas avec ces deux tableaux de l'Hôtel-Dieu de Montréal. Aussi, il convient de rappeler l'importance cruciale des artistes flamands, soulignée dans le chapitre précédent, tant sur le plan du développement de la technique que sur celui de la production des huiles sur cuivre destinées à être écoulées sur le marché parisien.

¹³⁰ BAnQ (Montréal), greffe de Bénigne Basset, *Inventaire des biens de Jeanne Mance, 19 juin 1673*, cité dans MASSICOTTE 1934, p. 117-118. voir Chapitre III où nous discuterons de ces tableaux et de leur intégration dans un oratoire domestique.

¹³¹ On retrouve très souvent cette couleur noire très mate sur les cuivres ; il s'agit là d'un des effets qu'il était possible de créer à partir d'une plaque non polie. À ce sujet, voir HOROVITZ 2000, p. 180.

L'Hôtel-Dieu de Montréal conserve un troisième cuivre, *La Vierge du Rosaire et l'Enfant Jésus apparaissant à saint Dominique et à sainte Catherine* (fig. 10), sur lequel une première inscription à l'endos nous renseigne sur l'un de ses propriétaires. Denis Martin voit dans l'inscription, « patribus / [Franciscus] S.J. », l'indication que cette œuvre a appartenu à un père jésuite (2002 : 4). Dessous, apparaît une seconde inscription à l'encre noire qui peut se déchiffrer comme suit : « [17 ?] / pour faire la / de la Confrérie / de Nre Dame du St Rosaire dont la feste se celebre et la procession se faite toutes les festes de la Fte Dieu / et les premiers dimanches / du mois + [croix] aoust + [croix]¹³². » En rapport à cette confrérie, Denis Martin souligne une grande similitude entre le tableau sur cuivre de l'Hôtel-Dieu de Montréal et une estampe représentant la *Vierge donnant le Rosaire à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienna* (fig. 11) qui orne la partie supérieure des lettres patentes du bref d'érection de la confrérie de Notre-Dame du Rosaire, dans la paroisse de Saint-Jean de l'Île d'Orléans, lettres maintenant conservées aux archives de la fabrique Saint-Charles-Borromée de Charlesbourg (1990 : 177).

Le voyageur suédois Pehr Kalm observa à Québec, le 15 août 1749, une procession qui eut lieu le jour de l'Assomption. Nous retranscrivons la description qu'il a faite de cette procession, puisque elle devait certainement ressembler celle qui avait lieu à l'occasion de la Fête-Dieu (ou lors des fêtes de la sainte Vierge) :

Deux petits garçons ouvrent la marche en agitant des clochettes, précédant les bannières du Christ en croix et de la sainte Famille. Les récollets défilent ensuite, porteurs de croix et de cierges, suivis des enfants de chœur en tuniques rouges et noires, les prêtres en aube blanche et chapes bariolées. Un thuriféraire¹³³ précède la statue de la vierge Marie placée dans une châsse. Puis viennent les dignitaires ecclésiastiques et l'évêque revêtu de ses ornements pontificaux. Derrière lui, le gouverneur, le général, leur escorte et un groupe de notables¹³⁴.

¹³² Cependant, un document qui nous fut remis à la réserve de l'Hôtel-Dieu propose une transcription différente : « Patribus ... Pour l'autel de la confrerie de Nre Dame du St Rosaire dont la feste se celebre et la procession se fait toutes les festes de la ste Vierge et les premiers dimanches du mois (3 croix potencées) Pour Canada ».

¹³³ Clerc qui a pour fonction, lors des cérémonies religieuses, de porter l'encensoir.

¹³⁴ Réf. KALM, Pehr, *Voyage de Pehr Kalm au Canada en 1749*, Jacques ROUSSEAU et Guy BETHUNE (traduction annotée), Montréal, Pierre Tisseyre, 1977, p. 276-277, cité dans CLICHE 1988, p. 25.

Marie-Aimée Cliche ajoute que les paroissiens participaient à de telles célébrations : la population assiste au « défilé », dont elle ferme souvent la marche, ou bien les gens demeurent sur les côtés et s'agenouillent devant l'image portée en procession (1988 : 25).

L'huile sur cuivre représentant *la Vierge du Rosaire et l'Enfant Jésus apparaissant à saint Dominique et à sainte Catherine*, sans avoir été portée en procession, ornait à tout le moins l'autel dédié à la Vierge ou à la Vierge du Rosaire et dont s'occupe la confrérie du même nom. Les membres de la confrérie s'engageaient notamment à réciter le rosaire (qui équivaut à 15 chapelets) une fois par semaine, à assister à un office spécial le premier dimanche de chaque mois et à méditer sur les mystères de la vie de la Vierge et du Christ (CLICHE 1988 : 145). Ces mystères étaient parfois montrés, comme dans le « Grand [tableau] sans enchassure de N. Dame du Rosaire avec les 15 mystères¹³⁵ » qui était dans la chapelle Notre-Dame-de-Recouvrance avant qu'elle ne soit incendiée en 1640. Par la place centrale qu'occupent la vie de la Vierge et de son fils, on voit affirmée ici encore le caractère christocentrique de cette dévotion du XVII^e siècle. La sainte Vierge, à qui le dévot adresse ses prières, est sollicitée comme intermédiaire entre lui et Dieu. En raison de son association avec la confrérie, le tableau sur cuivre de l'Hôtel-Dieu de Montréal peut avoir assumé des fonctions culturelles, c'est-à-dire qu'il a pu servir à rendre des témoignages d'adoration à la Vierge ou lui formuler des demandes d'intercession, ou encore, il a pu être le support des méditations sur les mystères de la vie de la Vierge que les membres de la confrérie devaient pratiquer régulièrement.

3.2 Les premières paroisses

3.2.1 Notre-Dame-de-Recouvrance (Notre-Dame de Québec)

À leur arrivée en juillet 1632, les Français, revenus à Québec pour reprendre possession de la colonie, constatent que les rares établissements laissés aux mains des frères Kirke en 1629 étaient pour la plupart détruits. Le *Catalogue des Bienfaiteurs* indique que les

¹³⁵ Archives de l'Hôtel-Dieu de Québec, *Inventaire général des biens meubles appartenants à la paroisse Notre-Dame de Recouvrance de Kébec*, année 1640, tiroir 2, carton 99 a no 6, p. 5.

membres de la Compagnie de Jésus qui accompagnaient ce groupe apportaient les ornements nécessaires à la décoration d'un autel (*RJ* : vol. 42, 268-288). Un lieu de culte temporaire est donc établi dans le fort pour célébrer la messe et les fêtes saintes dans l'attente de la construction d'une chapelle.

Ce projet est initié en l'an 1633 alors que Samuel de Champlain, grâce au soutien financier des Messieurs de la Compagnie des Cent-Associés¹³⁶, entame la construction de la chapelle qu'il avait fait vœu de dédier à Notre-Dame-de-Recouvrance « si on recouvrait le pays, ce qu'il a accompli la chose estant arrivée¹³⁷. » Les jésuites offrent des ornements et de la cire, ils donnent également la statue de *Notre-Dame-de-Recouvrance* qui est placée sur l'autel. À ses côtés, prend place celle de *Saint Joseph*, envoyée par les Messieurs de la Compagnie de la Nouvelle-France en 1634. Les tableaux offerts pour la décoration de la chapelle étaient de toutes les dimensions : on en trouvait des grands, des petits et d'autres de dimensions médiocres¹³⁸. Par exemple, en 1634, Charles du Plessis-Bochart¹³⁹ a donné deux tableaux sur cuivre « de médiocre grandeur » l'un de la *Nativité* et l'autre représentant la *Sainte Famille* en les personnes de « Nostre Dame, St Ioseph, et l'Enfant Iesus au millieu¹⁴⁰. » Duplessis-Bochart aurait également offert à la chapelle un « Grand [tableau]

¹³⁶ Dans les années qui suivirent l'incendie de 1640, les membres de la Compagnie des Cent-Associés cessèrent de faire des donations pour les ornements de l'église. Ils se contentèrent de payer la pension annuelle de 600 livres pour les deux prêtres.

¹³⁷ *Catalogue des Bienfaiteurs*, année 1633 (dans *RJ*, vol. 42, p. 268-270). André Robitaille spécifie que la chapelle fut érigée à l'endroit de l'actuelle basilique Notre-Dame de Québec (1996, p. 247).

¹³⁸ Par médiocre, il faut entendre « qui est entre le trop et le peu », ou « qui est au milieu de deux extrémités, qui n'a ni excès, ni défaut ». Réf. RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses ...*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1680), et FURETIÈRE, Antoine, *Le dictionnaire universel contenant tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les sciences et des arts*, Paris, SNL – Le Robert, 1978 (1690). Dans le cas qui nous occupe, ce mot désigne des tableaux qui ne sont ni grands ni petits.

¹³⁹ Charles du Plessis-Bochart était officier de marine, lieutenant d'Émery de Caën et commis général de la Compagnie des Cent-Associés. Arrivé en Nouvelle-France en 1632, il est chargé l'année suivante de remettre les clefs du fort de Québec à Samuel Champlain au nom d'Émery de Caën qui les lui avaient laissées. Plessis-Bochart servira, de 1632 à 1636, de trait d'union entre la France et la colonie. Il fonda un poste de traite à Tadoussac et contribua avec Champlain à la consolidation du fort de Trois-Rivières. Réf. DOUVILLE, Raymond, « Du Plessis-Bochart, Charles », *Dictionnaire biographique du Canada*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1966, vol. 1, p. 305-306

¹⁴⁰ *Catalogue des Bienfaiteurs*, année 1634 (dans *RJ*, vol. 42, p. 270). À défaut de pouvoir montrer le tableau de la *Nativité*, nous proposons un exemple certainement comparable d'une œuvre sur cuivre observées à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre (fig. 12).

d'une *Annonciation* enchassé¹⁴¹. » Monsieur de Castillon¹⁴² a fait don de quatre petites peintures des saints Ignace, Xavier, Louis de Gonzague et Stanislas, et d'un grand tableau sans cadre représentant la Vierge, ce dernier offert l'année suivante, c'est-à-dire en 1635¹⁴³.

La chapelle devait être opérationnelle en 1634 puisque le jésuite Paul Le Jeune indique dans la *Relation* de cette année que la chapelle construite par Champlain :

à l'honneur de nostre Dame, a donné une belle commodité aux François de frequenter les Sacremens de l'Eglise, ce qu'ils ont fait aux bonnes Festes de l'année, & plusieurs tous les mois avec une grande satisfaction de ceux qui les ont assiste. (*RJ* : vol. 6, 102)

À peine trois ans après sa construction, il semble que la chapelle de Notre-Dame-de-Recouvrance soit devenue trop petite. En effet, dès 1636, les sources indiquent qu'« on a tasché de la changer en Eglise, l'augmentant de moitié ou environ » (*RJ* : vol. 9, 146). La chapelle construite en colombages pierrotés en 1633, vit sa nef prolongée jusqu'à mesurer 60 pieds de long et élargie grâce à des bas-côtés qui faisaient gagner environ dix pieds en largeur¹⁴⁴. On ajouta également un transept et un nouveau chœur à la structure initiale. Quelles dimensions avait cette « petite » église, ou cette chapelle agrandie ? Le compte rendu de la procession de la fête de l'Assomption du 15 août 1639, rédigé par le jésuite Paul Le Jeune, mentionne qu'environ cent personnes debout pouvaient y tenir. Cette indication permet à l'historien André Robitaille de déduire que les dimensions de Notre-Dame-de-Recouvrance devaient ressembler à celles de la petite église du village Huron près de Québec, qui mesurait 28 pieds de long sur 25 pieds de large (1996 : 248)¹⁴⁵.

¹⁴¹ A.M.H.D.Q., *Inventaire général des biens meubles appartenants à la paroisse Notre-Dame de Recouvrance de Kébec*, année 1640, tiroir 2, carton 99 a no 6, p. 5.

¹⁴² Il est impossible de savoir s'il s'agit de Jacques ou François, tous les deux membres de la Compagnie des Cent-Associés et pouvant tous deux être identifiés comme « Mr de Castillon ». S'il n'est pas exclu qu'il s'agisse de Jacques de Castillon, l'un des membres fondateurs de la Compagnie à qui fut concédée en 1636 la seigneurie de l'Île d'Orléans, il est toutefois plus probable qu'il soit question ici de François Castillon qui commanda une barque arrivée à Québec le 2 juin 1634, soit en même temps qu'un navire commandé par Duplessis-Bochart (*RJ*, vol. VII, p. 210). Réf. TRUDEL, Marcel, *Catalogue des immigrants 1632-1662*, LaSalle, Québec Hurtubise (Histoire, Cahiers du Québec), 1983, p. 31.

¹⁴³ *Catalogue des Bienfaiteurs*, année 1634 (dans *RJ*, vol. 42, p. 270).

¹⁴⁴ ROBITAILLE 1996, p. 248. L'auteur estime que la largeur totale de l'église, après agrandissement, devait être de 30 pieds.

¹⁴⁵ Or, les historiens ne s'entendent pas sur les dimensions de l'église paroissiale de Notre-Dame-de-Recouvrance. Alfred Cambray estime que ces dimensions devaient plutôt être de l'ordre de 40 pieds sur 29 ou 30 de largeur, une hypothèse que soutenait également Dom Albert Jamet. Réf. CAMBRAY,

On ignore à quel moment sont disparus deux autres tableaux sur cuivre qui représentaient « N. Dame et Ste Anne » et une « Ste Agnès tenant un mouton »¹⁴⁶, peut-être au moment de l'incendie qui rasa l'église de Notre-Dame-de-Recouvrance en 1640. Pourtant il est inscrit, dans le *Catalogue des Bienfaiteurs* que lorsque le feu rasa l'église contiguë à la résidence des jésuites, « on sauva quasi tous les ornements d'Eglise » (*RJ* : vol. 42, 270). Il est possible que plusieurs des tableaux qui ornaient la petite église de Notre-Dame-de-Recouvrance aient été sauvés des flammes, aient été conservés dans la maison des Cent-Associés et aient été exposés à nouveau dans la nouvelle église paroissiale dédiée à Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception construite en 1647. Il faudrait consulter l'inventaire de 1672 que cite Paul-Victor Charland¹⁴⁷ afin de voir si des liens peuvent être établis avec les œuvres de la première église.

Avant que l'église ne soit reconstruite, soit de 1645 à 1651, les offices religieux de la paroisse avaient lieu dans le manoir des Cent-Associés mis à la disposition des paroissiens par le gouverneur Charles Huault de Montmagny (1583-1653). On prit soin d'orner de nouveaux tableaux les espaces servant au culte. À cet emplacement, le père jésuite Barthélemy Vimont (1594-1667) note la présence de « deux tableaux sur cuivre de Notre-Seigneur et de Notre-Dame ; une Notre-Dame tenant Notre-Seigneur et saint Jean-Baptiste qui l'adore, de cuivre; un saint Nicolas, de cuivre; un saint Ignace et un saint Xavier, de cuivre¹⁴⁸. »

Alfred, *Robert Giffard, premier seigneur de Beauport et les origines de la Nouvelle-France*, Cap-de-la-Madeleine, s.n., 1932, p. 214, et JUCHEREAU de St-Ignace, Mère Jeanne-Françoise et Mère Marie Andrée DUPLESSIS, *Les Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, 1636-1716*, Québec, éditées par Dom Albert Jamet et à l'Hôtel-Dieu de Québec/Montréal, Presses de Garden City, 1939, p. 19, note 2, cités dans ROBITAILLE 1996, p. 248.

¹⁴⁶ Archives de l'Hôtel-Dieu de Québec, *Inventaire général des biens meubles appartenants à la paroisse Notre-Dame de Recouvrance de Kébec*, année 1640, tiroir 2, carton 99 a no 6, p. 5. Malgré la perte du tableau sur cuivre représentant *Sainte Agnès*, nous pouvons imaginer ce à quoi il devait ressembler grâce à une huile sur cuivre représentant cette même iconographie et observée à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre (fig. 13).

¹⁴⁷ CHARLAND 1924, p. 156, ne donne que les références suivantes concernant cet « inventaire » : *Ms. 1A et Ct.*, 12, no 82.

¹⁴⁸ *Inventaire du Père Vimont, entre 1645 et 1651*, *Ct.* 12, no 81, cité par CHARLAND 1924, p. 156.

3.2.2 Notre-Dame de Montréal

Malgré la disparition d'un « tableau du Rosaire a fond de cuivre¹⁴⁹ » faisant partie des biens de la paroisse de Notre-Dame de Montréal en 1670, nous pouvons imaginer qu'il pouvait ressembler à *La Vierge du Rosaire et l'Enfant Jésus apparaissant à saint Dominique et à sainte Catherine* (fig. 10) conservé à l'Hôtel-Dieu de Montréal. En soulevant ce rapprochement iconographique, il nous apparaît qu'il n'est pas exclu que l'huile sur cuivre conservée actuellement à l'Hôtel-Dieu de Montréal puisse provenir de la paroisse Notre-Dame et qu'elle soit donc celle mentionnée dans l'inventaire des biens de la fabrique. Entre 1656 et 1683, soit du moment que les paroissiens laissèrent la chapelle du fort de Ville-Marie devenue trop petite au moment où ils purent intégrer leur nouvelle église de pierre, les offices avaient lieu dans l'église de l'Hôtel-Dieu¹⁵⁰. Au moment du déménagement de la paroisse, la peinture sur cuivre n'aurait pas intégré le décor de la nouvelle église de pierre, qu'on commence à construire à partir de 1672. Se pourrait-il qu'elle ait survécu à l'incendie qui ravagea tous les bâtiments de l'Hôtel-Dieu en 1695 ? On l'ignore. Mais si cette hypothèse un jour se vérifie, il sera heureux de pouvoir documenter l'histoire d'une des œuvres de la collection des hospitalières de Montréal

3.2.3 Saint-Pierre de l'Île d'Orléans

Notre-Dame de Québec et Notre-Dame de Montréal ne sont pas les seules paroisses à avoir possédé des huiles sur cuivre. En effet, on sait, grâce à l'inventaire des biens de la fabrique rédigé en 1709, que la paroisse Saint-Pierre de l'Île d'Orléans comptait quatre œuvres peintes sur cuivre¹⁵¹. Les saintes *Catherine* et *Luce*, et les saints *Ignace* et *François Xavier* qui figurent à cet inventaire, sont également manquants. Par contre, les quinze œuvres sur cuivre dénombrées dans les documents d'archives de ces trois paroisses laissent supposer

¹⁴⁹ Archives des prêtres de Saint-Sulpice de Montréal, *Inventaire des Ornaments, vases sacrés appartenant à l'Église paroissiale de l'Église de Montréal en la Nouvelle France*, 15 janvier 1670 (transcrit par Laurier Lacroix, juillet 2006).

¹⁵⁰ PERRAULT 1974, p. 4-5 et NOPPEN/MURPHY 1977, p. 144.

¹⁵¹ Archives paroissiales de Saint-Pierre (I.O.), Livre de comptes I (1680-1789), *Inventaire dressé entre 1708 et 1713 par l'abbé Augustin Dauric*, Section « Tableaux, Reliquaires, Images », folio 21. Pour une retranscription complète de l'inventaire, voir MARTIN 1990, p. 166-169.

que d'autres églises, parmi les premières de la Nouvelle-France, en possédaient sûrement puisque la « médiocre grandeur » de ces œuvres s'accorde à l'exiguïté des premiers bâtiments religieux de la colonie.

