

La Nouvelle-France dans la cartographie française ancienne

Marie-Madeleine Azard-Malaurie

Number 46, Spring 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58323ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Azard-Malaurie, M.-M. (1967). La Nouvelle-France dans la cartographie française ancienne. *Vie des arts*, (46), 20–60.



COST. DE LA FLORIDE

LE CANADA

PARTIE DE LA MER CENTR.

TERRE DE LABRADOR

1763

Plusieurs des œuvres analysées dans cet article, comme l'*Atlas de Guillaume Le Testu*, les cartes de J. B. Franquelin, sont exposées au 6e étage du Pavillon de France de l'Expo 67, sous le signe des Amitiés Franco-Canadiennes. D'autres œuvres originales de la plus grande qualité sont envoyées de France, comme la *Relation du 2e Voyage de Jacques Cartier*, manuscrit, ainsi que les œuvres de Jacques Devaulx de 1583, ornées de miniatures. Des lettres et autographes du Père Marquette, de Madeleine de Verchères. Des vues aquarelles ou à la plume du XVIIIe siècle de Louisbourg, Port-Royal, Québec, des portulans dieppois du XVIe siècle, des cartes manuscrites authentiques de Jolliet, du Père Marquette, de J. Bourdon. Des plans manuscrits de Chaussegros de Léry, de Decouagne, des éditions anciennes d'œuvres littéraires ayant trait à la Nouvelle-France depuis le début du XVIe siècle; des objets anciens ayant appartenu à Montcalm, La Pérouse, etc.

Un ensemble enfin de pièces pour la plupart n'ayant jamais quitté la France et réunies dans le but de recréer un peu des "climats" successifs qui, depuis les premiers découvreurs, ont régné sur la Nouvelle-France.

LA NOUVELLE-FRANCE DANS LA CARTOGRAPHIE FRANÇAISE ANCIENNE

par Marie-Madeleine Azard-Malaurie

La carte est, à notre époque, une réalisation scientifique. Il n'en a pas toujours été ainsi.

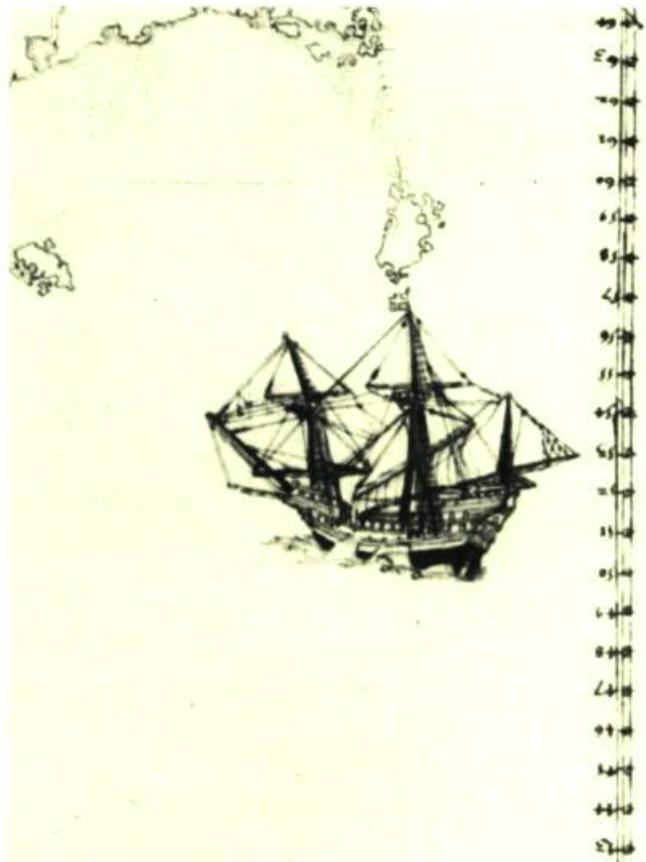
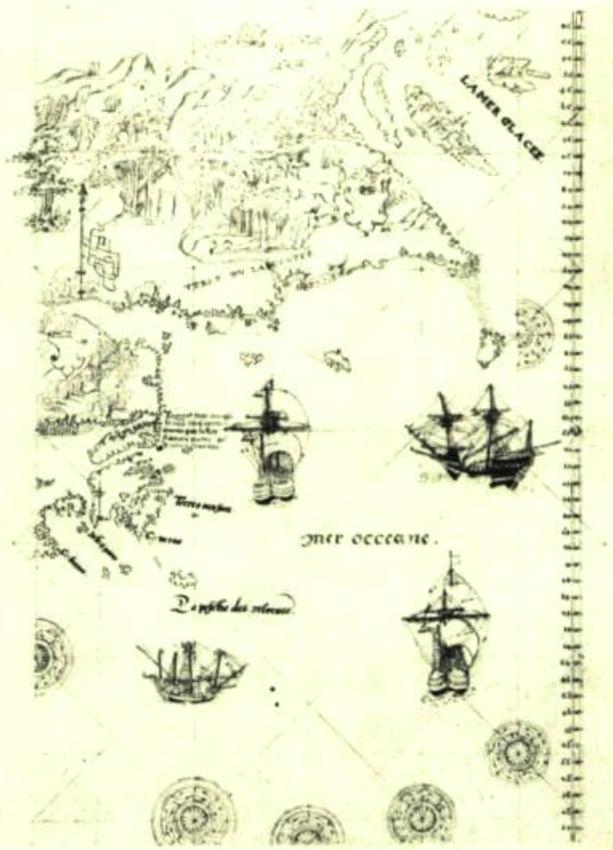
Héritières des périples grecs et des routiers du début du Moyen Age, les cartes-portulans — itinéraires écrits — furent d'abord des figurations schématisées, des esquisses de côtes faites par des marins pour des marins. Les ports méditerranéens étaient réunis entre eux par une ligne côtière souvent hésitante, mal définie.

De l'intérieur, nul souci. Quelques localisations de villes, d'Etats; le plus souvent, un espace vierge.

Telles étaient les cartes-portulans utilisées au XIIIe siècle: saint Louis s'embarquant à Aigues-Mortes pour la Croisade en eut de telles entre les mains: nous le savons par Joinville. Cartes de marins, l'intérieur des continents n'était que suggéré par quelques noms, le plus souvent par des vignettes illustrant un royaume, une ville ou même un peuple.

Ainsi apparurent graduellement ces portulans où la peau de vache servant de support, on peignait d'or les îles, d'or encore les trônes des rois et des empereurs, où les Etats apparaissaient sous forme de pavillons aux emblèmes héraldiques et où les continents se constellèrent de tours fortifiées aux noms de cités.

Un art fastueux se développa à l'époque du vitrail, poursuivant un but également didactique: là où le vitrail enseignait la Bible, le portulan montrait au pilote ce qu'il y avait en arrière des côtes. Limité par le tracé des côtes, comme l'était le peintre de vitrail par ses plombs, le peintre de portulan laissa de plus en plus son imagination se développer. La couleur prit dans cet art une place



Ci-dessus, haut de la page: Feuille de l'atlas dit de Pastoret; bas de la page: détail de la carte similaire à la précédente. British Museum, Londres.

Page ci-contre: Atlas de Le Testu daté de 1556. Ministère de la Guerre, Paris.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72



Iles des sars

Popin
Sant
Sant
Sant

Ile de...

Serra Nova

Rio de canas

PR
L'ABBATE DON VINO





24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68



Pages 22-23: Carte de l'Atlas de Vallard daté de 1547. Bibliothèque Huntington, Californie (U.S.A.)
 Ci-contre: Carte Harleienne. Détail montrant Jacques Cartier sur la rive sud du Saint-Laurent. British Museum, Londres.

prépondérante, chaque école se distinguant l'une de l'autre: les Portugais utilisèrent des couleurs chaudes: des rouges profonds et des ors chatoyants; les Italiens eurent une gamme plus variée de nuances subtiles. Un art s'élabora ainsi au cours du Moyen Age, aux XIV^e et XV^e siècles, colorant et magnifiant la géographie civile d'Europe, d'Asie et d'Afrique.

Mais c'est au XVI^e siècle, avec la Renaissance, que cette peinture connut son apogée.

Dépassant les limites méditerranéennes, franchissant les océans, les pilotes atteignirent des terres inconnues. Les Portugais et les Italiens d'abord, les Espagnols puis les Français tracèrent les lignes de côtes nouvelles. La fin des guerres, d'autre part, permirent aux savants, aux artistes de mieux connaître la configuration des continents. Le goût de cet art devint même si grand que certains mécènes commandèrent des carteportulans peintes pour orner les murs de leur palais ou, plus petites, pour enrichir leurs bibliothèques.

Les cartes s'ornèrent alors elles-mêmes de cartouches dédicatoires décorés, d'encadrements illustrés; les océans se peuplèrent de monstres marins, de bateaux; les continents s'animent de personnages.

Le réel et l'imaginaire s'unirent, s'enchevêtrèrent, développant un art charmant nourri de science et ivre de poésie.

Rarement on put voir mariage mieux assorti de l'art et de la science.



Les Français s'éveillèrent tard à cet art: émules des Italiens pour la Méditerranée et des Portugais pour l'océan, c'est avec Henri II seulement qu'on voit apparaître les premières œuvres françaises connues.

La Marine se développe et les Normands franchissent depuis longtemps déjà l'océan. A Dieppe, une école de pilotes se crée et des noms d'hydrographes sont venus jusqu'à nous. La tradition accorde à Desceliers, prêtre à Arques, d'avoir été l'un des créateurs de cette école. Henri II commanda à ce géographe un planisphère qui existe encore; somptueux, détaillé, le monde s'y présente comme dans un kaléidoscope de merveilles.