3.3 Des ensembles d'œuvres cohérents ?

Plus d'une fois, de petits ensembles d'huiles sur cuivre sont mentionnés dans les inventaires des fabriques et des communautés religieuses. Nous nous proposons d'évaluer les rapports entre chacune de ces œuvres qui forment, dans la plupart des cas, des « cycles » de tableaux plutôt hétérogènes. L'iconographie des quatre huiles sur cuivre de Notre-Dame-de-Recouvrance, par exemple, suggère qu'il s'agit d'œuvres « indépendantes », surtout en ce qui concerne les tableaux de *l'Éducation de la Vierge* (« N. Dame et Ste Anne ») et de *Sainte Agnès tenant un mouton*¹⁵². Par contre, bien que l'iconographie des deux tableaux offerts par M. Duplessis-Bochart (une *Nativité* et une *Sainte Famille*) s'associe difficilement, il n'est cependant pas exclu qu'ils renvoient l'un à l'autre. C'est du moins ce que permet de croire le récit d'une vision de Catherine de Saint-Augustin, qui débute avec une médiation sur le thème de la Nativité et qui se termine en une contemplation de la Sainte Famille (voir Chapitre III, 3.1)¹⁵³.

Dans la collection des augustines, l'ensemble composé de six tableaux (fig. 3, 4, 5, 6, 7, 8) fait peu de sens si on le compare à un cycle complet de tableaux sur cuivre présentant les principaux épisodes de la vie du Christ, comme celui de l'Hôtel-Dieu de Beaune (fig. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21). Il est peut probable que les tableaux proviennent tous de la duchesse d'Aiguillon, même si chacun d'eux porte la mention de cet envoi. On peut imaginer que la fondatrice, en envoyant un décor de chapelle complet, aurait choisi un cycle cohérent de tableaux de bronze. Il apparaît alors plus vraisemblable que les peintures de l'Hôtel-Dieu de Québec proviennent de deux ensembles différents : celui de la duchesse d'Aiguillon (1640) et celui de M. du Hérisson (1649). Par ailleurs, chacune des trois paires créées en fonction des dimensions similaires des œuvres propose une association iconographique logique : le

¹⁵² Archives de l'Hôtel-Dieu de Québec, *Inventaire général des biens meubles appartenants à la paroisse Notre-Dame de Recouvrance de Kébec*, année 1640, tiroir 2, carton 99 a no 6, p. 5.

¹⁵³ Le passage dont il est question se trouve dans RAGUENEAU 1671, p. 121-124.

pendant de *la Nativité*, *l'Adoration des mages*, est l'épisode suivant de l'histoire de la vie de Christ : les *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* et *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* sont en fait un portrait « fragmenté » de la Sainte Famille ; les tableaux de la *Madeleine pénitente* et *l'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion* présentent, nous le verrons ultérieurement (Chapitre III), deux modèles de contemplatifs.

En Nouvelle-France comme en France¹⁵⁴, nous relevons l'abondance des tableaux sur cuivre pouvant se rattacher à la dévotion à l'enfance du Christ. Presque tous les tableaux conservés (sauf la *Madeleine*) à l'Hôtel-Dieu de Québec s'y rattachent ; ceux offerts par M. Du Plessis-Bochart également. Ce thème de prédilection renvoie au christocentrisme autour duquel s'oriente toute la piété du XVII^e siècle¹⁵⁵. Consacré pour l'essentiel à cette dévotion principale, celle axée sur la personne du Christ, le champ iconographique s'est réduit et normalisé au cours du siècle. Par conséquent, les tableaux présentent des sujets répétitifs et limités à quelques épisodes de la vie de Jésus (COUSINIÉ 2000 : 80).

Les images de saints sont également très courantes dans la colonie. On les retrouve notamment dans l'oratoire particulier de Jeanne Mance qui est composé d'images de saints peintes sur cuivre (en plus de celle du Christ). Il est laborieux d'associer des tableaux de type « portrait » lorsque les œuvres manquent puisqu'il est difficile d'établir des rapprochements qui auraient pu, entre autres, être révélés par la facture picturale, comme c'est le cas avec les trois paires de l'Hôtel-Dieu de Québec. En revanche, nous remarquons que les deux saints jésuites par excellence, *Ignace* et *François Xavier*, constituent une paire iconographique récurrente que l'on retrouve chez les ursulines de Québec grâce à un don des membres de la Compagnie de Jésus, à la maison des Cent-Associés où Vimont note leur présence de plusieurs portraits de saints et à Saint-Pierre de l'Île d'Orléans aux côtés des saintes martyres *Catherine* et *Luce*¹⁵⁶. De manière générale, il faut retenir que la création des ensembles de

¹⁵⁴ Frédéric Cousinié analyse les choix iconographiques des tableaux placés aux retable des maîtres-autels parisiens (2006, p. 80). Sur un échantillon de cinquante peintures, une dizaine peuvent être mis en rapport avec la dévotion à l'enfance du Christ.

¹⁵⁵ Sur ce sujet, voir notamment l'exposé du christocentrisme de la spiritualité de Pierre de Bérulle et de l'école française réalisé par Jean Simard (1976).

¹⁵⁶ Il s'agit probablement de Catherine d'Alexandrie, qui fut martyre, puisque sainte Luce ou Lucie a connu un sort semblable.

tableaux sur cuivre semble avoir été plus fortuite que concertée, alors qu'ils se rassemblent plus facilement en paires.

Cette dernière observation rappelle que la constitution des décors des premiers bâtiments de la Nouvelle-France, pour la période qui nous occupe, se faisait surtout par l'accumulation d'éléments donnés ou achetés en France¹⁵⁷. Or, à travers cette conception plus ou moins éclectique du décor religieux, les ensembles de tableaux sur cuivre comme celui offert par la fondatrice à l'Hôtel-Dieu de Québec – supposons-nous – devenaient de petits programmes iconographiques au milieu d'œuvres ayant plus ou moins de rapport entre elles sinon en raison de leur caractère religieux. L'historique des paroisses du Régime français nous apprend que beaucoup ont vu le jour à la fin de la décennie 1660 et au cours de celle de 1670¹⁵⁸. Aussi, cette balise temporelle correspond à une période de construction et de reconstruction massive. Plusieurs bâtiments antérieurs à cette période ont alors été rebâti avec des matériaux plus solides et agrandis pour accueillir plus de fidèles¹⁵⁹. Les nouvelles dimensions des édifices voués au culte, à l'enseignement ou au soin des malades ont nécessairement influencé la conception de leur décor dans lequel l'incorporation de petites huiles sur cuivre devait sembler de moins en moins appropriée et dans lequel s'introduisent des tableaux de grand format (LACROIX 2008 : 43).

Alors, qu'est-il advenu des huiles sur cuivre qui composaient les décors avant 1670 ? En constatant la redondance des mentions de « petits » et de « vieux » tableaux compris dans les oratoires domestiques analysés par Denis Martin¹⁶⁰, nous en venons à penser que nous

¹⁵⁷ Laurier Lacroix indique que les églises sous le Régime français ont d'abord été décorées « au gré des dons et des dévotions individuelles (2008, p. 43). »

¹⁵⁸ Cette idée concernant l'histoire des bâtiments des premières paroisses nous a d'abord été soulignée par M. Laurier Lacroix, puis a été vérifiée au moyen d'une base de données non publiée, créée pour le projet de recherche *La peinture en Nouvelle-France. Entre prosélytisme et mercantilisme: réseaux et fonctions des œuvres* (subvention CRSH) auquel nous participons depuis 2004.

¹⁵⁹ La population de la Nouvelle-France augmente considérablement entre 1660 et 1680. L'arrivée à cette époque de 1200 soldats, 770 filles du roi et 2500 colons contribue à réunir les conditions favorables à un « un nouvel élan en architecture. » Voir NOPPEN/MURPHY 1977, p. 7. De plus, Monseigneur François Montmorency de Laval (1623-1708), à qui est confié le nouveau diocèse de Québec à partir de 1674, encouragea la construction de vastes églises dans les villes et les villages en expansion.

¹⁶⁰ L'échantillon de Martin repose sur trente-six inventaires après décès de particuliers, de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle (1990, p. 208 et suiv.).

avons sans doute affaire à un autre exemple de récupération d'œuvres. En fait, il est fort possible que tous ces petits et vieux tableaux qui n'avaient plus leur place dans les églises, qui s'agrandissent autour de 1670, aient pu être donnés à des particuliers ou achetés par eux pour être placés dans leurs oratoires privés. Tout porte à croire qu'on ne devait pas aliéner toutes les œuvres lorsque le décor d'un édifice était modifié. Devant la relative difficulté de se procurer des images en Nouvelle-France, il y a fort à parier que les colons devaient miser sur la récupération de celles qu'ils avaient à leur disposition. En passant de la sphère publique (les décors d'église ou de chapelles) à la sphère privée (les oratoires particuliers), les mêmes peintures sur cuivre assument de nouvelles fonctions et de nouveaux usages (spirituels et éthiques) qui participent au développement de la vie intérieure du dévot.

CHAPITRE III

LES FONCTIONS ET LES USAGES DES HUILES SUR CUIVRE DANS LE CONTEXTE PRIVÉ

Le « dévot » de ce chapitre n'est plus celui qui s'applique aux œuvres de charité pour le bien du peuple de Dieu (Chapitre II). Il est celui qui se concentre sur la prière et le développement de sa vie spirituelle. Le dévot est donc un « homme intérieur¹⁶¹. » Il met en branle, dans l'exercice de sa piété, un processus d'intériorisation du monde extérieur. Les images n'y échappent pas et passent du statut d'images corporelles ou matérielles à celui d'images mentales ou intérieures. Ce mouvement s'inscrit dans une conception de l'oraison qui oscille entre les pôles de l'ascétisme et du mysticisme. C'est par ces deux voies d'appréhension des images, nous le verrons, que les tableaux sur cuivre peuvent être envisagés dans la sphère privée. Nous nous proposons donc d'observer les usages spirituels – les images utilisées en tant que support de pratiques ou « d'exercices » spirituels comme la méditation – et éthiques¹⁶² – les images proposant des modèles à imiter – des huiles sur cuivre qui se retrouvent dans un oratoire particulier qui est le lieu des dévotions intimes. Nous observerons notamment le cas de l'oratoire de Jeanne Mance composé, entre autres, de six ou sept tableaux sur cuivre (Chapitre III, section 2.1). Cela dit, les tableaux se trouvant dans les chapelles de mission, dans les églises paroissiales ou de communautés religieuses en Nouvelle-France peuvent tout autant avoir eu ces usages.

¹⁶¹ L'expression est de Saint Paul qui l'utilise à trois reprises (*Romains*, VII, 22 : *II Corinthiens*, IV, 16 ; *Ephésiens*, III, 16), indique Christian BELIN (2002, p. 303). Elle sera très souvent reprise par les auteurs spirituels du XVII^e siècle, notamment par le jésuite Pierre Coton.

¹⁶² Cette terminologie des usages (didactique, dévotionnel, spirituel et éthique), qui s'applique également au Chapitre II, est empruntée à COUSINIÉ 2006, p. 25.

Avant d'observer des cas particuliers de tableaux de dévotion sur cuivre, il faut d'abord introduire certaines notions permettant d'expliquer, sommairement du moins, pourquoi ces œuvres sont utilisées comme support pour les exercices spirituels et comment l'image est perçue, reçue, transformée, intégrée dans et par ces exercices. Comprendre l'anatomie de l'âme est essentiel pour suivre le parcours de l'image qui, à travers les exercices spirituels, passe du sensible au suprasensible. Nous aborderons d'abord la question de la perception des tableaux, puisque l'appréhension de l'image « artistique » par les sens est le premier échelon de l'échelle spirituelle qui mène à l'état d'union avec Dieu. Nous verrons ainsi brièvement de quelle manière la connaissance de l'exercice méditatif oriente la perception des tableaux de dévotion. Ensuite, nous nous pencherons sur les mécanismes des pratiques de dévotions qui permettent de voir en pensée et de penser en images. D'un côté et de l'autre de la méditation, les exercices imaginatifs que sont la composition de lieu et l'application des sens agissent en tant que ponts entre le monde sensible et le monde spirituel. Nous serons amenée à établir un parallèle entre le sentiment de la présence, qui résulte du rituel méditatif, et la proximité physique avec les tableaux de dévotion. Frédéric Cousinié, dans son ouvrage intitulé *Images et méditation au XVII^e siècle*, écrit que « regarder une image, c'est engager un dialogue » (2007 : 58). Nous discuterons de la forme discursive que prend l'oraison, à travers l'échange de regards notamment, et de l'une ses conséquences, à savoir le développement du rapport d'intimité entre le spectateur et l'œuvre en fonction de son pouvoir de « re-présentation » de la présence divine. Ensuite, nous revisiterons l'analyse iconographique des tableaux sur cuivre de l'Hôtel-Dieu de Québec à la lumière des deux approches de la contemplation des images.

Un tableau qui s'insère dans la sphère privée de la vie du dévot n'y était pas nécessairement destiné. L'image privée ne diffère pas de l'image culturelle, mais elle « privatise » ses thèmes, dans la forme comme dans le contenu, au même titre que la mystique représente la « privatisation » de la religion (BELTING 1998 : 555-556). Il sera donc question, dans le présent chapitre, de la manière qu'adoptent les dévots du XVII^e siècle pour s'approprier une image de façon intime et du rôle prépondérant que les huiles sur cuivre étaient amenées à jouer dans cette situation.

1. La méditation sur l'image

Au cours du XVI^e siècle, des ouvrages tels que les *Exercices spirituels* (1548) d'Ignace de Loyola et le *Livre de l'oraison et de la méditation* (1557) du dominicain Louis de Grenade¹⁶³ ont contribué à promouvoir auprès des dévots la pratique quotidienne de l'oraison et de la méditation¹⁶⁴. Le but de ces pratiques spirituelles est d'en arriver à un point de conversion intérieure¹⁶⁵, c'est-à-dire à un état d'éveil spirituel.

Il est difficile de fournir une définition unique de l'oraison méditative puisque la littérature spirituelle du XVII^e siècle présente un vaste éventail de définitions pour cette pratique. De manière générale, l'oraison mentale désigne la méditation sur un thème particulier (COUSINIÉ 2000 : 83). Elle est une forme de prière adressée à Dieu qui s'élabore en plusieurs points et dont on retire des profits spirituels. Elle fait concourir les trois puissances de l'âme – soit la mémoire, l'entendement et la volonté – et elle mène à une résolution pour devenir meilleur chrétien et, parfois, elle permet que se réalise l'union extatique avec Dieu. Pratiquée quotidiennement où lors de retraites annuelles, elle est cependant réservée à une élite dévote en raison de l'ensemble de connaissances sur la spiritualité catholique qu'elle nécessite. Frédéric Cousinié précise que si à l'aube du XVII^e siècle, peu de gens pratiquaient l'oraison et les exercices spirituels ignatiens, cette situation avait radicalement changé moins d'un demi-siècle plus tard (2007 : 45). Vers 1650, c'est une pratique beaucoup plus répandue. Les dévots s'adonnaient à ces exercices quotidiennement, à raison d'une ou deux séances d'une heure environ, ou prévoyaient des retraites périodiques

¹⁶³ Saint François de Sales, dans son *Introduction à la vie dévote* (1619), cite les ouvrages de cet auteur pour guider la confession.

¹⁶⁴ La méditation, telle que définie par Fumaroli (1994), procède de l'intériorisation du concept d'éloquence. Le lien que l'auteur fait entre les techniques méditatives du début du XVII^e siècle et les principes rhétoriques en usage à cette même époque découle de ce que les premières ont pu emprunter aux seconds en termes de méthodes d'invention et de disposition des idées. Ainsi, le tableau de méditation est le résultat tangible du processus méditatif tel que vécu par le peintre et qui, à travers cet objet qu'il a créé, invite son spectateur « à prendre pour son propre compte l'exercice méthodique dont il est la trace et le résumé (p. 185). » C'est en fonction de ce principe que l'intention persuasive, donc rhétorique, de l'artiste se manifeste à travers sa peinture et est communiquée à son public. En vertu de ce principe, il est tout à fait acceptable pour les méditants de s'appuyer sur des images matérielles dans la pratique de l'oraison imaginative.

¹⁶⁵ L'expression est utilisée par FUMAROLI 1994, p. 206.

avec le logement dans des édifices religieux ou monastiques pour certains. La situation en Nouvelle-France n'est pas différente : on peut supposer, comme nous le verrons, que Jeanne Mance devait faire ses exercices dans l'espace privé de sa chambre ornée de tableaux de dévotion sur cuivre. De plus, comme Marie de l'Incarnation note que « c'est nostre coutume de nous retirer par fois huit ou dix jours pour faire les exercices spirituels¹⁶⁶ », cela met en évidence le fait que les ursulines établies à Québec pratiquaient régulièrement la méditation ignatienne.

L'architecture tripartite de la méditation ignatienne reflète la structure de l'âme et des trois puissances qui la composent¹⁶⁷. Les *Exercices spirituels* proposent d'abord de se remettre en **mémoire** le thème de la méditation, de comparer ensuite les détails de la scène au moyen de l'**entendement**, et finalement de se laisser toucher par la faculté affective qu'est la **volonté** jusqu'à éprouver les sentiments des protagonistes¹⁶⁸. De manière plus large, cette progression vers le divin se retrouve également dans la gradation des étapes de l'oraison qui s'amorce avec la préparation, suivie de la considération du mystère et de la méditation, puis finit avec la contemplation qui en est le plus haut degré. La méditation requiert effort et travail de l'esprit, tandis que la contemplation se fait sans peine et de manière instantanée. Les traités de théologie et de mystique des XVI^e et XVII^e siècles réitérent en quelque sorte la tripartition des images établie par saint Augustin, à savoir celle qui distingue l'image « corporelle » (ou « matérielle »), l'image « spirituelle » (ou imaginaire¹⁶⁹) et l'image « intellectuelle » qui se donne à l'entendement. En contrepartie, la théologie augustinienne

¹⁶⁶ MARIE DE L'INCARNATION 1971, « Lettre LX : De Québec, au P. Barthélémy Vimont, Jésuite, Supérieur de la Mission de la Nouvelle France, été 1642 », p. 147.

¹⁶⁷ DEKONINCK 2006, p. 75-76. L'auteur voit dans la tripartition traditionnelle ignatienne un écho de la manière de diviser la matière et de l'analyser. Voir ses explications sur cette analogie dans DEKONINCK 2005, p. 140.

¹⁶⁸ La volonté n'est pas effective seule : elle doit être assistée de la grâce de Dieu. Le jésuite Antoine Sucquet indique que « l'entendement est semblable au chien de chasse, qui fait lever le gibrier, & la volonté à l'oiseau de proie, qui s'efforce de le prendre. Car l'entendement ne doit faire son office pour autre fin, sinon que la volonté conçoive une pieuse affection envers Dieu & la vertu, ou qu'elle l'augmente & enflambe davantage, si elle l'a desja conceüe. » Cette éclairante métaphore est tirée de SUCQUET, Antoine, *Le chemin de la vie éternelle*, Anvers, Aertssens, 1623, p. 480, cité dans DEKONINCK 2006, p. 77-78.

¹⁶⁹ Dont le référent est « naturel », mais qui est désormais intérieure et qui se fixe dans l'imagination et la mémoire.

distingue trois modes de vision : la vision corporelle, la vision imaginative et la vision mystique¹⁷⁰.

Or, chacun de ces modes de vision renvoie aux autres en raison de leur enchaînement dans les pratiques de dévotion. Par extension, les images matérielles et les images intérieures (ou mentales) sont tout aussi liées. François de Coster écrit :

Ceux qui prient agenouillés devant une image peinte ou sculptée, ne font rien d'autre que ceux qui, sans image externe, prostrés par terre, se forment une image (*similitudo*) du Christ crucifié et adorent le Christ d'une vénération extrême. Car cette image interne, formée chez eux dans l'entendement, l'image externe matérialisée en statue ou en peinture nous en tient lieu¹⁷¹.