Desceliers, Jean Rotz, Guillaume Le Testu, les frères Parmentier, Pierre Crignon, Jehan Cossin, Jacques de Vaulx, autant de noms de pilotes, de géographes, d'artistes groupés autour de ces deux ports du Havre et surtout de Dieppe.

Quelle était donc la situation de Dieppe pour être un centre de telle qualité? Dieppe fut, au cours du XVI^e siècle, un des ports les plus vivants du royaume de France. Les nefs de ses pêcheurs de morue fréquentaient, depuis longtemps peut-être, les Terres Neuves. Les galions d'Ango portaient le pavillon à croix blanche de leur maître, sur toutes les mers.

En rapport fréquent avec les Basques et les Portugais, les pilotes normands avaient su recevoir certains de leurs secrets sur les terres mystérieuses de l'Ouest et les tracés des côtes s'allongeaient, comblant les vides des "terrae incognitae". Dieppe jouait, en fait, le rôle d'un centre où la science de la navigation et celle de la découverte étaient cultivées par de nombreux esprits évolués. Nous ne connaissons malheureusement cette histoire que par les quelques vestiges de cette floraison cartographique dont les signatures sont éclairées par quelques registres d'état-civil.

Ces cartes nautiques, peintes généralement sur velin, furent d'abord inspirées, sinon copiées, des portulans portugais. Puis, brusquement, elles prennent — scientifiquement parlant — leur originalité et deviennent, en quelque sorte, des prototypes, surtout en ce qui concerne les Terres Neuves de l'océan.

Les portulans dieppois firent connaître, en effet, une à une, les découvertes de Jacques Cartier. Les premières, elles font de Terre-Neuve une île que les Portugais rattachaient auparavant à la terre ferme; les premières, elles vont faire connaître le Saint-Laurent dont les Portugais ne connaissaient que l'entrée: la Grande-Baie. De 1541 à 1634, tout un groupe de cartes vont faire avancer la connaissance de la Terre et plus spécialement du Canada.

Ponctuée de roses des vents, se détachant sur le tissu des rhumbs de vents, la ligne des côtes se déroule sur ces portulans dieppois, hérissée de récifs, souvent précédée du pointillé des bancs de sable. Une nomenclature héritée des Portugais et de Jacques Cartier permet de les apparenter les uns aux autres. Outil indispensable des navigateurs, c'est maintenant pour nous un enchantement de l'œil.

Derrière la ligne des côtes, des paysages s'ordonnent, limités par les caps et les golfes.

Aux portulans s'ajoutèrent très tôt des atlas, dessinés sur papier, qui attestent le développement et surtout l'approfondissement de la science géographique.

Ainsi, cette feuille de l'Atlas dit de Pastoret, est un exemple de la graphie précise et fraîche des Dieppois. Qui est ce Pastoret? Nul ne le sait et ce nom difficilement déchiffirable n'est peut-être même pas celui de l'auteur, mais du possesseur de l'atlas. Exemple d'un des nombreux mystères entourant cette histoire. Quoi qu'il en soit, la délica-

tesse du dessin est soutenue par un art réel de la composition: le dessinateur a su délicatement marier l'animal et l'arbre, centrant habilement l'intérêt de la scène autour du chevreuil qui, avant de pénétrer dans les bois, tourne gracieusement la tête.

Les arbres pressés les uns contre les autres s'étagent au pied des montagnes — vision symbolique et juste des Laurentides. La hutte de peau, tapie sous les arbres, évoque l'homme souvent caché de cette "Terre du Laborator", ancêtre toponymique du Labrador. Le pavillon planté sur la côte marque la possession du roi de France et la note historique situe la terre découverte.

Un réalisme, puisé auprès des témoins visuels ou peut-être même vu par l'auteur, et la grâce de la fantaisie émanent de cette jolie carte dessinée à l'encre sur papier. Des bateaux et des roses des vents ouvragés ornent l'espace océanique.

Ces bateaux sont d'un dessin généralement fidèle; les vagues ourlent délicatement la coque de ce galion naviguant vers les Terres Neuves d'Amérique. Le trait est aussi ferme que fin; pas un cordage ne manque et portant ce fin vaisseau ne figure qu'à titre d'attribut minime.

Ce goût du travail bien fait, même pour les détails secondaires, se retrouve dans toutes les œuvres dieppoises. Rien n'est bâclé et, si l'œuvre est inachevée, comme c'est le cas ici, les détails y sont déjà soigneusement finis, l'artiste procédant d'un point achevé de l'œuvre à un autre.

Cet atlas dessiné est assez exceptionnel parmi les œuvres dieppoises; car ces artistes, en général, coloraient leurs œuvres — comme le faisaient Italiens, Portugais, Espagnols et Majorquains.

Le ministère français de la Guerre conserve précieusement un de ces chefs-d'œuvre dieppois: l'Atlas de Le Testu dédié à l'amiral de Coligny, daté de 1556.¹

Une page entière est consacrée au Canada, sur les 98 pages de cette cosmographie universelle.

La finesse du dessin, la fraîcheur et la douceur de la couleur — aquarelle sur papier —, la richesse de l'ornementation, la fantaisie du décor font de ce travail un des plus grands chefs-d'œuvre de la miniature du XVII^e siècle. Si l'on s'interroge sur sa paternité, on se heurte de nouveau à un mystère.

Guillaume Le Testu est un personnage connu: originaire du Havre, pilote remarqué, il devint hydrographe du roi pour la flotte du Ponant et participa à des expéditions importantes, comme celle de Villegagnon au Brésil. Piratant en Amérique, comme presque tous les navigateurs normands de cette époque, il mourut au Mexique, victime d'un coup de main trop hardi.

Comment cet homme "vaillant, rusé, accord", comme le décrit un de ses compagnons, a-t-il pu unir à cette personnalité déjà si riche de savant, de marin et de fibustier, celle d'artiste? Qu'il ait su dessiner n'a rien qui étonne: les pilotes à cette époque apprenaient à dessiner comme nous apprenons à écrire; mais qu'il ait su peindre et surtout composer ces scènes multiples, variées, délicates et que cette peinture ait cette qualité de beauté laisse rêveur et admiratif. On est tenté de supposer qu'ayant construit la partie scientifique de la carte, qu'ayant même dessiné certains personnages, il a laissé à un miniaturiste le soin de peindre les bosquets d'arbres, les palais fabuleux, tout le paysage de ses cartes. Dieppe et le Havre auraient ainsi abrité quelques descendants de ces écoles d'enlumineurs que l'invention de l'imprimerie étouffait. Il n'y a aucune trace de ces ateliers, ni dans les registres anciens, ni dans les signatures — mais on peut se poser la question. Dieppe a brûlé à la fin du XVII^e siècle à la suite d'une canonnade anglaise, et bien peu de choses subsistent de son passé. Il y a peu de chances que l'on trouve une réponse à cette question, mais elle mérite d'être posée et même étendue à d'autres auteurs comme celui de l'*Atlas Vallard* ou de l'*Harléienne*.

Car si on analyse cette dernière peinture sous l'angle de la couleur, on doit en reconnaître la maîtrise. Il y a du classicisme dans le fond de ces frondaisons, dans les dégradés de vert, dans le passage du vert au bleu. Vert et bleu, couleurs dominantes de cet atlas, couleurs que nous retrouvons ailleurs chez d'autres Dieppois, couleurs qui font reconnaître, parmi d'autres, les portulans dieppois.

Si, par ailleurs, on observe les thèmes de cette peinture ornementale, on est frappé du mélange de réalisme et de fantaisie qu'elle présente. Réalistes, les grands arbres touffus: chênes américains ou ormes dont la taille s'oppose aux petits arbres situés près des côtes ou le long du fleuve, comme si le peintre avait voulu montrer que les arbres étaient plus grands à l'intérieur des terres que sur les côtes, ce qui n'est pas faux. Réalistes, les enclos sauvages d'Ochelassa ou de Camada, inspirés des récits de Cartier, ou comme peut-être Le Testu lui-même les avait vus: rien ne prouve, en effet, qu'il n'ait pas voyagé le long des côtes nord-américaines comme Thevet l'évoque dans son *Grand insulaire*. Réalistes, les bateaux: caraque prise dans la tempête² et galion revenant de Floride. Réaliste encore le cerf galopant vers les terres inconnues. Mais les animaux étranges voisinent: de l'ours encore plausible à l'animal fabuleux au pied du pavillon fantaisiste où la fleur-de-lys s'efface dans les plis décorés du croisissant. Plus évocateur encore de rêve, le château-fort que semble garder la bête. Ce château flanqué de tours rondes, fermé de murs crénelés, mais aussi de palissades puisqu'il est une construction sauvage, commande l'entrée du "Saguéné"; ne serait-ce pas là le palais de ce royaume mystérieux que Cartier pensait exister plus loin au Nord-Ouest? Palais enchanté d'un royaume interdit sur la route du Cathay, de la Chine?

Ailleurs, des monstres luttent avec des hommes

à tête de chien ou de sanglier: thèmes fabuleux traditionnels que les géographes depuis Ptolémée situaient en Afrique et que le pilote normand localise dans ce continent inconnu.

Chose étrange: l'univers enchanté du Moyen Âge, si souvent exprimé dans les chapiteaux romans, bientôt repoussé par la science, va se réfugier — avant de mourir — dans les forêts du Nouveau-Monde, par l'intermédiaire de ces cartes ornées. Et les bêtes et les monstres, les châteaux et les oriflammes, vestiges de croyances anciennes deviennent ici, à l'insu peut-être de leur auteur, motifs d'ornement.