Comme la vision spirituelle ou intérieure est la prolongation de l'expérience corporelle de l'image, il arrive que l'exercitant confonde les deux types de visions (BELTING 1998 : 557)¹⁷². Afin de contrer cet effet regrettable, plusieurs ecclésiastiques appellent à la prudence et au discernement en matière de vision mystique. Des réserves de ce genre sont exprimées par Dom Claude Martin (1619-1696), fils de Marie de l'Incarnation, dans une lettre de 1667 adressée à un religieux de la Congrégation de Saint-Maur :

L'oraison imaginative, explique-t-il, est une représentation corporelle des objets, des personnes, des lieux et des mystères que l'on veut considérer. Cette représentation se fait par la force de l'imagination qui dans l'absence ou dans l'éloignement des objets s'informe les espèces et les phantômes. (...) Cette oraison est quelque fois nécessaire car dans l'état où nous vivons, il est difficile que l'esprit agisse sans que les actions dépendent des phantômes de l'imagination. Il en faut néanmoins user avec beaucoup de précaution et de sobriété car absolument parlant cette sorte d'oraison est sujete à l'illusion et à l'erreur : à l'illusion, car il peut arriver que l'imagination se représente si vivement les objets et s'y attachent si fortement que l'on croira les voir. C'est de la sorte que plusieurs se sont trompés dans la vie spirituelle par de fausses visions, croyant voir en effet ce qu'ils ne voyaient qu'en phantômes et espèce. Elle est sujete à l'erreur parce que quand une fois l'on est accoutumé aux formes sensibles l'on appréhende les objets autrement qu'ils ne sont, l'on se forme par exemple les anges comme de beaux jeunes hommes, le père éternel comme un

¹⁷⁰ Réf. AUGUSTIN, *La Genèse au sens littéral*, XII, VI, 15, cité dans DEKONINCK 2005, p. 130.

¹⁷¹ COSTER, François de, *Enchiridion controversiarum præcipuarum nostri temporis de religione*, Coloniae Agrippinæ, A. Milij, 1587, p. 370, cité dans DEKONINCK 2005, p. 129.

¹⁷² Pour un exemple de ce genre de confusion, voir le récit de la vision qu'a eue Jeanne Perraud de *l'Enfant Jésus aux instruments de la Passion* dans SIMARD 1976, p. 42-45.

venerable vieillard et le Saint Esprit comme un beau pigeon blanc cependant toutes ces appréhensions sont fausses.¹⁷³

La mise en pratique de manière méthodique des exercices conduisant à la vision intérieure constitue « une propédeutique à l'expérience de la peinture religieuse, de ses formes symboliques mais aussi de ses valeurs plastiques, de son espace [et] de sa lumière (FUMAROLI 1994 : 208). » La lettre de Claude Martin met en évidence que l'influence d'une expérience sur l'autre fonctionne également en sens contraire, c'est-à-dire que la peinture religieuse oriente l'imagination dans la construction des tableaux intérieurs, parfois d'une manière erronée, indique-t-il. C'est précisément pour cette raison que l'oraison imaginative était pratiquée par une élite de dévots qui savaient discerner dans la figure de Dieu, représentée sous les traits d'un vieillard, non pas une indication de son apparence, mais l'évocation de son éternité. La méditation demande de dépasser l'image sur laquelle elle s'appuie dans ses premières étapes.

Il existe bien une convenable association, convenable parce que légitimée par l'Église, entre les images perçues par les sens du corps et les images inscrites dans le corps, entre les images corporelles donc et les images de l'esprit. En s'intéressant à la corporité mystique du XVII^e siècle¹⁷⁴, on ne peut que constater que s'opère une « retraite du corps dans le corps¹⁷⁵. » Dans l'expérience spirituelle, tout participe au passage de l'extérieur vers l'intérieur. Et tout est intériorisé. Les exercices de dévotion mènent à l'intériorisation des images et à

¹⁷³ « Lettre de Dom Claude Martin à un religieux de la Congrégation de Saint-Maur, écrite à Rouen en 1667 », dans SCHMITZ, D. Philibert, « Lettres inédites de Dom Claude Martin sur l'oraison », *Revue d'ascétique et de mystique*, tome 13, 1932, p. 155-156, cité dans MARTIN 1990, p. 133-134.

¹⁷⁴ Au XVII^e siècle, tout le maintien du corps doit exprimer les dispositions spirituelles intérieures, jusqu'à la posture qui doit refléter l'humilité du dévot. Ce maintien englobe également la retenue de tous les sens qui sont « une marque sensible des sentimens intérieurs qu'il a de la grandeur de Dieu, de la présence de Jésus et Marie qui le regardent, de son bon Ange qui est à ses côtes ». Réf. *Pratique de Devotion et des vertus chrestiennes suivant les Regles de la Congregation de Nostre-Dame, suivi de Pratique des vertus chrestiennes propres à la Congrégation de Nostre-Dame*, Paris, 1654, p. 12, cité dans CHÂTELLIER 1987, p. 178, note 9 et p. 281, note 21.

¹⁷⁵ L'expression est tirée de SALAZAR, Philippe-Joseph, « Physique de la mystique au XVII^e siècle : François de Sales, Rigoleuc et Corneille », *Le corps au XVII^e siècle*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature (Biblio 17, no 89), 1995, p. 112. Sur la retraite dans l'intériorité voir BELIN 2002, principalement la section intitulée « La clôture intérieure » (p. 299-302) dans le chapitre « Quelle intériorité ? ». Plus largement, au sujet de la retraite du monde, une pratique répandue dans le contexte de la réforme catholique, voir CHÂTELLIER 1987 et GUTTON 2004.

l'intériorisation des sens qui conduisent au sentiment, lui aussi intérieur, de la présence de Dieu.

1.1 Le cœur, siège de l'intériorité

Au XVII^e siècle, le siège de l'âme n'est plus situé dans l'esprit comme au XV^e siècle¹⁷⁶, mais s'est tranquillement déplacé vers le cœur qui est devenu le véritable « centre » ou l'homme accueille et fait l'expérience de la présence de Dieu. Dès lors, on ne place plus la prière dans la « tête », mais dans le « cœur ». Or, par l'exercice de l'oraison et de la méditation, on n'entend pas séparer le cœur de l'esprit ; au contraire, l'objectif est de les réunir en faisant « descendre » ou « retourner » l'esprit dans le cœur¹⁷⁷. Aussi, le cœur est considéré au XVII^e siècle comme le temple de Dieu au sein de l'homme. Il est le lieu de la présence divine, de l'intime aussi. Dans le cas de Charles Garnier, cet intime est tenu « serré contre [son] Cœur dans cette caverne de l'Épouse¹⁷⁸. » Le père Éloy Hardoin de Saint-Jacques écrit que l'oraison atteint de nouveaux sommets « parce qu'une âme appliquée à cette pratique [celle du retour continu en son cœur] ne se sert plus de discours, raisonnements, et méditations sur un sujet préparé, mais d'abord qu'elle entre en oraison, par le retour en son cœur, elle y retrouve son Jésus souffrant¹⁷⁹. » Le cœur, siège de l'âme, renferme également l'oratoire intérieur, qui est le pendant de l'oratoire extérieur et que nous étudierons ultérieurement.

¹⁷⁶ Voir notamment le traité de Nicolas de Cues (1401-1464), intitulé *Le tableau ou la vision de Dieu (De visione Dei sive de icona, 1453)*, qui témoigne des dispositions du chrétien de la Renaissance à concevoir « l'œil » comme le point de jonction entre l'homme et Dieu. Dans la préface de son ouvrage, il s'applique à décrire un tableau représentant le visage de l'omnivoyant, intitulé « tableau de Dieu », et qui est d'un art si subtil qu'il semble toujours fixer l'observateur. Si l'auteur rappelle la corrélation entre la vision physique et la pensée, ce n'est que pour insister davantage sur la nécessité d'exercer « l'œil de l'esprit » qui se donne comme la métonymie de l'activité mentale et qui tient lieu, dans le texte de Nicolas de Cues, de centre de la vision intérieure.

¹⁷⁷ VAN SCHAICK, Père P.-J., « Le cœur et la tête. Une pédagogie par l'image populaire », *Revue d'histoire de la spiritualité*, t. 50, n° 199-200, 1974, cité dans SAUVY 1989, p. 110.

¹⁷⁸ « Lettre de saint Charles Garnier à son frère, le père Henri de Saint-Joseph, carme, de Québec et Trois-Rivières, 20 juillet 1636 », dans GARNIER 1931, p. 11. La « caverne de l'Épouse » fait référence, à notre sens, au thème du mariage mystique entre l'âme du dévot et le Christ. Dans le cas présent, l'intime que désigne Garnier n'est pas Dieu mais son frère. Cependant, c'est en vertu du fait que le Christ habite le cœur des deux frères, c'est-à-dire qu'il est l'intime de chacun d'eux, qu'en conséquence, les frères Garnier peuvent se rejoindre en leur cœur respectif. Sur la question de l'union des cœurs, voir l'article « Mariage spirituel » (Pierre ADNÈS) dans le *DSAM*, vol. 10, p. 388-408.

¹⁷⁹ HARDOIN DE SAINT-JACQUES, Éloy, *L'Empire de Jésus-Christ souffrant dans les cœurs*, Paris, Edme Couterot, 1654, cité dans SAUVY 1989, p. 110.

1.2 La contemplation des tableaux extérieurs et intérieurs

C'est à partir du cœur, où l'âme qui a déserté l'esprit règne, que Marie de l'Incarnation (1599-1672) fait l'expérience de la vision intérieure. Dans l'extrait qui suit, elle exprime ce en quoi cette expérience se distingue de la vision physique :

Dans un tableau où plusieurs mystères sont dépeints on les voit en gros, mais, pour les bien considérer en détail, il faut s'interrompre, mais dans une impression comme celle-ci, l'on voit tout nettement, purement, et sans interruption. J'expérimentais enfin comme mon âme était l'image de Dieu¹⁸⁰.

Ce témoignage d'une vision de la sainte Trinité par Marie de l'Incarnation nous renseigne sur deux points. D'abord, nous retrouvons le thème du miroir, symbole de l'amour divin (voir 3.2), dans l'idée évoquée par Marie de l'Incarnation selon laquelle, suite à cette vision, son âme devient « l'image de Dieu » en miroitant le reflet de sa présence. Cette proposition théologique ne suppose pas la présence substantielle de Dieu dans le cœur, mais implique que ce dernier reflète sa grâce comme s'il s'agissait d'un miroir spirituel (SAUVY 1989 : 110). Ensuite, de par l'analogie établie entre la peinture et l'expérience mystique, ces deux « tableaux » se considèrent, indique Marie de l'Incarnation, de deux manières différentes. En effet, si la vision extérieure est nécessairement interrompue par la considération des détails représentés, la vision intérieure et purement mystique apparaît comme une image absolue dans le cœur du dévot¹⁸¹. Aussi, il convient de rappeler la carte générale de l'âme telle que dessinée par l'unanimité des mystiques. Sur cette question, Henri Brémond écrit :

À l'extrême surface, les diverses facultés intellectuelles ; un peu plus bas, l'ensemble des puissances affectives ; enfin, au plus profond, la zone sacrée – centre ou cime – où s'établit le contact réel avec Dieu, où s'opère l'*impression* dont Marie Guyard [de l'Incarnation] parle souvent. Prise d'une façon globale, l'expérience mystique est infiniment complexe ; ce qu'il y a chez elle de tout divin, la contemplation proprement dite, se passe au fond ; mais les activités de surface ont aussi leur part, de plus en plus réduite, à mesure que l'âme progresse¹⁸².

¹⁸⁰ MARTIN 1677, p. 81.

¹⁸¹ Elle décrit en fait la contemplation infuse dont parlent les théologiens et que préconisaient les mystiques du XVII^e siècle.

¹⁸² BRÉMOND 1916-1933, tome VI, p. 37-38.

Les pauses qu'il faut faire sur chacun des détails d'un tableau, comme l'indique Marie de l'Incarnation, ne sont pas incompatibles avec la méditation à proprement parler ; au contraire, elles lui sont essentielles. Elles font même partie intégrante de la pratique de l'oraison méthodique proposée dans les *Exercices spirituels*. Ainsi, Federico Borromeo (1564-1631) compare la contemplation spirituelle à l'expérience que fait un spectateur d'une peinture dont il perçoit la douceur des couleurs et l'harmonie des formes. Il explique que la « méditation consiste plutôt à regarder la peinture de façon intermittente, à l'examiner puis à interrompre son observation pour parler à un ami, ensuite à la revoir de nouveau, le spectateur observant un aspect différent à chaque retour sur l'image¹⁸³. »

La vision intérieure dont parle Marie de l'Incarnation est plutôt de nature mystique, c'est-à-dire que la contemplation de l'image intérieure se présente de manière infuse et résulte plus ou moins des étapes de la méditation qui la précède. Pourtant, elle relate son apprentissage des pratiques d'oraison et de méditation :

En ce temps [vers 1621] j'eus la lecture de quelques livres qui enseignaient à faire méthodiquement l'oraison mentale, avec préparations, préludes, divisions, points, matières, colloques. [...] Je me mis donc en devoir de faire ce que j'avais lu, et me tenais plusieurs heures à méditer et à rouler dans mon esprit les Mystères de l'humanité sainte de Nôtre-Seigneur, lequel dans son attrait ordinaire je voyais tout d'un regard & tout d'un coup par manière d'envisagement intérieur¹⁸⁴.

La description de cette manière dont arrive la vision, « tout d'un coup » ou « tout nettement, purement, et sans interruption », revient de manière récurrente dans les écrits de Marie de l'Incarnation et témoigne de son approche mystique ou passive de la méditation (voir section 3.3). Par ces expressions, elle établit une nette séparation entre la nature de la vision extérieure – un tableau appréhendé par ses détails – et celle de la vision intérieure – un « instantané », également évoqué par Louis Richeome. Par contre, ce dernier attribuait cette qualité à l'œil physique :

La facilité est que par leur couleurs & lineaments extérieurs, en un clin d'œil elles nous jettent dedans l'esprit la cognoissance de mille choses, qui ne pourroyent passer par l'oreille de long temps ; car estant l'œil un sens fort

¹⁸³ Réf. BORROMEO, Federico, *Ragionamenti spirituali*, Milano, Stampa di Francesco Vigone, 1673-1676, fol. 132 v, cité dans DEKONINCK 2005, p. 188.

¹⁸⁴ MARTIN 1677, p. 38-39.

capable, & approchant de la vivacité de l'esprit, il reçoit & comprend son object vistement, & tout à la fois, au lieu que les autres sens le tirent à parcelles & par morceaux, & de tant plus tardivement, qu'ils sont plus bas & terrestres¹⁸⁵.

En définitive, il ne suffit souvent que d'un regard jeté sur une image pour que soit lancé le processus méditatif. Et lorsque cette image est intégrée dans un oratoire particulier, le dévot qui s'y recueille peut s'attarder à chacun de ses détails et les transformer en sujets de méditation.

2. L'usage spirituel des huiles sur cuivre

2.1 L'oratoire particulier

De manière générale, l'image mentale est alimentée par un support visuel. Attestant du rôle que jouent les images matérielles à la base des exercices d'oraison, Jean Aumont, auteur de *l'Abbrégé de l'Agneau occis* publié en 1669, invitait le fidèle à se retirer :

en quelque lieu, où Oratoire de vostre maison devant quelque Crucifix où autre Image devote des la tres-sainte Mort, & Passion de nostre Seigneur Jesus Christ ; pour vous faciliter dans ces commencements l'application interieure par la foy à Jesus souffrant au fond du cœur, dont vous avés regardé l'Image au dehors par les yeux des sens¹⁸⁶.

On retrouve un nombre significatif de tableaux de dévotion, ou d'« images dévotes » comme dirait Aumont, parmi les premières œuvres importées en Nouvelle-France au XVII^e siècle.

¹⁸⁵ RICHEOME, Louis, *Trois discours pour la religion catholique : des miracles, des saints, des images*, Bordeaux, S. Millanges, 1597, p. 453-454, cité dans DEKONINCK 2005, p. 119. Outre ses *Œuvres complètes*, publiées en 1628 et dédiée au cardinal de Richelieu – et l'on perçoit ici le profond lien entre la littérature religieuse et le catholicisme gallican – Richeome est l'auteur d'un ouvrage intitulé *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses Oeuvres a tirer de toutes profit salutaire* (1611). Dans ce livre, orienté par la promenade à travers les bâtiments du noviciat des jésuites à Saint-André du Quirinal, l'auteur décrit et commente les différents tableaux spirituels et naturels qu'il y trouve. Par exemple, après avoir entretenu des tableaux de l'église, il s'arrête sur ceux exposés au réfectoire en y ajoutant « les considérations spirituelles du repas corporel ». Il y dévoile les trois sens qu'il prête au mot « peinture » : il distingue d'abord la « peinture muette des peintres ou des graveurs », puis la « peinture parlante » relative aux descriptions littéraires et, finalement, la « peinture de signification » qui, des deux premières, tire une leçon morale ou mystique. Réf. BRÉMOND 1916-1933, tome I, chapitre II p. 33.

¹⁸⁶ AUMONT, Jean, *Abbrégé de L'Agneau occis, ou Methode d'oraison, Disposé en trois sortes d'Entretiens & Commerce interieure à exercer au fond du cœur [...] conduisans à trois sortes d'unions avec Dieu [...] Par un pauvre villageois, sans autre science, ny estude, que celle de Jesus Crucifié*, Rennes, Jean Vatar, 1660, p. 16, cité dans COUSINIÉ 2007, p. 168.

Leur petit format permet de les intégrer dans l'ornementation d'un oratoire particulier ou de les placer au-dessus d'un prie-Dieu. L'oratoire domestique est composé d'un riche éventail de sujets représentés en images. Généralement disposé dans la chambre ou, en d'autres cas, dans un cabinet attenant à cette pièce, il est le « lieu privilégié des dévotions intimes » (MARTIN 1990 : 209).

Denis Martin, dans sa thèse sur l'estampe importée, a abordé la question de l'usage des œuvres d'art dans un contexte de dévotion privée. Au cours de son enquête, il fit l'heureuse découverte de mentions dans des inventaires après décès attestant la présence d'oratoires domestiques chez des particuliers de la Nouvelle-France, entre 1686 et 1759. Il note, par ailleurs, qu'il s'agit de la partie de l'intérieur domestique qui est, souvent, la plus richement ornée. Il dénombre ainsi trente-six oratoires particuliers. Il ajoute que chacun y va selon ses moyens : les plus fortunés ont des oratoires plus sophistiqués et composés de peintures, tandis que les moins nantis se contentent assez souvent d'estampes. Il ne faudrait pas non plus oublier de mentionner une huile sur cuivre représentant « une samaritaine peinte sur du Cuivre estimée trois Livres¹⁸⁷ » relevée dans l'inventaire après décès d'un marchand de Québec, Robert Drouard (1672-1717), et qui la place parmi les objets trouvés dans le magasin. Bien qu'elle ne s'applique pas dans le contexte d'usage que nous nous appliquons à définir, il n'est pas exclu qu'elle ait pu s'y inscrire à un moment ou un autre.