A cet atlas vert-bleu de Le Testu, comment ne pas opposer la feuille violemment rouge et verte de cet autre atlas de 1547, donc antérieur de 10 ans: l'*Atlas de Vallard* conservé à la Bibliothèque Huntington, en Californie. Atlas encore de cérémonie où la décoration joue un rôle prépondérant. Ici, le paysage se précise, s'humanise, s'ordonne autour d'un groupe, central lui-même et construit comme un tableau. L'œuvre est sans dédicace et le nom de Vallard, inconnu, est soit celui de l'auteur, soit celui du dédicataire: un marchand normand peut-être.

En 1547, les voyages de Cartier étaient très proches et n'est-ce pas une scène relative à l'entreprise de Roberval qu'évoque cette composition. Episode de rencontre entre Français et sauvages, tels que Cartier nous les raconte et tels que la suite choisie de Roberval a dû en connaître.

La scène est remarquablement vivante. Les sauvages, aux visages riants, semblent inviter de la main ces nobles étrangers à s'approcher. Le groupe central formé de gentilshommes, de notables à robe longue, de dames élégantes, semble se concerter: les visages sont contraints. Les femmes sont déçues, maussades, hésitent peut-être devant ces êtres sauvages, étranges. Un homme, à gauche, tendrement, gauchement, réconforte sa compagne. Équilibrant la scène, à gauche, un petit groupe d'indigènes semble se réjouir ou se moquer de ce qu'il voit. De petits chiens, au premier plans, folâtent. Dans l'arrière-plan, la forteresse, de Roberval ou de Jacques Cartier, montre ses canons cependant que le poste de guet arpenté en veillant. La forêt profonde est autour, évoquée par des bosquets d'arbres pressés, abritant des ours déboussés. Nombreux sont les chasseurs sauvages tirant à l'arc, cerfs et bêtes courantes. Les îles sont peintes d'or, les lignes de rhumbs s'ordonnent autour de leurs centres colorés.

Les Terres Neuves du Canada ne sont plus des terres inconnues: la société françaises y pénètre et se confronte à celle des sauvages.

Mais il y a plus qu'un document iconographique richement travaillé, il y a recherche d'harmonie dans l'équilibre des groupes, dans la composition interne de chacun, dans la couleur enfin qui triomphe comme dans le vitrail, comme dans une miniature de Fouquet. Les rouges s'opposent aux noirs, soulignés par la femme de droite et l'homme de gauche. Les verts et les bleus-verts s'estompent en bleus dans les lointains — sont rehaussés de jaunes et encadrent les rouges et les noirs du centre. Le colorisme d'abord nous séduit, le fin dessin des visages ensuite capte le regard; chacun de ces êtres exprime par son visage d'abord, par son attitude ensuite, sa réaction à l'invite directe faite par le personnage central, homme grave, le chef probablement. Roberval, qui semble vouloir entraîner ou retenir ceux que l'invite du guide vers les sauvages attire ou inquiète. On écoute, comme la femme en rouge de droite; on s'interroge, mais surtout on s'inquiète et les visages si fins, si menus parlent de tout ce que ressentent brusquement ces personnages d'une vieille civilisation jetés brusquement face à face avec des sauvages couverts de peaux de bête.

Si, comme le remarque Taine, la marque de

l'artiste est de dégager des objets "le caractère essentiel et les traits saillants", on peut affirmer que cette marque y étant, cette œuvre est celle d'un artiste. La place nous manque pour analyser plus longuement, comparer avec les miniatures, cette œuvre si fine.

A cette scène expressive, psychologique, s'oppose la représentation toute différente que nous offre le portulan dit *Planisphère harléienne*, peint entre 1542 et 1546, donc légèrement antérieur à la carte de Vallard.

L'auteur est inconnu, il n'y a pas de signature et le nom d'Harléienne donné à ce portulan vient d'un de ses propriétaires du XIX^e siècle. Conservé maintenant au British Museum, ce velin est très certainement une œuvre dieppoise par la nomenclature et le tracé des côtes. On l'a attribué à Desceliers, on tend maintenant à y voir la main de Jean Rotz, pilote savant de Dieppe, passé au service du roi d'Angleterre, puis revenu au service de la France. Personnalité attachante par ce qu'on en sait, homme très cultivé comme le furent ces pilotes normands, Rotz connu probablement Cartier; en tout cas, il eut des renseignements précis de ses voyages. Là encore, est-il l'auteur de ces petites scènes peintes ou les inspira-t-il à un artiste? Nul ne le saura peut-être jamais.

La scène située sur la rive sud du Saint-Laurent est, elle aussi, centrée sur un groupe central mais, comme pour l'*Atlas Vallard*, d'autres scènes ou paysages la suivent. Ici, Jacques Cartier ou un gentilhomme de son entourage, suivi d'une escorte armée et penché vers un groupe de marins ou de paysans, leur tend un objet. En arrière, un paysan dirige une charrette conduite par deux chevaux; en perspective, des chaumières s'adosent à des montagnes; deux ours et deux licornes les regardent. Le réalisme de ces dessins est saisissant; les licornes, animaux fabuleux, mis à part.

Les visages sont à peine ébauchés; tout l'art est concentré sur le mouvement des personnages. Jacques Cartier ou son émile — là aussi, beaucoup d'observateurs ont cru voir un portrait du découvreur — est penché avec attention sur l'objet qu'il reçoit ou qu'il donne et ses protagonistes semblent s'avancer vers lui avec zèle pour prévenir son geste. S'agit-il d'un début de colonisation: don de terre et mise en travail? — Aucune indication ne permet d'expliquer clairement cette scène, mais la spontanéité du dessin, la justesse des attitudes, la rend très intéressante et bien différente de celle de l'*Atlas de Vallard*. C'est un croquis enlevé et peint tel un instantané s'opposant à une scène minutieusement composée, comme un tableau historique.

Le sauvage assis, un arc à la main devant évoquer le pays du Sagne, appartient au même genre de dessin aisé, naturel. Il faut souligner aussi que l'*Harléienne* est une carte sur velin, donc sur peau de vache, tandis que l'*Atlas Vallard* est une peinture sur papier comme l'*Atlas de Le Testu*. La différence de matière du support peut expliquer la différence du trait plus fin sur le papier, plus doux sur le velin; la différence aussi des coloris.

Mais l'un comme l'autre évoquent avec vie, avec précision, avec harmonie, un moment de l'arrivée des Français au Canada.

Dessin poétique de Pastoret, nature sauvage et fabuleuse de Le Testu, tableau coloré de la société française et sauvage, évocation réaliste de la vie des colons, ces quatre portulans donnent une évocation variée et délicate du paysage canadien connu à la Renaissance.

Le réalisme, la finesse du trait, la délicatesse des nuances apparentent ces œuvres picturales à l'ancienne école miniaturiste de Fouquet. Aucune appartenance antique et italienne; un lyrisme spontané rattache au contraire l'inspiration et la facture de ces peintres au fond athen-

tiquement français, à l'école de Fouquet, à celle des frères Limbourg. Cette filiation serait un argument à la thèse d'une école de miniaturistes à Dieppe, héritière des moyens d'expression des écoles si vivantes, au XVI^e siècle, de Paris et de Bourges. Les portulans dieppois auraient ainsi été, à l'époque de Jean Goujon et du Vinci, les continuateurs d'une tradition picturale foncièrement française, restée étrangère à la vague de fond latine de l'époque.

L'originalité de cet art trop méconnu tiendrait donc beaucoup de ce que, s'étant développé hors des foyers artistiques et dans un milieu marin et scientifique, éloigné des courants de la mode, il aurait conservé les caractères particuliers à la race, venus d'un passé déjà lointain pour l'époque.



Ci-dessus, à gauche: Jean-Louis Franquelin, *Cours du Saint-Laurent*; à droite: détail. Carte de l'Amérique septentrionale, échelle de longueur aux Sauvages.

Page ci-contre, haut: Franquelin, *Vue de Québec*; au-dessous: à gauche: cartouche aux Sauvages; à droite: cartouche à l'original. Partie de la grande carte du papier terrier reproduisant l'Acadie et la Gaspésie; bas de la page: cartouche de la grande carte de l'Amérique septentrionale.



Franchissant un siècle, c'est-à-dire abandonnant "l'art des eaux et des bois" de la Renaissance pour aborder le Grand Siècle, à l'époque où Frontenac représentait à Québec le Roi-Soleil, nous découvrons un artiste dont toute l'œuvre connue est consacrée au paysage canadien.

Jean-Louis Franquelin fut hydrographe du roi, à Québec, à partir de 1687. On ne connaît pas la date de son arrivée au Canada (il était né entre 1650 et 1653 dans un village près de Bourges), mais dès 1678 il dessinait des cartes et, en 1688, il dit pouvoir se prévaloir "d'observations faites sur le pays pendant plus de 16 années". Il serait donc arrivé, ayant une vingtaine d'années, vers 1670 et ne repartira définitivement pour la France qu'en 1694.

Pendant 25 ans, il voyagera, observera et surtout dessinera. Très représentatif de ce siècle pendant lequel la géographie fera ses plus grandes acquisitions, il demeurera pour les géographes du siècle suivant, pour Bellin en particulier, la source à laquelle celui-ci recourra pour toutes les configurations et les positions incertaines, en particulier de la région des Grands Lacs. Témoin de l'odyssée de Cavalier de La Salle, il fera la carte de ses découvertes. Plus tard, revenu en France au service de Vauban, il établira une carte de Boston et de sa baie.