Ces endroits aménagés pour le recueillement du dévot sont composés d'un bénitier, d'un crucifix, de plusieurs petits tableaux et d'autres images du Christ, de la Vierge et des saints. Les huiles sur cuivre, en raison de leur format réduit caractéristique, correspondent en tous points à ces petits tableaux rassemblés en un lieu destiné à la prière. L'inventaire après décès de Jeanne Mance (1606-1673) mentionne la présence dans la chambre de la fondatrice de l'Hôtel-Dieu de Montréal de « cinq petits tableaux de cuivre avec bordure représentant saint Jean-Baptiste, saint Joseph, sainte Anne, la Vierge Marie et saint François de Salle », ainsi qu'« un petit portrait sur cuivre de Notre-Seigneur Jésus-Christ » trouvé dans le tiroir

¹⁸⁷BAnQ (Québec), greffe de Florent Lacetière, *Inventaire des biens de Robert Drouard*, le 4 mars 1717, no 1171, cité dans MARTIN 2002, p. 2

d'un cabinet¹⁸⁸. Ceci fournit un exemple d'oratoire particulier pertinemment comparable à ceux recensés par Martin, d'autant plus que se trouvent également dans la chambre une variété d'autres objets, composant généralement les oratoires particuliers, dont deux crucifix, un petit reliquaire et « Un petit Jesu de Bois en relief avec Sa petite robe de Satin ». Ce dernier objet d'art atteste de la dévotion de Jeanne Mance à l'enfance du Christ, à l'imitation de celle que lui vouent Jean-Jacques Olier (1608-1657) et de Gaston de Renty (1611-1649), et dont elle possède les portraits¹⁸⁹. Par ailleurs, tout comme Jeanne Mance, ces deux personnalités majeures de l'École française de spiritualité du XVII^e siècle s'appliquent à mener une vie chrétienne dans le monde¹⁹⁰. Ainsi, ils allouaient quotidiennement du temps à la prière et au recueillement en privé devant leur oratoire particulier.

En raison de ses dimensions réduites et de sa disposition dans un oratoire, l'appréciation du tableau de dévotion, qu'il soit sur cuivre ou sur tout autre support, se produit nécessairement dans sa proximité. À cette distance, le regard peut s'attarder sur l'image et sur ses détails qui peuvent être étudiés un à un¹⁹¹. Parallèlement, la considération du mystère par la méditation est parfois comparée à la perception d'un tableau : d'abord large et totale, puis détaillée et s'attardant sur chacun de ses éléments. Cela revient à dire que les mécanismes de perception des tableaux et l'entendement, qui envisage l'image intérieure, partagent un même mode opératoire. Ce réglage herméneutique permet d'organiser et

¹⁸⁸ BAnQ (Montréal), Greffe de Bénigne Basset, *Inventaire des biens de Jeanne Mance, 19 juin 1673* (cité par E.-Z. MASSICOTTE, « Tableaux, portraits et images d'autrefois », *Bulletin de recherches historiques*, 1934, p. 117-118). L'emplacement de l'huile sur cuivre représentant *Notre-Seigneur Jésus-Christ* n'est pas révélée par Massicotte, mais une visite au musée de l'Hôtel-Dieu de Montréal nous a permis de noter la retranscription de la source originale.

¹⁸⁹ «le portrait de feu M. de Ranty» et ANQM, Greffe de Bénigne Basset, *Inventaire des biens de Jeanne Mance, 19 juin 1673* (mentionné ds MASSICOTTE 1934, p. 117-118 et cité dans OURY 1983... «Un Crucifix d'yvoire, monté Sur Une Croix debaine», «Une Croix de bois garnie de Nacques de perle», «un crucifix de papier sur toile avec ses rouleaux» et Aussi un petit reliquaire et un gros chapelet d'ébène (MASSICOTTE 1934 : 118).

¹⁹⁰ Cette alliance entre la vie quotidienne (travail et autres devoirs) et la vie spirituelle a été promue en France au début du siècle surtout grâce à l'ouvrage de François de Sales, *L'Introduction à la vie dévote*. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Jeanne Mance possède également un portrait sur cuivre de ce saint.

¹⁹¹ L'observation est de Edgar Peters Bowron et se rapporte à l'ensemble des peintures sur cuivre. Il écrit : « *Because these images were intended for private enjoyment, the typically small scale of the copper plate meant that its possessor could easily inspect the work closely and intimately, holding the painting in his hand.* » Voir BOWRON 1999, p. 12.

d'encoder les différents éléments de l'image en plus d'en moduler la lecture. Ainsi, l'intériorisation des images est facilitée par divers procédés imaginatifs prévus par les exercices ignatiens.

2.2 Les exercices imaginatifs

Le passage du monde des sens au monde métaphysique est assumé par les puissances imaginatives¹⁹². L'imagination assume un double rôle par rapport à la mémoire : elle est à la fois rétentrice d'images et productrice de tableaux intérieurs (DEKONINCK 2005 : 142). L'hypothèse que soutient Ralph Dekoninck, dans son chapitre sur l'imagerie jésuite dans *La méditation au XVII^e siècle*, prête aux exercices de l'imagination le rôle de ponts lancés « d'un côté vers le sensible et de l'autre vers le spirituel » (2006 : 79). En amont se trouve la composition de lieu ignatienne, qui permet le passage du sensible vers le travail de l'intelligence, et en aval de la méditation, l'application des sens, qui reprend le travail de l'intelligence et aide à la montée vers la contemplation.

2.2.1 La composition de lieu

La « composition de lieu » vise à l'élaboration intérieure d'une scène mentale, avec les objets, les personnages et les actions qui l'occupent¹⁹³. François de Sales résume l'exercice à une proposition qui est faite à l'imagination du corps du mystère à méditer « comme s'il se passait réellement et de fait en notre présence¹⁹⁴. » En général, la littérature spirituelle propose trois espaces imaginaires qui sont, en fait, trois stratégies pour l'exercitant qui peut (1^o) « se rendre présent » à la scène, (2^o) concevoir la scène « au pré de soy », dans son espace quotidien, ou (3^o) situer la scène dans son propre esprit ou dans son propre cœur (COUSINIÉ 2007 : 146). Cette dernière option, ce troisième espace imaginaire où il est possible de placer la scène méditée, présente de nombreuses similitudes avec un état spirituel,

¹⁹² Sur la part jouée par l'imagination comme étape préliminaire de toute méditation, spirituelle ou philosophique, voir BELIN 2002.

¹⁹³ Voir la très riche analyse de Pierre-Antoine Fabre (1992) qui s'applique notamment à définir la notion de « composition de lieu » dans les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola.

¹⁹⁴ FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à la vie dévote*, 1619, partie II, chapitre 4.

décrit par les mystiques : celui de l'union du cœur avec celui de Jésus et de Marie. Marie de l'Incarnation nous rend témoignage de cet état :

Aussi, une fois, j'expérimentai qu'on avait ravi mon cœur et qu'on l'avait enchâssé dans un autre cœur, et qu'encore que ce fût deux cœurs, ils étaient si bien ajustés que ce n'était qu'un, et une voix intérieure me dit : « C'est ainsi que se fait cette union des cœurs ». [...] je fus plusieurs jours dans cet état d'union avec Notre-Seigneur qui se passait dans mon cœur¹⁹⁵.

Cette union mystique des cœurs¹⁹⁶ comporte une forte connotation symbolique et affective qui se traduit, dans l'expression de cette expérience, en l'évocation d'une relation d'intimité entre le fidèle et la divinité. Notons également que la proximité physique avec les représentations matérielles est ici reprise et appliquée dans cet exercice de l'imagination qui demande de se rendre présent à une scène qu'on situe près de soi.

La composition de lieu contribue à fonder la méditation en lui procurant une image fixe, qui est ensuite soumise à la mémoire, puis au raisonnement. En définitive, elle propose une image composée qui sera décomposée ensuite par l'entendement et recomposée enfin en vue de l'appropriation intérieure, à laquelle participe un autre exercice imaginaire : celui de l'« application des sens ».

2.2.2 L'application des sens

Plus intuitive et émotive que spéculative, l'« application des sens » permet, au terme d'une profonde méditation discursive, de laisser dans l'entendement une forte empreinte de ce qui a été médité. Située à la frontière entre la méditation et la contemplation, elle éveille un sentiment intense de la présence de son objet¹⁹⁷. Le jésuite castillan Louis du Pont (1554-1624) explique que cet exercice concerne les sens « intérieurs », dont l'opération permet de « re-goûter » aux scènes méditées et d'en tirer des sentiments de dévotion. Elle consiste

¹⁹⁵ MARIE DE L'INCARNATION 1985, p. 114-115.

¹⁹⁶ Pierre Adnès explique que « la vision des épousailles [spirituelles] se trouve souvent liée [...] à cette symbolique du cœur qui s'exprime sous la forme d'une substitution du cœur ancien par un cœur nouveau, ou de l'enchâssement du cœur de l'extatique dans celui du Sauveur, ou encore d'un échange entre les deux cœurs. » Voir « Mariage spirituel », *DSAM*, vol. 10, p. 396.

¹⁹⁷ DEKONINCK 2006, p. 81 et MARÉCHAL, Joseph, « Application des sens », *DSAM*, vol. 1, p. 812.

moins à parcourir des aspects visibles, audibles, savoureux de l'objet qu'à prendre vis-à-vis de lui une attitude simple et générale de vision, d'audition, de gustation¹⁹⁸. De cette façon, l'application des sens permet de donner du corps à l'image analysée par la raison, ce qui favorise et soutient la montée vers la contemplation. De là, les images mentales cèdent leur place à quelque chose de beaucoup plus intime : le sentiment de présence¹⁹⁹.

2.3 La présence divine

L'union à Dieu, qui est le but de la vie spirituelle, se vit nécessairement dans l'exercice de la présence de Dieu²⁰⁰. Considérer sa présence implique de considérer la divinité relativement à soi : c'est-à-dire qu'« est présent celui qui est là où je suis dans l'espace et là où j'en suis dans le temps²⁰¹. » Or, les mystiques du XVII^e siècle se sont justement attachés à concevoir un Dieu présent en tout lieu, en toute chose, en soi, dans le corps, dans la substance de l'âme. Et c'est précisément en cet endroit que « Dieu est le plus intime à nous-mêmes²⁰². » Chez François de Sales, la première étape de l'oraison consiste à se mettre en présence de Dieu, c'est-à-dire à chercher des yeux intérieurs Dieu présent dans l'âme qui en a le souvenir continuel. Parmi les quatre moyens qu'il suggère pour y parvenir, il propose, par l'imagination, de se représenter le Sauveur en son humanité sacrée « comme s'il était près de nous, ainsi que nous avons accoutumé de nous représenter nos amis [...] Mais si le très saint Sacrement de l'autel est présent, précise-t-il, alors cette présence serait réelle et non purement imaginaire²⁰³. » Cela explique pourquoi tant de visions et de ravissements, notamment avec Marie de l'Incarnation, ont lieu en présence du Saint-Sacrement. Il doit être plus aisé, à proximité de cette « présence réelle », de la ressentir dans

¹⁹⁸ MARÉCHAL, Joseph, « Application des sens », *DSAM*, vol. 1, p. 818-819, note 46.

¹⁹⁹ BROU, Alexandre, *Saint Ignace, maître d'oraison*, Paris, 1925, p. 185 (cité dans Joseph MARÉCHAL, « Application des sens », *DSAM*, vol. 1, p. 822).

²⁰⁰ Voir « Présence de Dieu », *DSAM*, vol 12, p. 2107-2136. L'auteur Michel DUPUY indique notamment que pour François Arias, l'exercice de la présence divine est nécessaire à la méditation.

²⁰¹ DUPUY, Michel, « Présence de Dieu », *DSAM*, vol 12, p. 2111.

²⁰² ARIAS, François, *Traité de l'oraison mentale*, 1605, p. 29-31, cité dans DUPUY, Michel, « Présence de Dieu », *DSAM*, vol 12, p. 2112.

²⁰³ FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à la vie dévote*, 1619, partie II, chapitre 2.

l'intime de l'âme²⁰⁴. C'est ce sentiment que cherche le fidèle en se tenant à proximité et en orientant son corps et son esprit vers le Saint-Sacrement, les reliques et les tableaux de dévotion (COUSINIÉ 2006 : 74)²⁰⁵.

Ces éléments matériels agissent aussi à titre d'intermédiaires entre le dévot qui leur adresse sa prière et l'être adoré. Parce que vénérer les images revient au XVII^e siècle à transmettre ses hommages aux personnes saintes qui y sont représentées, comme l'a d'ailleurs réaffirmé le concile de Trente en 1563. Il est à noter que les images « artistiques » n'impliquent pas la présence des personnes représentées. Au contraire, et comme le souligne Muriel Clair en introduction de sa thèse sur les décors de chapelles de missions jésuites, les images matérielles « représentent » alors que celles de l'imagination « rendent présent²⁰⁶. » Elle précise sa pensée en référant au principe aristotélicien selon lequel la « présence » est le corps *dans* le lieu. Clair comprend alors et explique « la présence comme « l'être-là » et si l'être n'est pas là, il n'est pas « être », mais « re-présent[é] ». » Or, si la présence n'est pas implicite aux images, à travers leur implication dans les différentes opérations de la méditation, elles contribuent certainement à générer ou, du moins, à appuyer le sentiment de la présence de Dieu. Si l'image n'est pas cette présence ni même le lieu de son advenue ; elle est par contre le lieu *à partir duquel* elle peut s'instaurer (COUSINIÉ 2006/2 : 38).

2.3.1 Dialogue et échange de regards

Le sentiment de la présence participe également à la relation dialogique entre Dieu et le fidèle. Marie de l'Incarnation rapporte qu'elle avait « quelquefois un sentiment intérieur que Notre-Seigneur Jésus-Christ était proche de moi, à mon côté, lequel m'accompagnait (1985 : 91). » Ce sentiment l'entraîne dans un colloque continu avec le Verbe Incarné, une

²⁰⁴ Il s'agit d'une précision qu'apporte l'éditeur. Il écrit : « la présence de Dieu était dans l'intime de l'âme, les folies de l'imagination dans sa partie inférieure, comme Marie l'a dit ailleurs. » MARIE DE L'INCARNATION 1985, p. 188, note a.

²⁰⁵ Il est à noter que l'image ne renferme pas de réelle *présence*. C'est plutôt l'*absence* de cette *présence* que le dévot ressent lorsqu'il la contemple. Or « une image trouve son véritable sens dans le fait de représenter quelque chose qui est absent et qui peut donc seulement être là en image. Elle met au jour ce qui n'est pas dans l'image, mais qui peut seulement y apparaître. » BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 185, cité dans CLAIR 2008, p. 94, note 64.

²⁰⁶ CLAIR 2008, p. 44, note 100.

« conversation toute secrette²⁰⁷ », dirait François de Sales. Ce colloque qu'inaugure l'oraison contemplative entre la « présence » et le fidèle a lieu dans la partie la plus intime de l'âme, à l'intérieur, dans le cœur, au plus profond. L'échange est des plus intimes, voire même familial, comme c'est le cas chez Catherine de Saint-Augustin (1632-1668) qui ressent un attachement familial envers la Vierge et son fils :

J'avois une imagination, écrit-elle dans son Journal, qu'une certaine Image de la sainte Vierge parlait à moy; à cause de cela je l'appellois ma sainte Vierge, & jamais je ne faisais quoy que ce soit sans lui demander permission ; je luy racontois tout ; je luy demandois avis plus simplement, avec plus de franchise & de tendresse, que je n'aurois fait à ma mere ; & il me sembloit qu'elle me traitoit avec des caresses & des amours de mere. Je me jouïais avec le petit Jesus qu'elle portoit, comme si c'eût été mon frere; [...]²⁰⁸.

En raison de sa forme discursive et dialogique, l'oraison favorise, par effet de conséquence, un rapport intime du fidèle aux images qui en sont le support visuel initial. La nature de ce rapport est fondée sur la simulation d'une interaction dynamique avec les personnages représentés dans le mystère (COUSINIÉ 2007 : 58). Cet échange est tout autant intérieur qu'extérieur puisqu'il prend la forme d'un regard réciproque.

Tout ainsi, écrit François Arias, que nous haussons les yeux du corps pour atteindre attentivement une image de notre Sauveur crucifié que nous avons toujours devant nous en notre chambre et prenons plaisir à voir comme la même image. a les yeux tournés vers nous, aussi devons nous hausser bien souvent les yeux de notre âme pour voir Dieu qui est toujours présent et considérer comme il nous regarde toujours, sans cesser voir un petit moment²⁰⁹.

Cette affirmation démontre sans équivoque le lien qui unit les images matérielles au sentiment de la présence divine. Le parallèle établi entre le regard extérieur et le regard intérieur renvoie à l'exercice de l'application des sens. Plus encore, il implique que l'image est le lieu d'où viennent un regard et un contact posés sur le corps du fidèle. De tous les sens extérieurs, c'est probablement la vue et le toucher qui remportent la faveur en ce qui a trait à l'expérience spirituelle. Ces deux sens sont en effet réputés pour atteindre immédiatement leur objet, la vue « par l'instantanéité de la lumière, et le [toucher] par la présence du contact

²⁰⁷ FRANÇOIS DE SALES, *Traité de l'amour de Dieu*, 1616, livre VI, chapitre 1.

²⁰⁸ RAGUENEAU 1671, p. 20.

²⁰⁹ ARIAS, François, *Traité de l'oraison mentale*, 1605, p. 29-31, cité dans DUPUY, Michel, « Présence de Dieu », *DSAM*, vol 12, p. 2112.

(DEKONINCK 2006 : 74). » Lorsque dans l'expérience contemplative survient le toucher spirituel, la « présence », par sa proximité, devient un intime.

Ce regard sur soi est celui de Dieu. Cela dit, les saints peuvent jouer le rôle de médiateurs dans cet échange de regards. Sur ce point, Pierre-Antoine Fabre précise que : « quand on dit maintenant que les saints intercèdent, c'est qu'ils portent en moi ce regard sur moi-même, dont ils me dépossèdent et qu'ils font fructifier ; ils ne me réfléchissent pas. Mon image, par eux, transite (1992 : 71). »

2.3.2 L'oratoire intérieur

Le rapport d'intimité qui s'installe entre l'œuvre et son spectateur serait donc avant tout le fait de son pouvoir de « re-présentation » de la présence. Ce rapport est d'autant favorisé par la nature discursive de l'oraison et par l'imagination qui contribuent à intérioriser le sentiment de proximité, à intérioriser les facultés sensorielles et à intérioriser les tableaux. Ainsi, l'ensemble du processus méditatif participe à disposer et à fixer intérieurement les images qui peuvent ensuite être convoquées à la demande. Ces images forment l'oratoire imaginaire du dévot, « lequel oratoire, dit Antonio Molina, avec toutes ses peintures doit demeurer en état sortant d'oraison, sans qu'on le face ou la change de place, à fin que quand l'homme y voudra, il jette aussi-tost la veuë sur l'image qui lui plaira le plus²¹⁰. » Or, on peut considérer cet oratoire intérieur comme le pendant de l'oratoire réel²¹¹. Ainsi, les tableaux de dévotions qui le composent renvoient aux images intérieures qu'ils ont générées et qu'ils évoquent désormais. Il ne suffira que d'un regard pour les retrouver.

²¹⁰ MOLINA, Antonio, *Exercices Spirituels, profit et nécessité de l'Oraison mentale*, trad. française, 1631, p. 280, cité dans COUSINIÉ 2007, p. 53.

²¹¹ Muriel Clair écrit à ce sujet : « l'intérieur du croyant n'existe que relativement à un « appareil extérieur » qui le circonscrit et qui favorise l'introspection en assurant l'existence d'un corps conçu comme réceptacle d'une intériorité. » (2008, p. 126). L'auteur expose le grand dénuement dans lequel se trouve Jean de Brébeuf dans sa mission en Nouvelle-France. Il réalise alors, explique Clair, l'absolue nécessité du décor en fonction de l'impossibilité de séparer le monde intérieur du monde extérieur.

À l'instar de Marie de l'Incarnation qui, dès qu'elle se mettait « à genoux devant [s]on crucifix, [s]on esprit était emporté en lui²¹² », c'est-à-dire en Jésus-Christ figuré par cet objet, Jeanne Mance a pu voir dans les œuvres composant son oratoire un « raccourci » semblable, établi par l'expérience de méditations passées et qui la resitue instantanément dans une relation d'intimité avec la divinité. Ainsi, il lui est possible de retrouver rapidement en son oratoire intérieur la compagnie des personnes de la Sainte Famille, un thème iconographique bien représenté dans l'ensemble de tableaux qu'elle possède.

3. L'usage éthique des huiles sur cuivre

3.1 L'imitation du Christ et des saints

Les images invitent à l'imitation, dans un premier temps, des vertus des personnages qu'elles représentent. Le dévot qui reconnaît un saint dans une image se remémore du même coup l'exemple que fournit la vie vertueuse de ce dernier. Également, le dévot aspire à reproduire l'attitude dévote des saints qui peut être figurée de manière plus ou moins explicite dans l'image. Par exemple, le saint, qui « a vécu » une expérience spirituelle hors du commun (vision, extase, ravissement, etc.), devient médiateur du fidèle qui est tout disposé à ressentir la grâce d'une pareille expérience (COUSINIÉ 2006/2, p. 29). Ainsi, le saint est à la fois un modèle éthique et une instance qu'on implore pour assister la transformation intérieure qu'il inspire (BELTING 1998 : 20).

En vertu de leur qualité exemplaire, les saints sont appelés à guider le dévot sur son itinéraire spirituel. Ainsi, alors que Catherine de Saint-Augustin médite devant le Saint-Sacrement de la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Québec, elle entre dans un ravissement, un état dans lequel elle a une vision du père Jean de Brébeuf²¹³ et de saint Ignace de Loyola qui l'encouragent à pratiquer l'oraison²¹⁴. Saint Ignace lui montre ensuite le chemin qui mène au Ciel : il s'agit d'une échelle dont les échelons sont des croix. Catherine voit dans les croix

²¹² MARIE DE L'INCARNATION 1985, p. 86.

²¹³ Qu'elle dit « saint » dans le récit de sa vision, alors qu'il ne sera canonisé que le 29 juin 1930.

²¹⁴ Tout le récit de la vision de Catherine de Saint-Augustin, et de l'aide qu'elle reçoit de saint Ignace et du père Brébeuf pendant qu'elle fait les *Exercices spirituels*, se trouve dans RAGUENEAU 1671, livre second, chapitre VII, p. 115-125. Nous en citons seulement les passages intéressants.

« les plus rudes et les plus piquantes [...] la récompense que Dieu donne à une ame fidelle dans la pratique de l'Oraison. »

Presque deux mois après cette vision, soit à partir du 25 avril 1666, elle se place sous la protection de saint Ignace qui, avec le père Brébeuf, la guide de sa retraite. Catherine de Saint-Augustin, pratiquant les *Exercices spirituels* et « ayant pris pour sujet la Nativité de nôtre Seigneur », relate que :

je sentis mon esprit transporté dans une chambre d'une grandeur mediocre ; je n'y vis aucuns ornemens ; mais Nôtre Seigneur y entrant avec sa sainte Mere, saint Joseph & des Anges, le lieu fut merveilleusement orné & embelly par leur présence. Nôtre Seigneur me parut dans un âge parfait, & non comme un enfant ; [...]. La sainte Vierge & saint Joseph me sembloient etre extasiez. [...] me reconnoissant très indigne d'etre dans une sainte compagnie. Saint Ignace & le Pere de Brebeuf qui m'y ayoient introduite, me montrerent comme au doigt à Nôtre Seigneur, [...]. Il me dît [...] demande ce que tu voudras. [...] mes deux saints Guides me commanderent de demander ce que je voudrois [...].

Elle poursuit sa retraite jusqu'au 26 mai et soutient que « Saint Ignace [l]'a beaucoup aidée ». Nous retrouvons dans cet extrait l'idée de l'intercession des saints auprès des personnes divines. Ainsi, l'accompagnement de saint Ignace et du père Brébeuf permet de dépasser la méditation sur la Nativité et aboutit en une rencontre intime avec la Sainte Famille. De plus, les saints encadrent la méditation de Catherine de Saint-Augustin en lui indiquant qu'elle doit formuler une demande, qui constitue en fait la dernière étape de l'oraison²¹⁵.

3.2 La réciprocité du regard

Ce que l'image donne à voir implique à la fois ce qui se voit et ce qui voit (le sentiment de présence). L'analogie du miroir comme symbole de l'amour divin est un concept récurrent non seulement de la littérature lyrique de la Renaissance, mais également

²¹⁵ Chez Louis de Grenade, par exemple, l'oraison se divise en cinq étapes : la préparation, la lecture, la méditation, l'action de grâce et la demande (Réf. LOUIS DE GRENADE, « Le Vray Chemin, autrement, Le Livre de L'Oraison et Meditation », *Les Œuvres Spirituelles et Devotes du R.P.F. Louys de Grenade, de l'Ordre S. Dominique : Esquelles sont contenues la Doctrine Chrestienne ; qui enseigne tout ce qu'on doit faire depuis le commencement de sa conversion, jusques à la fin de la perfection [...] traduit d'Espagnol, par le R.P. Simon Martin, Parisien, de l'Ordre de Saint François de Paule*, Paris, Jean Jost, 1645, cité dans COUSINIÉ 2007, p. 43). Frédéric Cousinié ajoute que la demande est le moment où le fidèle « devait requérir de Dieu les vertus nécessaires à son salut et à celui de ses proches. »

de sa peinture²¹⁶. Comme le miroir symbolise la connaissance de soi, selon le modèle platonicien, il suscite et commande la réflexion dans les deux sens du terme, c'est-à-dire qu'il renvoie au regardant son propre regard et, par le fait même, provoque en son esprit un retournement sur lui-même, retournement duquel découlent l'examen de conscience et la conversion. L'image est donc à la fois regard et réflexion du regard. Elle invite le dévot à « voir » au-delà d'elle-même et à se voir lui-même.

Muriel Clair démontre que les *Exercices spirituels* (1548) d'Ignace de Loyola contribuent à distinguer deux espaces de relation basés, l'un sur une réalité culturelle comme la vénération, et l'autre sur la réalité « supraculturelle » du colloque et de l'échange des regards (2008 : 39-40). Cette dernière réalité domine dans la contemplation. L'activité dialogique qu'elle met en branle inscrit dans un même lieu l'instance divine et le dévot. Clair souligne également le lien solide qui unit « voir » et « se voir » en Dieu au début du XVII^e siècle (2008 : 42). On perçoit la forte influence de la *devotio moderna* sur cette « vision » que décrit Muriel Clair. La mystique de Maître Eckhart (1260-1327) établissait que l'œil est le médiateur de l'union avec Dieu. Ainsi, Eckhart écrivait : « [l]’œil dans lequel je vois Dieu est l’œil même dans lequel Dieu me voit : mon œil et l’œil de Dieu ne sont qu’un œil, et une vision, et une connaissance, et un amour²¹⁷. » On retrouve également dans cet extrait ce que Pierre-Antoine Fabre qualifie de « renversement du voir en être-vu : je suis vu devant Dieu » (1992 : 71) et que Clair relève dans les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola (2008 : 46). Le regard spirituel, par sa réciprocité, consolide l'union du croyant avec Dieu. Cet échange de regards est entièrement intériorisé par le dévot.

3.3 Deux approches de la méditation

L'intériorité et la contemplation, indique Jean-Pierre Gutton, sont orientées par un christocentrisme qui vénère un Christ inactif qui prend plusieurs figures, que ce soit celle du Christ présent au Saint-Sacrement, celle du Sauveur qui se laisse crucifier ou celle de l'Enfant Jésus (2004 : 24). De manière générale, la spiritualité du XVII^e siècle envisage l'oraison selon deux grandes approches, qui correspondent également à deux manières de

²¹⁶ Voir notamment CUES 1453.

²¹⁷ Réf. Maître Eckhart, Sermon 12, cité dans ANCELET-EUSTACHE 1956, p. 123-124.

saisir avec l'esprit les images matérielles²¹⁸. La première, l'approche ascétique, est volontaire et active. Elle est celle que préconisent les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola et qui fait de la méditation une pratique organisée et régie par des règles définies. La seconde, l'approche mystique, est davantage passive et elle accorde une importance particulière à l'expérience de la contemplation infuse.

Cette distinction entre les deux approches de la méditation sur l'image permet, à notre sens, de jeter un éclairage nouveau sur l'iconographie des six tableaux sur cuivre de l'Hôtel-Dieu de Québec, soit cet ensemble de trois paires d'œuvres déjà citées (Chapitre II). D'abord, nous constatons que de tous les tableaux, les scènes de la *Nativité* (fig. 5) et de l'*Adoration des Mages* (fig. 6) sont celles qui se prêtent le mieux à la pratique de l'oraison imaginative telle que développée dans les *Exercices spirituels*. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater des méditations ignatiennes sur ces deux moments de la vie du Christ. Le caractère narratif de ces représentations, mais aussi les « choses corporelles » qu'elles donnent à méditer concourent toutes deux à faciliter les exercices imaginatifs de la composition de lieu et de l'application des sens²¹⁹.

La deuxième semaine des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, qui est consacrée à la vie du Christ, propose plusieurs « réalités corporelles » à méditer. Par exemple, dans la seconde contemplation du premier jour, l'exercitant, invité à contempler la « scène » de la Nativité, pose d'abord son regard sur les personnages, « la Vierge Mère de Dieu et Joseph son époux avec la servante, et le Christ Seigneur comme un enfant qui vient juste de naître. Je

²¹⁸ DEKONINCK 2005, p. 189. Voir aussi NÉDONCELLE, Maurice, « Intériorité et vie spirituelle », *DSAM*, vol. 7, p. 1893, qui cite saint François de Sales. Il est écrit au sujet de la quiétude à laquelle doit tendre l'oraison : « Ce repos passe quelquefois si avant en sa tranquillité que toute l'âme et toutes les puissances d'icelle demeurent comme endormies. » Il ne faut alors « ne se remuer nullement pour faire des actes sensibles ni de l'entendement ni de la volonté. » Réf. F. de Sales, *Traité de l'amour de Dieu*, 1616, livre VI, chapitre 9.

²¹⁹ Sur la composition de lieu, Ignace de Loyola écrit : « il faut noter que, dans toute contemplation ou méditation sur une réalité corporelle, par exemple le Christ, il nous faudra nous représenter, selon une certaine vision imaginaire, un lieu corporel représentant ce que nous contemplons, comme un temple ou une montagne, lieu dans lequel nous puissions trouver le Christ Jésus ou la Vierge Marie et tout ce qui concerne le thème de notre contemplation. » (1982, Première semaine, premier prélude, p. 69) Il faut voir DEKONINCK 2005, p. 146, qui explique qu'en contrepartie, pour méditer sur « ce qui est invisible » ou abstrait (par exemple les péchés), Ignace propose d'imaginer un lieu « composé d'âme et de corps ».

m'imaginerai que je suis parmi eux [...] » ; il écoute les « paroles que prononcent ces mêmes personnes » ; et il examine « ce qui s'y passe, comme le trajet, les peines et les raisons pour lesquelles le très grand Seigneur de tout est né dans une très grande indigence, [...] et destiné à subir finalement la croix, et cela à cause de moi²²⁰. » Un tableau sur cuivre représentant la *Nativité*, comme celui de l'Hôtel-Dieu de Québec ou celui que nous nous avons observé à Saint-Étienne d'Auxerre (fig. 12), aide à la contemplation de cet épisode de la vie du Christ. Il permet, lorsqu'il est question dans les *Exercices* de poser le regard sur les personnages, de s'attacher d'abord aux personnes représentées dans l'image pour s'en détacher et contempler les mêmes personnages présents dans le tableau intérieur. De plus, il est tout à fait plausible que la proximité physique avec le tableau de dévotion facilite l'imagination et le sentiment d'être « parmi eux ».

En revanche, les quatre autres tableaux sur cuivre de l'Hôtel-Dieu de Québec participent davantage d'une contemplation dans la passivité ou la quiétude. S'inscrivent dans cette catégorie les « scènes familiales » ou « portraits » de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* (fig. 7) et *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* (fig. 8), mais aussi les tableaux de la *Madeleine pénitente* (fig. 3) et de *l'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion* (fig.4) qui sont deux figures exemplaires de la contemplation passive : la première dans son attitude de « repos » et le second en raison de l'absolue soumission à la volonté divine qu'il préfigure. En définitive, notre précédente conclusion sur ce « cycle » de tableaux, à savoir qu'il est le fait d'un assemblage disparate, mais complémentaire, de trois paires d'œuvres, se vérifie à nouveau.

L'analyse iconographique de tableaux de dévotion se trouve nettement enrichie de cette attention portée aux deux types de contemplation – active et passive, ou ascétique et mystique. Le thème représenté devient un indicatif de la méthode d'oraison suggérée au dévot et, inversement, celle-ci permet de comprendre l'image et l'usage méditatif particulier qu'elle peut servir.

²²⁰ IGNACE DE LOYOLA 1982, Deuxième semaine, Premier jour, Seconde méditation, p. 86-87.

Jeanne Mance connaît certainement la distinction entre ces deux approches de la méditation puisque Gaston de Renty, dont la biographie est sa lecture de chevet²²¹, les définit ainsi :

L'homme ne peut rien à la contemplation passive, elle dépend absolument de Dieu qui la donne [...] mais tous sont en quelque façon capable de l'active, et c'est une vue simple et sans discours de Dieu ou d'un autre objet qui touche la volonté des saintes affections, et particulièrement de celles de l'amour [...]. Quand vous regardez Notre-Seigneur au jardin, priant, le visage contre terre, et répandant à l'entour de soi une sueur de sang, ou lié à la colonne et découpé de fouets, ou cloué à la Croix, mourir dans une extrémité de douleur et d'infamie, et que ce regard attentif, mais simple, qui ne porte formellement aucun discours, vous touche de compassion, d'admiration, de regret de vos péchés, d'espérance et d'amour, c'est contempler²²².

Gaston de Renty décrit ici des scènes présentant de manière efficace au dévot qui se les imagine les souffrances du Christ et le poids de son sacrifice. Ces scènes s'apparentent à celles que proposent les *Exercices spirituels* : elles débutent par une mise en présence du mystère et prévoient pour terminer l'assimilation d'affects par l'ultime puissance de l'âme qu'est la volonté²²³.

Lorsque Magdeleine, poursuit Renty, assise aux pieds de Notre-Seigneur et écoutant en soi ses paroles, ou le voyant crucifié et croyant que c'était le Fils de Dieu son Rédempteur qui lui avait pardonné ses péchés, qui lui avait fait tant de grâces, qui lui avait témoigné tant de bonne volonté et qui souffrait pour son sujet, et que de cette source découlaient des sentiments d'amour, de gratitude, de contrition et un torrent de larmes ; elle était en une vraie contemplation.

Renty propose la sainte comme modèle à imiter. Il invite à copier, dans un premier temps, ses considérations sur la Rédemption possible grâce au sacrifice du Fils et sur la Pénitence par l'examen de ses péchés. Dans un second temps, il incite à reprendre les thèmes sur lesquels elle médite dans le but de ressentir les mêmes sentiments que ceux qu'éprouve la

²²¹ Guy-Marie Oury indique que Jeanne Mance ne lisait pas beaucoup. Il base cette remarque sur le fait que son inventaire après décès mentionne peu de livres. Il note que quelques livres, dont le traité de spiritualité du père Saint-Jure, *De la connaissance et de l'amour de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, étaient rangés dans un grand coffre de bois de sapin, alors qu'elle gardait sous la main la *Vie de Monsieur de Renty* du même auteur. Voir OURY 1983, p. 157-162.

²²² SAINT-JURE, Jean-Baptiste, *Vie de Monsieur de Renty*, Paris, P. Le Petit, 1651, 4^e partie, chap. 8, section 1, cité dans OURY 1983, p. 160-161. L'auteur ajoute que cette « oraison de simplicité » que décrit Renty est aussi celle à laquelle tend Jeanne Mance.

²²³ Voir dans le présent chapitre la section 2.2.2 portant sur l'« application des sens ».

Madeleine. C'est d'ailleurs pour cette raison que le XVII^e siècle l'érigea en l'une des principales figures du contemplatif.

3.3.1 La Madeleine

Un ensemble de connaissances communes aux dévots pratiquant l'oraison méditative permet de reconnaître dans l'art des figures particulières de l'iconographie chrétienne. Certaines de ces figures traditionnelles évoquent clairement l'itinéraire contemplatif. Parmi celles-ci, retenons celle de la Madeleine repentante ou en extase qui offre un modèle d'un type d'oraison et de méditation qu'elle invite à pratiquer. Elle est l'une des nombreuses figures du *contemplatif* : elle est l'image exemplaire de la « retraite », du « repos » et du « renoncement à soi²²⁴. » Sous la plume de Pierre de Bérulle, elle est dépeinte non pas oisive mais faisant preuve d'une passivité essentielle²²⁵. Elle est par excellence la sainte « du pur amour et de la quiétude mystique²²⁶. »

Le type iconographique le plus répandu de la *Madeleine repentante* reprend généralement les éléments suivants : la sainte est agenouillée ou à demi couchée devant une tête de mort qui rappelle la vanité de toute vie terrestre, un livre, ouvert ou fermé, qui alimente ses méditations, la croix qui est sa propre douleur, parfois le vase, symbole du parfum qui a lavé les pieds du Maître chez le Pharisien (SIMARD 1976 : 91). Toujours installée dans la nature ou dans une grotte, cet arrière-plan rappelle qu'elle vit en retraite du monde et, en cela encore, elle est un exemple de piété.

Les images de la Madeleine se déclinent principalement en deux catégories : la pénitence et l'extase. Dans la première, la sainte est représentée méditante devant un crucifix,

²²⁴ Réf. GUYON, Jeanne-Marie de la Mothe, « Moyen court et tres-facile pour l'oraison », in LAUDE, Patrick, *Approches du quiétisme*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991 (1685), p. 115, cité dans COUSINIÉ 2006/2, p. 31.

²²⁵ Certains aspects de l'ouvrage de Bérulle, *Élévation sur sainte Madeleine* (1627), ont fait l'objet d'une analyse produite par BEAUDE, Joseph, « L'élévation sur sainte Madeleine », *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, actes du colloque international, Avignon, 20-21-22 juillet 1988, Paris, Beauchesne, 1989, p. 127-136.

²²⁶ BRÉMOND 1916-1933, tome I, chapitre IX, p. 383.

un crâne et un livre, et la seconde la présente enlevée par les anges et assistée par eux²²⁷. Le cuivre de l'Hôtel-Dieu de Québec, comme celui de l'Hôtel-Dieu de Beaune (fig. 22), appartiennent à la première catégorie. Elle-même installée devant son petit oratoire, la Madeleine est un modèle de recueillement pour le dévot qui en observe l'image. Il arrive aussi que la représentation réunisse les deux pôles de la personnalité de la sainte (la pénitente et l'extatique). C'est le cas notamment d'une *Marie-Madeleine en extase* peinte sur cuivre (fig. 23) qui se trouve au Musée national des beaux-arts du Québec²²⁸ et qui rappelle une huile sur toile conservée au Musée Bossuet de Meaux en France (fig. 24). Elles montrent une Madeleine au visage renversé et clos, visiblement en plein ravissement. Or, les objets qui l'entourent – le crucifix, le crâne et le vase – renvoient à l'exercice méditatif qui l'occupe et dont les premières étapes conduisent à l'état d'extase dans lequel elle est représentée.