En fait, toute l'Amérique du Nord connue lui était familière, et il l'aborda sous ses aspects divers: politiques, humains, militaires, nautiques, sociaux même avec son étonnante *Carte illustrant le papier terrier* ordonnée par Colbert en 1678, actuellement à la Bibliothèque nationale de Paris.

Mais cet homme dont on sait bien peu de choses, sinon qu'il fut pauvre, toujours accablé de dettes et d'enfants (il en eut huit, dont un seul resta au Canada), fut surtout un artiste.

Ce qui frappe lorsqu'on observe tour à tour les quelques (25) cartes connues de lui, c'est beaucoup plus que la justesse des tracés — souvent inexacts —, la finesse du dessin et la richesse de l'ornementation.

Il ne s'agit plus avec Franquelin de portulans, cartes nautiques établies par des pilotes, mais bien de cartes géographiques au sens actuel du terme. Seulement, la tradition ornementale du portulan subsiste avec lui, comme chez presque tous les cartographes de l'époque: Delisle ou Nicolas de Fer. Les vides laissés entre les cours d'eaux, en arrière des côtes, sont remplis soit par des signes choisis pour représenter villes, montagnes ou cultures, soit — et c'est le cas pour Franquelin, le plus souvent — par des compositions réalistes.

Si les portulans dieppois sont des documents incomparables sur le début de la colonisation française au Canada, les cartes de Franquelin le sont plus encore pour l'état des connaissances du lieu au XVII^e siècle.

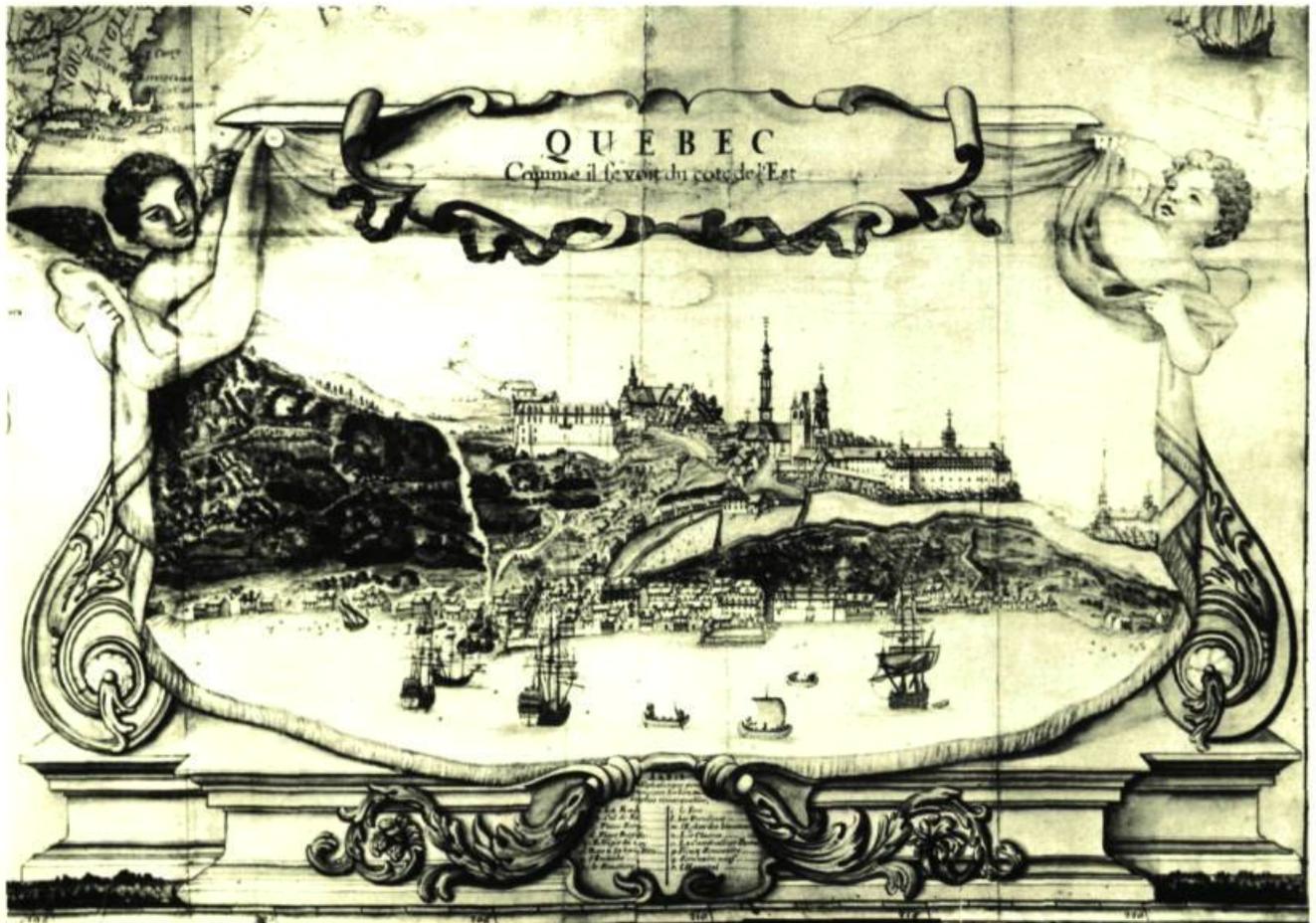
Car, désormais, l'imagination fabulatrice nourrie des légendes antiques n'a plus cours; la raison a ses exigences et l'art s'inspirera uniquement de choses vues. L'explorateur de nos jours anime ses récits de photos en couleurs; l'hydrographe du XVII^e siècle illustre ses cartes de scènes vécues. Franquelin fut de ceux qui le plus heureusement du monde firent voir et bien voir.