3.3.2 L'Enfant Jésus aux instruments de la Passion

Parmi les œuvres sur cuivre inventoriées en Nouvelle-France, le thème de l'enfance du Christ ressort par sa récurrence. L'Enfant Jésus y est souvent représenté dans les bras de la Vierge avec un troisième personnage, soit sainte Anne ou saint Jean-Baptiste, ou bien avec son père, saint Joseph. Par chance, deux exemples de tableaux sur cuivre qui représentent *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* sont toujours conservés à l'Hôtel-Dieu de Québec et au Musée national des beaux-arts du Québec (fig. 8, 25). Ces tableaux s'inscrivent dans le contexte de la dévotion majeure de la Nouvelle-France à la Sainte Famille (MARTIN 2002 : 1). Ils présentent des moments intimes et tendres entre les membres de la Sainte Famille. Ils

²²⁷ BOYER, Jean-Claude, *Les passions de l'âme. Peintures des XVII^e et XVIII^e siècles de la collection Changeux*, catalogue d'exposition (Meaux, Musée Bossuet, 13 mai-27 août 2006 ; Toulouse, Musée des Augustins, 16 septembre-28 novembre 2006 ; Caen, Musée des Beaux-Arts, 9 décembre 2006-12 février 2007), Paris, O. Jacob, 2006, p. 50.

²²⁸ Cette petite huile sur cuivre, qui mesure 14,2 x 11,7 cm, est entrée récemment dans la collection du Musée par le biais d'un don de Monsieur Jean des Gagniers. La composition de ce tableau d'un artiste anonyme français est inspirée d'une œuvre de Giovanni Battista di Jacopo, dit Il Rosso Fiorentino, *Cléopâtre mourante* (vers 1520-1529, Brunswick, Herzog Anton-Ulrich Museum). Lors d'un entretien avec Daniel Drouin, conservateur de l'art ancien (avant 1850) du Musée, il nous a été confié que le donateur de ce tableau le croyait être l'un des cuivres disparus de l'Hôtel-Dieu de Québec. Rien n'est moins certain. Nous avons choisi cependant de l'intégrer dans notre panorama des huiles sur cuivre en vertu d'un doute raisonnable. Il en est de même pour les tableaux de *L'Enfant Jésus aux instruments de la Passion* et de *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, également dans la collection du MNBAQ. Nous les avons intégrés à notre étude en raison de leur facture picturale et des thèmes qui rappellent les huiles sur cuivre conservés à l'Hôtel-Dieu de Québec.

rappellent également l'intimité familiale que ressent Catherine de Saint-Augustin alors qu'elle a une vision de la Vierge qui la « traittoit avec des caresses & des amours de mere » et qu'elle jouait avec l'Enfant Jésus « comme si c'eût été mon frere²²⁹. » Catherine de Saint-Augustin, dans son tableau intérieur, partage l'espace des personnes saintes. Le toucher qu'elle ressent est tout autant intérieur. Avec des tableaux comme le *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* de l'Hôtel-Dieu de Québec et son pendant, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* (fig. 7), ce n'est pas le sens du toucher qui est appelé à être intériorisé, mais plutôt l'odorat. Le méditant, en adoptant l'une des trois stratégies de la composition de lieu pour se rendre présent à la scène, peut ainsi partager l'odeur de la fleur qui occupe une place centrale dans chacun de ces deux tableaux.

Comme pendant pour la *Madeleine* – c'est le cas à l'Hôtel-Dieu de Québec notamment –, le XVII^e siècle a vu en l'*Enfant Jésus portant les instruments de la Passion* un second exemple à imiter. La dévotion du Grand Siècle s'est donc attachée à ce nouveau thème dérivé d'un intérêt grandissant pour l'enfance du Christ²³⁰. Aussi, les théologiens français, avec Pierre de Bérulle (1575-1629) et saint Jean Eudes (1601-1680) notamment, trouvèrent dans ce thème une source fertile de sujets de méditation. Or, les oratoriens se sont moins occupés à fonder une dévotion à l'enfance du Christ qu'à répandre « l'esprit de l'enfance chrétienne²³¹. » Cet « esprit d'enfance », tel que prêché par Bérulle et Charles de Condren (1588-1641), sera partagé par Gaston de Renty et, sous la plume de son biographe le jésuite Jean-Baptiste Saint-Jure, il devient synonyme d'« esprit d'anéantissement²³². »

²²⁹ RAGUENEAU 1671, p. 20.

²³⁰ Il faut préciser que pour Bérulle et la majorité des gens du XVII^e siècle, l'état d'enfance était considéré comme l'un des plus vils et des plus abjects de la nature humaine après la mort, parce qu'il est celui de la dépendance d'autrui, de l'inutilité, de l'assujettissement et de l'indigence. Voir MÂLE 1984, p. 287.

²³¹ BRÉMOND 1916-1933, tome III, chapitre I, p. 523-524. Brémond précise cependant que « la « dévotion », au sens propre du mot, c'est-à-dire l'ensemble de pratiques pieuses destinées à honorer l'enfance de Jésus, ne prendra corps, ne s'organisera qu'après la mort de Bérulle, et sans beaucoup intéresser Condren lui-même. »

²³² Voici une très belle citation tirée de la biographie de Gaston de Renty (1611-1649) par le père Saint-Jure et qui témoigne de sa disposition à l'anéantissement : « C'est une belle humilité de ne voir en soi que le néant et qui n'y voit que le néant, n'y voit rien ; ainsi l'ame qui ne voit rien en soy, ne trouve rien en soy qui l'arreste, et par ce moyen elle est toujours pointée vers Dieu, c'est comme une aiguille touchée de l'aimant, qui ayant esté enveloppée de toutes sortes de nipes, viendroit à en estre

L'« anéantissement » de soi-même prôné par l'ascèse de l'école française de spiritualité se résume à un renoncement devant la volonté divine (BRÉMOND 1916-1933 : t. III, chap. I, 526-527). Vivre spirituellement dans cet esprit demande un abandon complet et, par le fait même, il constitue un exercice extrême de foi. Le culte de l'Enfant Jésus, surtout propagé en France par l'Oratoire et le Carmel de Beaune, incitait donc à reproduire en soi les dispositions intérieures du Christ dans sa vie humble et cachée (MÂLE 1984 : 287).

Denis Martin, dans sa thèse sur l'estampe importée, insiste sur la récurrence de ce thème dans l'imagerie dispersée à travers le territoire de la Nouvelle-France. Il pointe, notamment, une estampe enluminée sur vélin qui se trouve dans les archives du monastère de l'Hôtel-Dieu de Québec. Cette estampe présente une iconographie très similaire à celle peinte sur cuivre qui est conservée dans la même collection (fig. 4) (1990 : 245). De plus, les bas-reliefs présentant *l'Enfant Jésus aux instruments de la Passion*, observés sur les portes de tabernacles de quelques maîtres-autels anciens par John R. Porter et Jean Bélisle dans leur ouvrage *La sculpture ancienne au Québec* (1986 : 239, 352, 412 et 435), démontrent une fois de plus l'assimilation et la popularité de cette dévotion dans la colonie. Aussi, il est étonnant de constater que, malgré le nombre restreint d'huiles sur cuivre conservées, deux d'entre elles présentent cette iconographie (fig. 4 et 26), et ce de manière similaire.

Dans son perfectionnement, le dévot aspirait à devenir lui-même une « image vivante » du Christ (*Imitatio Christi*), réaffirmant ainsi leur ressemblance ontologique (DEKONINCK 2005 : 196). Les nombreux tableaux sur cuivre de la Nouvelle-France, représentant Jésus enfant jusqu'au moment de sa crucifixion, attestent de l'importance accordée à ce modèle divin. L'iconographie particulière de *l'Enfant Jésus portant les*

degagée ; car aussi-tost elle se tourneroit vers son Nort, et y demeureroit toujours fixe, encore que la tempeste de la mer et les vents bouversassent le vaisseau : Voila sa disposition et le regard de l'ame vraiment humble, regard du néant en soy, et regard de Dieu dans sa grandeur. » Réf. SAINT-JURE, Jean-Baptiste, *La Vie de Monsieur de Renty*, Paris, P. Le Petit, 1651, p. 67-68, cité dans CHÂTELLIER 1987, p. 186. Il faut rappeler que Jeanne Mance vouait une admiration certaine pour Gaston de Renty, bienfaiteur de l'Hôtel-Dieu de Montréal, de qui elle avait un portrait dans sa collection d'objets personnels en plus d'« Un petit Jesu de Bois en relief avec Sa petite robe de Satin » qui atteste qu'elle partageait sa dévotion pour le Christ enfant (Réf. BANQ (Montréal), Greffe de Bénigne Basset, *Inventaire des biens de Jeanne Mance*, 19 juin 1673, cité dans MASSICOTTE 1934, p. 117-118).

instruments de la Passion met en scène un Christ enfant qui médite sur sa Passion future. Il offre un modèle de soumission absolue à la volonté divine. En ce sens, il fait écho au désir d'« anéantissement » des spirituels du XVII^e siècle. Comme l'Enfant Jésus qui « pré-voit » dans la sérénité les souffrances auxquelles il est destiné, le dévot est invité à embrasser ses propres « croix ». À l'imitation du Christ enfant, il est totalement dévoué à Dieu et soumis à sa volonté.

Si le thème de l'*Enfant Jésus aux instruments de la Passion* traite de l'acceptation des souffrances à venir, les tableaux représentant la *Crucifixion* (fig. 1) et la *Vierge des Douleurs* (fig. 2) montrent l'actualisation de ces souffrances, celles du Christ et de sa mère. Placé devant son oratoire, composé soit d'une image de la *Crucifixion* comme celle de l'Hôtel-Dieu de Montréal ou d'un crucifix, l'exercitant s'imagine entretenir un colloque avec Jésus sur la croix. Il peut méditer sur le sacrifice du Christ pour le salut des âmes et sur les actions qu'il peut lui-même poser à cette fin. Comme les pratiques d'oraison invitent les dévots à s'identifier au Christ sur les plans corporel et intérieur, la peinture représentant les épisodes de sa vie sont « comme un miroir devant eux » qui leur sert à se « conformer » à leur divin modèle, une « conformation qui est la garantie supputée du salut²³³. »

3.3.3 Un regard invitant à l'imitation

Des gravures de Hieronymus Wierix (fig. 27) et de Pierre Mariette (fig. 28) montrent l'Enfant Jésus les yeux clos, ce qui amplifie son air méditatif. Anne Sauvy, qui transmet sa définition du motif de l'œil dans les images morales qu'elle étudie, explique qu'il représente « la pensée, la raison, le discernement, l'entendement ou la connaissance par laquelle l'âme connaît quelque chose comme nous voyons les choses corporelles par les yeux du corps (1989 : 20). » Montré fermé, l'œil témoigne du déplacement de la conscience vers un univers spirituel intérieur. Or, pour le Christ, la Vierge ou les personnes saintes, qui ne voient le monde qu'en fonction de Dieu, il n'est pas nécessaire de les représenter les yeux clos pour signifier leur intériorité. Le cas échéant, cette marque appuie et rend manifeste un état

²³³ Réf. Luis de la PUENTE (ou Louis du PONT), *Méditation sur les mystères de notre sainte foi avec la pratique de l'oraison mentale*, (1605) par Jennessaux et le R.P. Ugarte, s.l., 1995, Prologue, cité dans COUSINIÉ 2007, p. 42.

particulier, généralement lié à l'exercice méditatif. C'est cet état de méditation qui est exprimé dans les gravures de Wierix et de Mariette. Et les yeux ouverts des Jésus représentés sur les cuivres de l'Hôtel-Dieu de Québec et du Musée national des Beaux-arts du Québec ne déprécient en rien leur qualité d'exemple à imiter.

Observons maintenant le regard invitant de la *Madeleine en extase* (MNBAQ) dont l'œil à demi-ouvert et révulsé témoigne de l'état d'extase dans lequel elle se trouve. Frédéric Cousinié soutient que les « gestes, attitudes et regards assument avant tout [...] une fonction déictique (l'*Indico* rhétorique) de monstration et de structure d'appel (2006 : 90). » Ils permettent de guider le parcours visuel du spectateur et, dans ce cuivre en particulier, le regard de la sainte l'invite clairement à suivre son exemple.

Les tableaux qui représentent la Madeleine et l'Enfant Jésus offrent un support pour l'oraison imaginative se rapportant à ces deux saints personnages. Bien plus encore, ils constituent un support pour méditer sur la méditation elle-même. Ces images participent à une mise en abîme de leurs propriétaires qui, à l'imitation des modèles de piété qu'elles représentent, s'adonnent eux-mêmes à la méditation. Le regard et l'attention effectuent un retournement vers l'intérieur et se ferment sur le monde extérieur. Les dévots cherchent ainsi, au fur et à mesure qu'ils progressent dans l'exercice de la méditation, à goûter intérieurement à la grâce divine qu'est la contemplation.

Le corps, avec les sens, est le premier intervenant dans le processus d'intériorisation des images matérielles vers leur transformation en images de spiritualité. L'importance du corps est indéniable au sein des pratiques de dévotion, même si les théologiens du XVII^e ont souvent tendance à sous-évaluer son rôle²³⁴. Il est pourtant à la fois le point de départ et le nécessaire point d'accès à l'extériorité qui est le pendant obligé de l'intériorité.

Il est difficile d'établir avec précision dans quelle mesure les images servaient de support pour les pratiques de l'oraison et de la méditation ; tant d'auteurs spirituels ont

²³⁴ Voir le chapitre intitulé « l'image intérieure » dans COUSINIÉ 2007, p. 145-186.

dévalué cet usage ou ont omis d'en discourir dans leurs traités, et peu s'entendent sur les termes de leur utilisation à cette fin. Pourtant, la multitude d'oratoires particuliers recensés par Denis Martin en Nouvelle-France atteste du possible usage spirituel des tableaux sur cuivre qui les composaient. Nous avons vu également que, par la proximité physique des petits tableaux de dévotion, le dévot est amené à se sentir en relation d'intimité avec Dieu. L'étude de la dimension privée du rapport à l'image fait alors ressortir le lien privilégié entre la divinité et le dévot qui, par le perfectionnement de l'âme, prétend à lui ressembler. Dans ce contexte s'insèrent plusieurs peintures sur cuivre de la Nouvelle-France. Elles véhiculent les dévotions majeures du XVII^e siècle, axées sur des épisodes de la vie du Christ et sur les principaux saints, mais surtout, elles servent de support pour la pratique de ces dévotions particulières. En ce sens, elles ont favorisé le développement de la vie spirituelle des dévots de la colonie.

CONCLUSION

Nous avons synthétisé un ensemble d'informations concernant les peintures sur cuivre et permettant d'en dresser le portrait. Il a d'abord été expliqué que cet ensemble d'œuvres est le fruit d'une production européenne. Les conservateurs²³⁵ qui se sont intéressés au procédé de fabrication des huiles sur cuivre ont mis de l'avant les origines italiennes de la technique qui naît vers le milieu du XVI^e siècle. Les peintres flamands l'ont adoptée au cours des décennies suivantes. Ces derniers ont produit beaucoup de tableaux, surtout à partir d'Anvers qui était, au tournant du XVII^e siècle, le foyer principal du commerce du cuivre européen. Il nous semble que cette provenance, ou du moins cette influence artistique, soit la plus répandue dans les cuivres conservés au Québec. Ces tableaux présentent parfois de fins détails, souvent des personnages lumineux sur un fond sombre et « ténébriste », comme le note Denis Martin au sujet de deux tableaux chez les hospitalières de Montréal (2002 : 3).

De plus, l'examen de la place qu'occupent les huiles sur cuivre sur le marché de l'art parisien a montré que leur coût de production était supérieur à celui des peintures sur toile et sur bois, mais que leur prix de vente n'était pas beaucoup plus élevé. Nous avons aussi souligné l'importance des artistes et des marchands flamands qui vendaient à Paris soit des œuvres produites localement, soit des tableaux importés des Flandres catholiques. L'influence de ces artistes est majeure et on retrouvait leurs tableaux à Paris chez les marchands du pont Notre-Dame ou à la foire annuelle de Saint-Germain-des-Prés.

C'est en ces lieux que les donateurs parisiens pouvaient se procurer les tableaux qu'ils envoyaient en Nouvelle-France pour contribuer, à leur manière, au développement des missions et de la colonie. Leur participation était motivée par une préoccupation pour leur salut, qui était étroitement lié au salut des non convertis. Cette action des dévots français pour le développement de la Nouvelle-France contribue à ce que soient mis en circulation plusieurs tableaux sur cuivre. De ce fait, ces œuvres sont dans la colonie les véhicules d'une idéologie européenne caractérisée par un grand zèle apostolique.

²³⁵ Nous pensons à Joëlle LE MAREC, Isabelle LEEGENHOEK, Thierry PAUTOT et Isabelle HOROVITZ. Pour leurs articles et autres publications, voir notre bibliographie.

D'où provenaient vraiment les huiles sur cuivre envoyées en Nouvelle-France ? De Paris ? Des Flandres ? Les sources attestant leur présence dans la colonie sont muettes quant à leur provenance. De plus, toute l'étude du développement de la peinture sur cuivre en France reste à faire. Si nous avons pu fournir quelques éléments documentant la production et la diffusion de ces peintures à Paris, c'est parce que les spécialistes du marché de l'art français au XVII^e siècle (SCHNAPPER et SZANTO) se sont attachés à inclure de tels exemples dans leur étude. Or, il serait étonnant qu'il n'y ait pas eu dans les provinces de France une production d'huiles sur cuivre. D'autant plus que des villes comme Limoges étaient connues à travers toute l'Europe à partir de 1550 pour leur production d'émaux sur cuivre (GRAAF 1976 : 49).

Nous avons vu également que les peintures sur cuivre se distinguent des tableaux sur bois ou sur toile, ou encore des estampes, en fonction de quatre caractéristiques : la durabilité, la portabilité, le format réduit et la polychromie. Ces spécificités qui leur sont propres ont certainement favorisé leur présence dans les divers contextes de la Nouvelle-France.

Dans le contexte missionnaire, les spécificités des huiles sur cuivre permettent leur utilisation comme matériel d'instruction portatif. Plus résistantes que les œuvres sur toile, sur bois ou sur papier, elles trouvaient place, grâce aux boîtes de métal aidant à les protéger, dans les bagages des jésuites qui couvraient les missions volantes. Leur portabilité était ainsi mise à profit. Les pères pouvaient également les inclure dans le décor d'une chapelle pour les missionnés. C'est le cas à la mission Sainte-Croix de Tadoussac, où se retrouvent quatre huiles sur cuivre. Toujours en raison de leur durabilité, elles risquaient moins d'être endommagées lorsque la pluie ou la neige pénétraient ces petites chapelles de construction souvent rudimentaire et peu étanche. C'est probablement dans un tel environnement que ce seraient retrouvées les peintures demandées par Charles Garnier s'il avait reçu la caisse et les deux tableaux retenus à Trois-Rivières par le père Pijart. Comme il a déjà été souligné, la lettre du père Garnier permet de croire, grâce à la demande précise qu'il fait de peintures sur cuivre, que les missionnaires connaissaient les avantages d'avoir des œuvres de ce type. Peut-être le support métallique exerçait-il un attrait sur les Amérindiens, à la condition que les

jésuites le mettent en valeur. Il n'existe aucun moyen d'en avoir la certitude, nous ne pouvons donc que supposer que les huiles sur cuivre aient pu susciter de la fascination chez les autochtones.

La principale méthode d'acquisition des peintures sur cuivre est le don. Parmi les œuvres offertes par de pieux donateurs, on retrouve celles de la chapelle Notre-Dame-de-Recouvrance (M. du Plessis-Bochart) et le précieux don de fondation offert par la duchesse d'Aiguillon aux augustines de Québec. Également, les peintures circulent parfois entre les communautés. Les ursulines, par exemple, reçoivent deux émaux sur cuivre des jésuites (1646) et deux tableaux des carmélites de Chartres (1663). D'ailleurs, l'analyse iconographique des ensembles de tableaux a permis de révéler la dominance des images des saints jésuites (Ignace de Loyola et François-Xavier) parmi les portraits de saints recensés dans les différentes localités prises en compte, ce qui permet de croire que les jésuites étaient peut-être les principaux « importateurs » d'huiles sur cuivre et qu'ils partageaient ensuite avec les autres communautés religieuses ou les paroisses.

De plus, l'analyse des tableaux sur cuivre permet de mettre en évidence la prédilection en Nouvelle-France pour les dévotions de rapportant à la Sainte Famille, à l'Enfance de Jésus et à sa Passion. La récurrence de ces thèmes affirme le caractère christocentrique qui définit la spiritualité de l'École française et dont l'esprit s'est dispersé sur le territoire colonial avec les images qui en sont le véhicule. Aussi, nous avons observé que la dévotion à la Sainte Famille participe à inspirer au cœur du dévot des visions intérieures qui font de ses membres des intimes.

Tous les tableaux sur cuivre qui se trouvaient dans les premières églises paroissiales ont disparu²³⁶. On n'en trouve plus de trace après la décennie 1670 qui correspond à une période de construction et d'agrandissement des églises. Cependant, il est fort possible que les huiles sur cuivre alors présentes dans la colonie soient passées des espaces publics aux espaces privés et domestiques, comme ceux des oratoires particuliers notamment.

²³⁶ À l'exception peut-être du tableau de *La Vierge du Rosaire et l'Enfant Jésus apparaissant à saint Dominique et à sainte Catherine* (fig. 10) de l'Hôtel-Dieu de Montréal qui appartenait possiblement à la paroisse de Notre-Dame de Montréal.

Nous sommes consciente de présenter une recherche dans laquelle il y a de vastes écarts entre les œuvres conservées et leur histoire, d'une part, et entre les huiles sur cuivre mentionnées dans les sources et leurs plausibles usages, d'autre part. Nous avons dû bien souvent formuler des hypothèses pour combler ces manques dans l'histoire de leur présence en Nouvelle-France au XVII^e siècle. Nous aurions souhaité pouvoir associer plus directement les peintures sur cuivre avec leur contexte d'utilisation. Faute de documents pouvant attester de cette association, nous avons dû esquisser de possibles usages (didactique, dévotionnel, spirituel et éthique) qui ont été juxtaposés aux peintures recensées. Nous nourrissons l'espoir que, dans les prochaines années, une étude se penchant sur des préoccupations similaires au sujet des huiles sur cuivre prendra forme en France. Ce nouveau matériel permettra de compléter notre panorama des huiles sur cuivre en Nouvelle-France en offrant la possibilité de comparer les différents contextes d'usage entre la métropole et sa colonie, mais aussi et surtout, de pallier à l'absence de documentation sur cette question et ainsi éclairer certaines zones d'ombres qui sont encore trop nombreuses.

Il reste donc à considérer les usages des tableaux sur cuivre par rapport à celui des autres œuvres d'art importées en Nouvelle-France. Par cette comparaison avec les sculptures, les peintures et les estampes, peut-être sera-t-il possible de vérifier certaines hypothèses formulées dans ce mémoire. Par ailleurs, Frédéric Cousinié, dans son étude sur les maîtres-autels et les retables parisiens, accorde des usages différents aux sculptures et aux peintures qui composent ces décors. Il suggère que les dévots privilégient les sculptures pour la prière et les demandes d'intercession en raison du « statut intemporel et de la « présence » plastique que lui donne sa tridimensionnalité (2006 : 82) », tandis que les tableaux sont plutôt liés à la représentation narrative d'un événement ou d'une réalité abstraite et se prêtent mieux à la méditation. Aussi, l'histoire de l'art ancien au Québec pourrait reprendre à son compte une telle réflexion sur les divers usages en fonction des éléments constitutifs qui définissent la peinture, la sculpture ou l'estampe.

Dans notre mémoire, nous avons présenté les huiles sur cuivre comme des exemples-types de tableaux de dévotion, principalement en raison de leur format réduit caractéristique

qui favorise leur contemplation rapprochée alors qu'elles sont intégrées dans des oratoires particuliers. Dans la sphère privée, il est fort plausible qu'elles aient servi de support pour la dévotion et pour la pratique de l'oraison ou de la méditation. La proximité avec le tableau placé devant les yeux du dévot conduit, à l'issue de la méditation sur l'image, au sentiment de la présence de Dieu. La personne divine, invoquée par les prières du méditant, devient un intime. Les tableaux sur cuivre, par leur possible implication dans cet exercice spirituel dont ils sont le point de départ, participent donc à l'intériorisation des images et l'oratoire intérieur devient le pendant de l'oratoire extérieur.

Dans l'expérience spirituelle au XVII^e siècle, tout participe au passage de l'extérieur vers l'intérieur. Les sens sont intériorisés à travers les exercices ignatiens de la composition de lieu et de l'application des sens, qui agissent en tant que ponts entre le monde sensible et le monde spirituel. Dans ce cadre ont lieu, d'une part, la perception des images religieuses (tableaux, estampes, statues) et, d'autre part, la création d'images mentales ou intérieures. Il reste encore à examiner les formes que prennent les images intérieures dans le but d'évaluer quels éléments sont empruntés à l'expérience sensorielle et sont reproduits dans l'expérience spirituelle. Ainsi, nous pourrions peut-être retrouver dans les récits de visions mystiques, comme celles que relatent Marie de l'Incarnation et Catherine de Saint-Augustin (Chapitre III), la trace des tableaux de dévotion qui ont inspiré en premier lieu la vision intérieure. En ce sens, l'étude des huiles sur cuivre importées aura contribué à introduire la possibilité pour l'historien de l'art de prendre en compte l'ensemble des images mentales et intérieures qui augmentent considérablement le bassin iconographique des « tableaux » de la Nouvelle-France.

ANNEXE 1

DÉNOMBREMENT DES PEINTURES SUR CUIVRE EN NOUVELLE-FRANCE

Localité	Sujet(s)	Nombre	Date de la mention / présence	État	Donateur
Notre-Dame-de-Recouvrance, Québec	- <i>Nativité</i> - <i>Sainte Famille</i>	2	1633 / 1633	Disparues	Charles du Plessis-Bochart, commis général de la Compagnie des Cent-Associés.
Notre-Dame-de-Recouvrance, Québec	- <i>Éducation de la Vierge</i> - <i>Sainte Agnès</i>	2	1640 / entre 1632 et 1640	Disparues	
Hôtel-Dieu, Québec	- <i>l'Enfant Jésus aux instruments de la Passion</i> - <i>Madeleine pénitente</i> - <i>Nativité</i> - <i>Adoration des Mages</i> - <i>Sainte Anne et la Vierge à l'E. Jésus</i> - <i>Saint Joseph et l'Enfant. Jésus</i>	6	1640 / 1640	Conservées (? ²³⁷)	Duchesse d'Aiguillon (1604-1675), fondatrice de l'Hôtel-Dieu de Québec, nièce du cardinal de Richelieu.

²³⁷ Boisclair (1977) note qu'il y a une autre source qui pourrait expliquer la présence de ces tableaux, soit un don de « si[x] tableaux de bronze... » en 1649 par M. Hérisson. Si l'on en croit les sources de l'Hôtel-Dieu de Québec, il y aurait eu deux envois différents de 6 tableaux sur cuivre chacun, pour un total de 12 tableaux.

Mission de Saint-Joseph, Téanaostaiaé (Huronnie)	Inconnus	2 (?)	1645 / 1647	Disparues	Henri de Saint-Joseph, carme et frère de Charles Garnier.
Ursulines, Qc	<i>-Saint Ignace -Saint François Xavier</i>	2 (émaux)	1646 / 1646	Disparues	Compagnie de Jésus (en étrennes)
Hôtel-Dieu, Québec	inconnus	6	1649 / 1649	Disparues	Michel Leneuf du Hérisson (1601-1672), seigneur, membre et syndic de la Communauté des Habitants.
Maison des Cent-Associés, Québec	<i>-Christ -Vierge -Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste -Saint Nicolas -Saint Ignace -Saint François Xavier</i>	6	/ entre 1645 et 1651	Disparues	
Ursulines, Québec	<i>-Sainte Madeleine -Sainte Anne</i>	2	1663 / 1663	Disparues	Mère du Saint-Esprit, carmélite de Chartres.
Notre-Dame de Montréal	<i>-Rosaire</i>	1	1670 / avant 1670	Disparue	
Mission Sainte-Croix de Tadoussac	inconnus	4	1646 (?) et 1671 / 1646	Disparues	
Hôtel-Dieu, Montréal	<i>-Saint Jean-Baptiste -Saint Joseph -Sainte Anne -Vierge -Saint François de Sales -Christ -Portrait d'une religieuse</i>	6 ou 7 (?)	1673 / 1642 (probable, date de l'arrivée à Montréal de Jeanne Mance)	Disparues	Jeanne Mance (1606-1673), arrivée à Québec août 1641, fondatrice de l'Hôtel-Dieu de Montréal (legs).
Mission Sainte-Croix de Tadoussac	<i>-Annonciation</i>	1	1676 / 1676	Disparue	Claude Dablon (1619-1697), supérieur des missions jésuites de la Nouvelle-France

Saint-Pierre de l'Île d'Orléans	- <i>Sainte Catherine</i> - <i>Sainte Luce</i> - <i>Saint Ignace</i> - <i>Saint François Xavier</i>	4	1709 / avant 1709	Disparues	
Robert Drouard, Québec	- <i>Samaritaine</i>	1	1717 / avant 1709	Disparue	
Hôtel-Dieu, Québec	- <i>La Visitation</i> , (au verso) <i>Portrait d'un ecclésiastique</i>	1	?	Conservée	
Ursulines, Québec	- <i>Christ</i> - <i>Vierge des douleurs</i>	2	?	Conservées	
Hôtel-Dieu, Montréal	- <i>Christ en croix entre la Vierge et st Jean l'Évangéliste</i> - <i>Vierge des Douleurs</i> - <i>La Vierge du Rosaire et l'Enfant Jésus apparaissant à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienna</i>	3	?	Conservées	
Musée national des beaux-arts du Québec	- <i>L'Enfant Jésus aux instruments de la Passion</i> - <i>Saint Joseph et l'Enfant Jésus</i> - <i>Madeleine en extase</i>	3	?	Conservées	

Total : 55

Disparues : 40

Conservées : 15

ANNEXE 2

FIGURES



Figure 1 Anonyme (école flamande), *Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*, vers 1620-1650, huile sur cuivre, 22,3 x 16,8 cm, Musée des Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal



Figure 2 Anonyme (école flamande), *Vierge des Douleurs*, vers 1620-1650, huile sur cuivre, 22,6 x 16,8 cm, Musée des Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal



Figure 3 Anonyme, *La Madeleine pénitente*, XVII^e siècle, huile sur bois, 22,7 x 16,7 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec



Figure 4 Anonyme, *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 22,9 x 17,4 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec



Figure 5 Anonyme, *Nativité aux Anges*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 17,1 x 23 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec



Figure 6 Anonyme, *Adoration des Mages*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 17,3 x 22,8 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec



Figure 7 Anonyme, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 16,9 x 213,4 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec



Figure 8 Anonyme, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 16,8 x 13,4 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec



Figure 9 Anonyme, *Visitation*, (verso) *Portrait d'ecclésiastique*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 37,3 x 30,5 cm, Musée des Augustines de l'Hôtel-Dieu, Québec



Figure 10 Anonyme, *La Vierge du Rosaire et l'Enfant Jésus apparaissent à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienne*, vers 1630-1670, huile sur cuivre, 22,8 x 22,9 cm, Musée des Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal



Figure 11 *Notre-Dame du Rosaire*, avant 1694, Archives du presbytère Saint-Charles-Borromée de Charlesbourg (CLICHE 1988 : 147).



Figure 12 Anonyme (école flamande), *Nativité*, XVIII^e siècle, huile sur cuivre, 22,5 x 17,2 cm, Cathédrale Saint-Étienne, Auxerre



Figure 13 Anonyme (école française), *Sainte Agnès*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 21,6 x 18 cm, Cathédrale Saint-Étienne, Auxerre



Figure 14 Anonyme, *L'Annonciation*, XVII^e siècle, huile sur bois, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune



Figure 15 Anonyme, *La Visitation*, XVII^e siècle, huile sur bois, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune



Figure 16 Anonyme, *La Nativité*, XVII^e siècle, huile sur bois, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune



Figure 17 Anonyme, *La Présentation au temple*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune



Figure 18 Anonyme, *Jésus parmi les docteurs*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune



Figure 19 Anonyme, *La Flagellation*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune



Figure 20 Anonyme, *Le Portement de croix*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune



Figure 21 Anonyme, *La Résurrection du Christ*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 22,8 x 19,1 cm, Hôtel-Dieu, Beaune

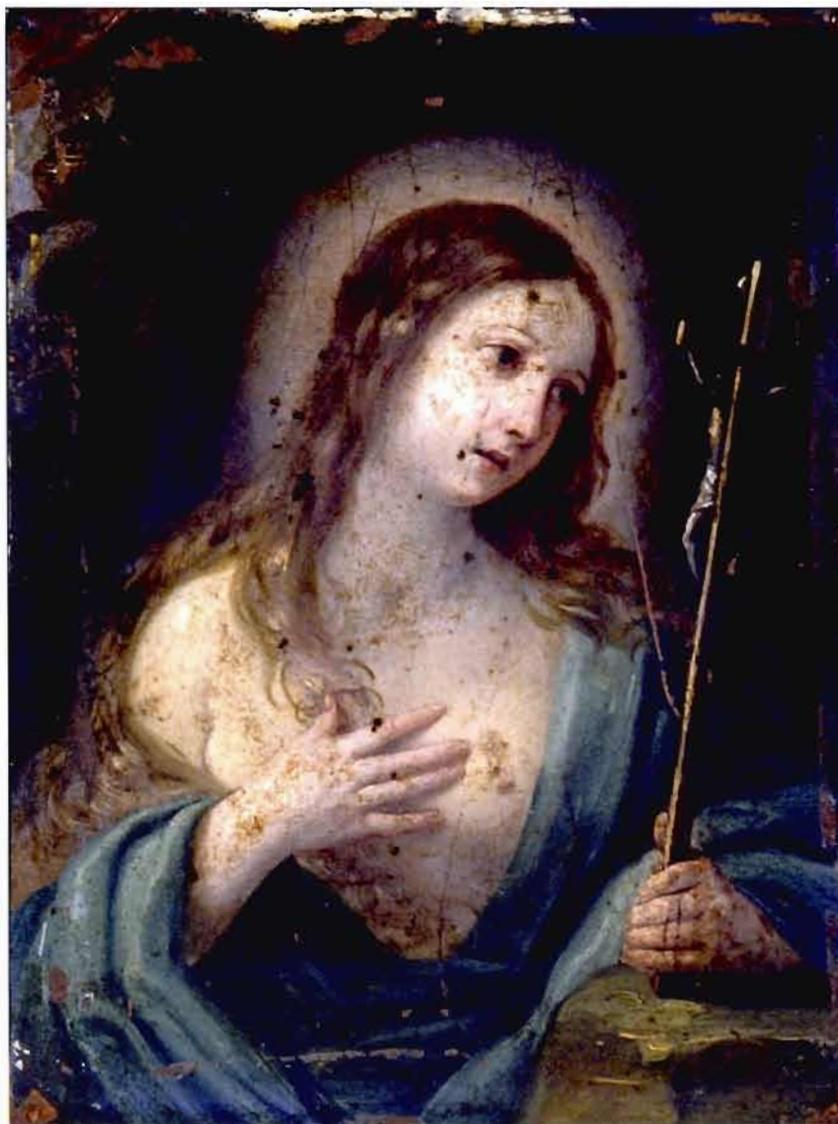


Figure 22 Anonyme (d'après Guido Reni), *La Madeleine repentante*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 23 x 17,3 cm, Hôtel-Dieu, Beaune

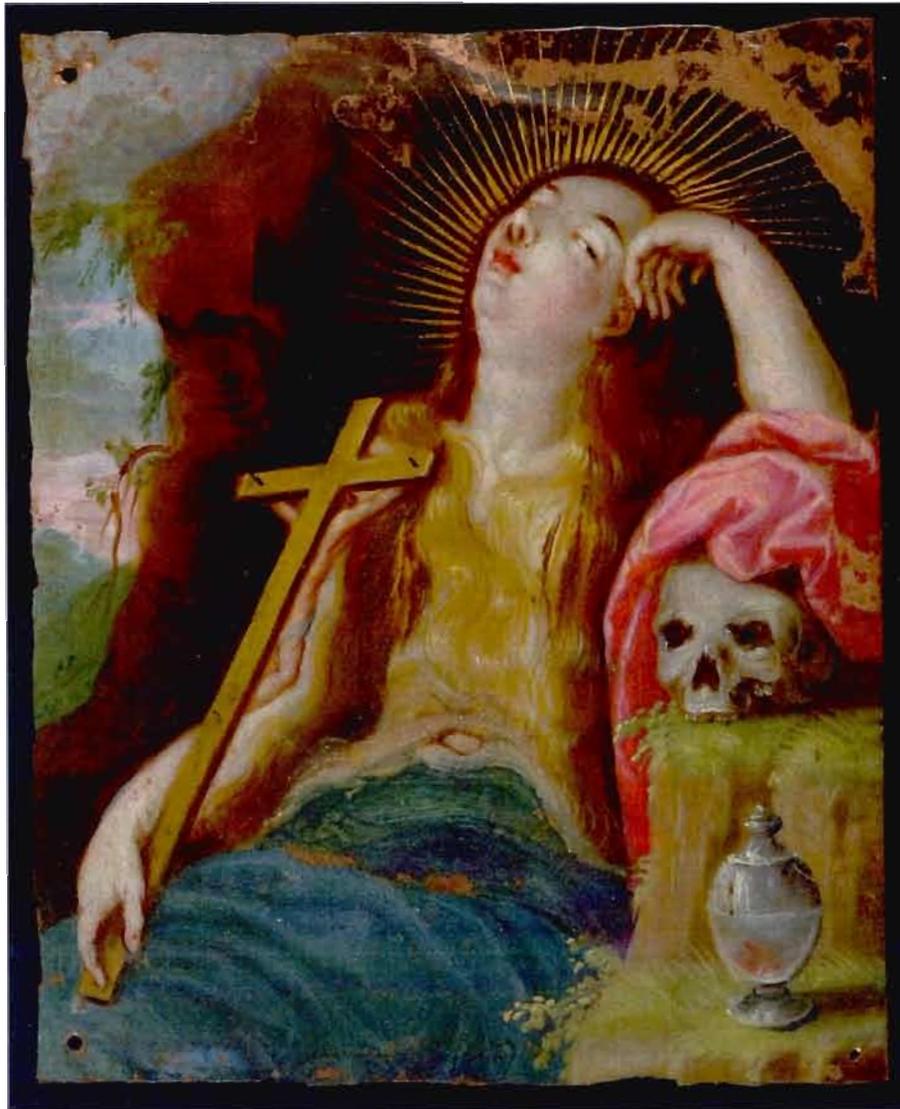


Figure 23 Anonyme (d'après Giovanni Battista di Jacopo, dit Il Rosso), *Madeleine en extase*, entre 1600-1650, huile sur cuivre, 14,2 x 11,7 cm, Musée national des beaux-arts du Québec



Figure 24 Anonyme (français ou flamand), *Madeleine en extase*, entre 1600-1650, huile sur cuivre, 117 x 91 cm, Musée Bossuet, Meaux

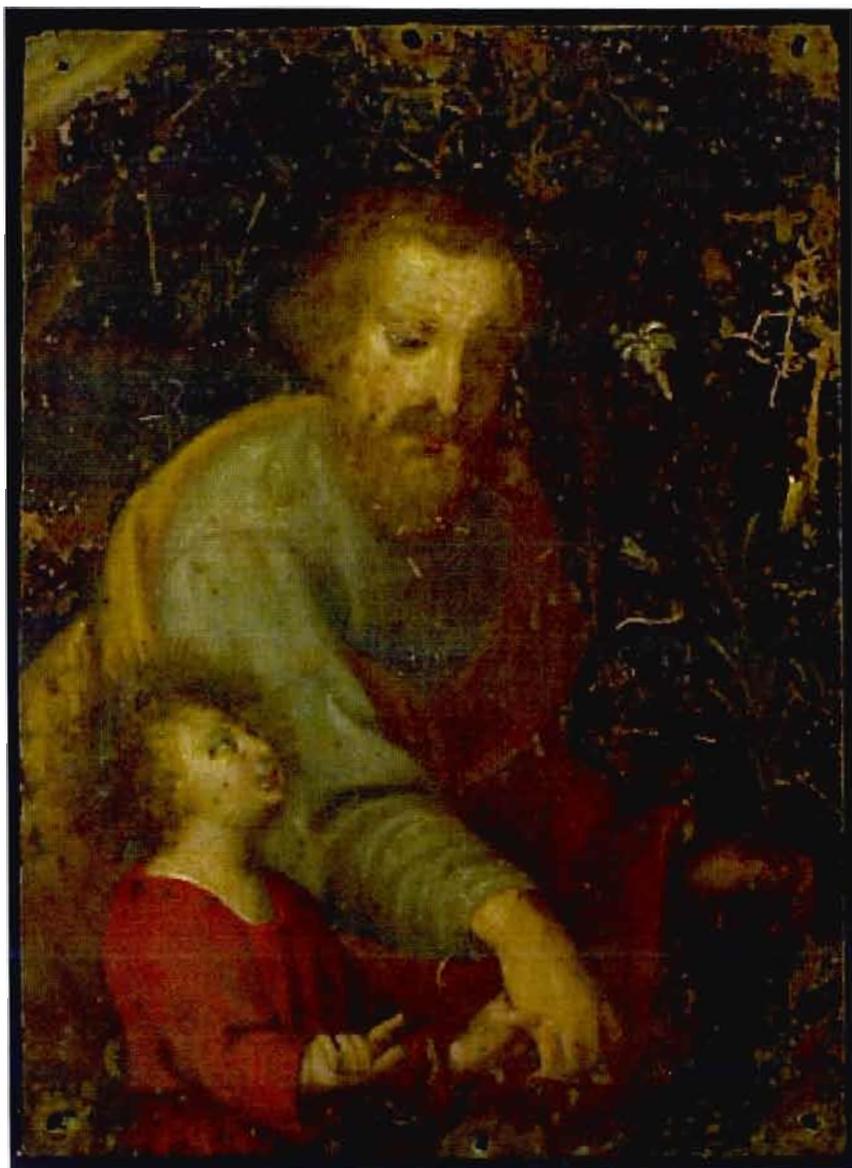


Figure 25 Anonyme, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 17 x 12,5 cm, Musée national des beaux-arts du Québec



Figure 26 Anonyme, *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, XVII^e siècle, huile sur cuivre, 17 x 12,3 cm, Musée national des beaux-arts du Québec



Figure 27 Hieronymus Wierix, *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale d'Albert 1^{er}, Bruxelles



Figure 28 Pierre Mariette, *L'Enfant Jésus portant les instruments de la Passion*, Cabinet des estampes, BnF, Paris

BIBLIOGRAPHIE

ADHÉMAR 1981 – ADHÉMAR, Jean, « L'enseignement par l'image », *Gazette des Beaux-arts*, n° février 1981, p. 53-60.

ANCELET-EUSTACHE 1956 – ANCELET-EUSTACHE, Jeanne, *Maître Eckhart et la mystique rhénane*, Paris, Seuil, 1956, 191 p.

BARBEAU 1946 – BARBEAU, Marius, *Saintes artisanes -II- Mille petites adresses*, Montréal, Fides (Cahiers d'Art Arca), 1946, 157 p.

BARGELLINI 1999 – BARGELLINI, Clara, « Painting on Copper in Spanish America », *Copper as Canvas : Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*, catalogue, New York, Oxford University Press, 1999, p. 31-44.

BELIN 2002 – BELIN, Christian, *La conversation intérieure. La méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion (Lumière classique), 2002, 422 p.

BELIN 2006 – BELIN, Christian, « La tradition méditative : écriture, procédures, mystère », *La méditation au XVII^e siècle : rhétorique, art, spiritualité*, Christian BELIN (dirigé par), Paris, H. Champion, 2006, p. 15-31.

BELTING 1998 – BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf (Histoire), 1998, 790 p.

BOISCLAIR 1977 – BOISCLAIR, Marie-Nicole, *Catalogue des œuvres peintes conservées au Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1977, 194 p.

BOWRON 1999 – BOWRON, Edgar Peters, « A Brief History of European Oil Paintings on Copper, 1560-1775 », *Copper as Canvas : Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*, catalogue, New York, Oxford University Press, 1999, p. 9-30.

BREMOND 1916-1933 – BREMOND, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, 1916-1933, 11 vol.

CASGRAIN/LAVERDIÈRE 1871 – CASGRAIN, Henri-Raymond et Charles-Honoré LAVERDIÈRE, *Journal des jésuites 1646-1668*, Québec, Chez Léger Brousseau, 1871, 401 p.

CHARLAND 1924 – CHARLAND, Paul-Victor, « Les ruines de Notre-Dame. L'ancien intérieur », *Le Terroir*, vol. 5, n° 7 (novembre 1924), p. 153-157.

CHÂTELLIER 1987 – CHÂTELLIER, Louis, *L'Europe des dévots*, Paris, Flammarion (Nouvelle Bibliothèque Scientifique), 1987, 315 p.

CLAIR 2008 – CLAIR, Muriel, *Du décor rêvé au croyant aimé : une histoire des décors des chapelles de mission jésuite en Nouvelle-France au XVII^e siècle*, thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 549 p.

CLICHE 1988 – CLICHE, Marie-Aimée, *Les pratiques de dévotion en Nouvelle-France : comportements populaires et encadrement ecclésial dans le gouvernement de Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval (Ethnologie de l'Amérique française), 1988, 354 p.

CLOUTIER 1982 – CLOUTIER, Nicole, *L'iconographie de sainte Anne au Québec*, thèse, Montréal, Université de Montréal, 1982, 792 p.

COUSINIÉ 2000 – COUSINIÉ, Frédéric, *Le peintre chrétien : théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan (esthétiques), 2000, 187 p.

COUSINIÉ 2006 – COUSINIÉ, Frédéric, *Le saint des saints : maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, 368 p.

COUSINIÉ 2006/2 – COUSINIÉ, Frédéric, « Images et contemplation dans le discours mystique du XVII^e siècle français », *XVII^e siècle. L'Église et la peinture dans la France du XVII^e siècle. Les écrits d'ecclésiastiques, entre théologie et théorie de l'art*, n° 230, 2006, p. 23-47.

COUSINIÉ 2007 – COUSINIÉ, Frédéric, *Images et méditation au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Art et société), 2007, 239 p.

CUES 1453 – CUES, Nicolas de, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, Agnès MINAZZOLI (traduction et préface), Paris, Les Éditions du Cerf (La nuit surveillée), 1986 (1453), 110 p.

COYECQUE 1940 – COYECQUE, Ernest, « Notes sur divers peintres du XVII^e siècle », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1940, p. 76-82.

CROIX/QUÉNIART – CROIX, Alain et Jean QUÉNIART, *Histoire culturelle de la France. De la renaissance à l'aube des Lumières*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil (Points Histoire), 1997, réimp. 2005, vol. 2, 490 p.

CROZET 1954 – CROZET, René, *La vie artistique en France au XVII^e siècle (1598-1661) : Les artistes et la société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, 209 p.

DEKONINCK 2005 – DEKONINCK, Ralph, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, 423 p.

DEKONINCK 2006 – DEKONINCK, Ralph, « L'image au cœur des trois puissances de l'âme dans la spiritualité jésuite du XVII^e siècle », *La méditation au XVII^e siècle : rhétorique, art, spiritualité*, Christian BELIN (dirigé par), Paris, H. Champion, 2006, p. 67-87.

DSAM – *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, Marcel VILLIER (édition), Paris, Beauchesne, 1937-, 17 vol.

DESLANDRES 2003 – DESLANDRES, Dominique, *Croire et faire croire : les missions françaises au XVII^e siècle, 1600-1650*, Paris, Fayard, 2003, 633 p.

FABRE 1992 – FABRE, Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image : le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (Contextes), 1992, 304 p.

FLEURY 1969 – FLEURY, Marie-Antoinette, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVII^e siècle (1600-1650)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1969, LXXXIII-970 p.

FUMAROLI 1994 – FUMAROLI, Marc, *L'École du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1994, 510 p.

GAGNON 1975 – GAGNON, François-Marc, *La conversion par l'image, un aspect de la mission des jésuites auprès des indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975, 141 p.

GARNIER 1931 – GARNIER, Charles, *Lettres de saint Charles Garnier à son frère le père Henri de Saint-Joseph*, Québec, s.n., 1931, 45 p.

GRAAF 1976 – GRAAF, J. A. van de, « Development of Oil Paint and the Use of Metal Plates as a Support », *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, London, Butterworths, 1976, p. 43-53.

GRIVEL 1986 – GRIVEL, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz (Histoire et civilisation du livre, n° 16), 1986, 448 p.

GUIFFREY 1915 – GUIFFREY, Jules-Joseph, *Artistes parisiens du XVI^e et du XVII^e siècles : donations, contrats de mariage, testaments, inventaires, etc tirés des insinuations du Châtelet de Paris*, Paris, Imprimerie nationale (Histoire générale de Paris), 1915, 379 p.

GUTTON 2004 – GUTTON, Jean-Pierre, *Dévots et société au XVII^e siècle. Construire le Ciel sur la Terre*, Paris, Belin (Histoire et Société), 2004, 219 p.

HAVARD/VIDAL 2003 – HAVARD, Gilles et Cécile VIDAL, *Histoire de l'Amérique française*, Paris, Flammarion, 2003, 560 p.

HÉTU 1998 – HÉTU, Pierre, *La chapelle de Tadoussac : vigie des âmes*, Tadoussac, Fabrique de la paroisse Sainte-Croix-de-Tadoussac, 1998, 36 p.

HOROVITZ 1999 – HOROVITZ, Isabel, « The Materials and Techniques of European Paintings on Copper Supports », *Copper as Canvas : Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*, catalogue, New York, Oxford University Press, 1999, p. 63-92.

HOROVITZ 2000 – HOROVITZ, Isabel, « 'To Those Who Like Pictures in Their Pristine Condition'. Some Thoughts on the Appearance of European Paintings on Copper from the Sixteenth to the Eighteenth Century », in Clara Bargellini, *Historia del Arte y Restauración, 7º Coloquiodel Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, conservación, restauración y defensa*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, p. 177-194.

IGNACE DE LOYOLA 1982 – IGNACE DE LOYOLA, *Exercices spirituels : texte définitif (1548)*, Jean-Claude GUY (traduction et commentaires), Paris, Seuil, 1982, 173 p.

JONES 1889 – JONES, Arthur E., *Documents rares ou inédits I. Mission du Saguenay. Relation inédite du R. P. Pierre Laure, s. j., 1720- à 1730*, Montréal, Archives du Collège Ste-Marie, 1889, 72 p.

JUCHEREAU/DUPLESSIS 1939 – JUCHEREAU de St-Ignace, Mère Jeanne-Françoise et Mère Marie Andrée DUPLESSIS, *Les Annales de l'Hôtel-Dieu de Québec, 1636-1716*, Québec, éditées par Dom Albert Jamet et à l'Hôtel-Dieu de Québec/Montréal, Presses de Garden City, 1939 (1636-1716), xlvii-444 p.

KOMANECKY/HOROVITZ/EASTAUGH 1999 – KOMANECKY, Michael K., Isabel HOROVITZ et Nicholas EASTAUGH, « Antwerp Artists and the Practice of Painting on Copper », *Journal of Scientific Art Research*, vol. 1, 1999, p. 1-7.

LACROIX 2008 – LACROIX, Laurier, « Frère Luc : un peintre récollet à Québec en 1670-1671 », *Québec, une ville et ses artistes*, Denis CASTONGUAY et Yves LACASSE (dirigé par), catalogue, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, 333 p.

LAROUCHE 1972 – LAROUCHE, Léonidas, *Le second registre de Tadoussac 1668-1700 : transcription*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1972, 214 p.

LEEGENHOEK 1986 – LEEGENHOEK, Isabelle, « Les tableaux peints sur cuivre : origine, constitution, conservation », *Art et curiosité*, n° 99, 1986, p. 7-21.

LE MAREC 1985 – LE MAREC, Joëlle, *La peinture sur cuivre et supports rares*, mémoire, Paris I-Sorbonne, 1985.

MÂLE 1984 – MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XVII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, A. Colin, 1984, réimpr. de la 2^e éd. de 1951, 479 p.

MARIE DE L'INCARNATION 1971 – MARIE DE L'INCARNATION, *Correspondance*, Dom Guy OURY (introduction et édition), Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1971, 1071 p.

MARIE DE L'INCARNATION 1929 – MARIE DE L'INCARNATION, *Écrits spirituels et historiques*, Claude MARTIN (édition) et Albert JAMET (introduction et édition), Québec, Action sociale, 1985 (1929), 412 p.

MARTIN 1677 – MARTIN, Dom Claude, *La vie de la vénérable Mère Marie de l'Incarnation : première supérieure des Ursulines de la Nouvelle-France, tirée de ses lettres et de ses écrits*, Paris, Louis Billaine, 1677, 799 p.

MARTIN 1990 – MARTIN, Denis, *L'estampe importée en Nouvelle-France*, thèse, Québec, Université Laval, 1990, 2 vol.

MARTIN 2002 – MARTIN, Denis, *Tableaux sur cuivre en Nouvelle-France*, 2002, tapuscrit, 6 p.

MASSICOTTE 1934 – MASSICOTTE, Edmond-Zotique, « Tableaux, portraits et images d'autrefois », *Bulletin de recherches historiques*, n^o 40, 1934, p. 117-130.

MÉNARD 1980 – MÉNARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris, Beauchesne, 1980, 467 p.

MÉROT 1994 – MÉROT, Alain, *La peinture française au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard-Electra, 1994, 322 p.

MONTIAS 1987 – MONTIAS, John Michael, « Cost and Value in Seventeenth Century Dutch Art », *Art History*, vol. 10, 1987, p. 455-466.

MONTIAS 1996 – MONTIAS, John Michael, *Le marché de l'art aux Pays-Bas : XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1996, 191 p.

NOPPEN/MURPHY 1977 – NOPPEN, Luc et Achille MURPHY, *Les Églises du Québec : (1600-1850)*, Montréal et Québec, Fides et La Documentation québécoise, Ministère des communications (Connaissance du Québec, Loisirs et culture), 1977, 298 p.

NORTH 1998 – NORTH, Michael, *Art Markets in Europe : 1400-1800*, Aldershot, Ashgate, 1998, 250 p.

OURY 1983 – OURY, Guy-Marie, *Jeanne Mance et le rêve de M. de la Dauversière*, Chambray-les-Tours, C.L.D., 1983, 264 p.

PAUTOT 1999 – PAUTOT, Thierry, *La peinture sur support de cuivre : origine, altérations, restauration : l'exemple de la collection du musée du Louvre*, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 1999, 37 p.

PERRAULT 1974 – PERRAULT, Claude, *Bref historique de l'église Notre-Dame de Montréal sous le régime français*, Montréal, R. et J. Bergeron, 1974, 32 p.

PORTER/BÉLISLE 1986 – PORTER, John R. et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec : trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1986, 503 p.

RAGUENEAU 1671 – RAGUENEAU, Paul, *La vie de la mere Catherine de Saint Augustin religieuse hospitaliere de la misericorde de Quebec en la Nouvelle-France*, A Paris, Chez Florentin Lambert, 1671, 403 p.

RJ – *The Jesuit Relations and Allied Documents. Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New-France, 1610-1791*, Reuben Gold THWAITES (édition), Cleveland, Burrows, 1898, 73 vol.

RICHEFORT 1998 – RICHEFORT, Isabelle, *Peintre à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Imago, 1998, 267 p.

ROBITAILLE 1996 – ROBITAILLE, André, *Habiter en Nouvelle-France (1534-1648)*, Beauport, Publications MNH, 1996, 397 p.

ROY 1889 – ROY, Joseph-Edmond, *Au royaume du Saguenay. Voyage au pays de Tadoussac*, Québec, Imprimerie générale A. Coté et cie, 1889, 235 p.

SAGARD 1990 – SAGARD, Gabriel, *Le Grand voyage du pays des Hurons*, Réal OUELLET et Jack WARWICK (introduction et notes), Montréal, Bibliothèque Québécoise (Littérature), 1990 (1632), 383 p.

SAUVY 1989 – SAUVY, Anne, *Le miroir du cœur : quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris, Les Éditions du Cerf (Histoire), 1989, 302 p.

SCHNAPPER 1994 – SCHNAPPER, Antoine, *Curieux du Grand Siècle, collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, II Œuvres d'art*, Paris, Flammarion (Art, histoire, société), 1994, 575 p.

SCHNAPPER 2001 – SCHNAPPER, Antoine, « Bordures, toiles et couleurs : une révolution dans le marché de la peinture vers 1675 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, n^o Année 2000, p. 85-104.

SCHNAPPER 2004 – SCHNAPPER, Antoine, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Histoires), 2004, 394 p.

SIMARD 1976 – SIMARD, Jean, *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*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval (Travaux du laboratoire d'histoire religieuse de l'université Laval), 1976, 264 p.

SZANTO 1996 – SZANTO, Mickaël, *Le marché de la peinture à la foire Saint-Germain dans la première moitié du XVII^e siècle*, mémoire, Paris, université Paris IV-Sorbonne, 1996, 208 p.

TENAUD 1896 – TENAUD, J.-E., *Sebastiano Del Piombo, Raphaël, Signorelli ... Étude de la peinture sur cuivre à son origine et remarques au sujet de quelques peintures attribuées à ces différents maîtres*, Saint-Jean-D'Angély, Imprimerie Ch. Renoux, 1896, 18 p.

TOLIOPOULOU 1991 – TOLIOPOULOU, Évangélie, *L'art et les artistes des Pays-Bas à Paris au XVII^e siècle*, thèse, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1991, 2 vol.

TURGEON 1996 – TURGEON, Laurier, « Le chaudron de cuivre en Amérique : parcours historique d'un objet interculturel », *Ethnologie française*, vol. 26, n° 1, 1996, p. 58-73.

VAN MANDER 1604 – VAN MANDER, Karel, *Karel van Mander, the Lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604) : preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618)*, Hessel MIEDEMA (introduction et traduction), Doornspijk, Davaco, 1994 (1604), 3 vol.

VASARI 1981 – VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André CHASTEL (traduction et édition critique), Paris, Berger-Levrault (Arts), 1981 (1568), 12 vol.

WADUM 1999 – WADUM, Jørgen, « Antwerp Copper Plates », *Copper as Canvas : Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*, catalogue, New York, Oxford University Press, 1999, p. 93-116.