Prenant le cours du Saint-Laurent en 1699, il délimite avec sûreté l'île de Montréal, indiquant finement par des signes conventionnels les importances respectives des paroisses, les moulins. Une rose des vents baroque éclaire cette partie du fleuve, cependant que l'échelle de longueurs permet de dessiner une figure à l'antique encadrée de globes. Ce n'est pas tant l'ornement, classique à l'époque, que la façon aimable par laquelle il est traité qui est remarquable.

Cet art vivant, spontané et nourri d'observations attentives, apparaît mieux encore dans ce dessin à la plume de deux sauvages réunis au pied d'une grande carte de l'Amérique Septentrionale pour illustrer l'échelle de longueur. Plus intéressant encore que l'anatomie des corps traitée avec justesse, est le mouvement de la scène sans paroles. Ne pourrait-on penser que le notable de droite, dont le manteau et les verroteries marquent la supériorité, explique à l'homme des bois — à l'expression ingénue — comment un compas, mesurant la distance de 20 lieues portée sur une règle, peut ensuite par une opération de l'esprit établir l'échelle d'une carte. C'est une scène du bon sauvage éclairé par la science, traitée avec esprit, drôlerie même. La nature américaine est présente. — elle l'est toujours dans les œuvres de Franquelin — par le grand chêne tourmenté ombrageant la composition. Cette illustration, vivante et spirituelle, évoque le Chalcas de Châteaubriand. Même amitié pour l'indigène, même intérêt, même poésie.

Il semble que cet homme ouvert ait aimé tout particulièrement les Indiens; les scènes indigènes sont nombreuses aux angles de ses cartes, comme support de cartons illustrés.

Non content de présenter au pied de cette même carte de l'Amérique une "vue de Québec" encadrée de pilastres baroques du plus pur goût de l'époque, il agrémente le vide d'une



scène sauvage. Se détachant sur la vue de Québec, traitée en fond de scène de théâtre, un morceau de terre huronne apparaît, bordée par la mer des Caraïbes. Rien n'est plus amusant que la fantaisie de ce cartographe surimposant deux sujets aussi étrangers l'un de l'autre sur un fond de carte.

Comme on est loin des cartes modernes, si vite plates et ennuyeuses et quelle leçon nous donne là ce vieil hydrographe!

Passant outre la fantaisie du sujet et analysant le groupe des sauvages, il faut admirer la science du groupement de ce dessinateur probablement autodidacte. La chaudière, décentrée pour laisser la scène de Québec libre, forme à droite le nœud de la scène: c'est l'heure de la soupe, et sauvages et sauvagesses s'approchent, calebasse à la main. Le feu ronfle, dégage une forte fumée, moyen habile pour détacher la scène sauvage du fond; l'équilibre entre les deux groupes, le naturel des attitudes, la vivacité des expressions, une certaine gaucherie même préservant de l'académisme, toutes ces qualités sautent aux yeux.

Il y a là un certain bonheur de peindre, très communicatif. Et, en arrière, de chaque côté, quelques arbres, quelques frondaisons où l'on reconnaît la marque de l'artiste. Ce dessin à la plume, modeste en dimension et en prétention puisqu'il ne mesure que quelques pouces et se situe dans l'angle de droite de la carte, fait de Franquelin un artiste à part. Cartographe de métier, voyageur et ethnographe par son don d'observation, il est toujours artiste et saisit le moindre vide pour laisser aller son imagination et construire avec sûreté de véritables petits tableaux. Peu connu, peu soutenu, ses dessins sont restés dans les dossiers du ministère de la Marine, auquel étaient adressées ses cartes, et la gravure n'a jamais reproduit cette scène, ornement modeste d'une carte. Et pourtant! —

C'est dans les cartouches dédicatoires que cet artiste simple a le mieux exprimé son goût de la composition. Ces deux cartouches donnent une idée de ce genre un peu compassé, cher aux classiques. La dédicace est contenue, pour les deux cas, dans une coquille baroque, reposant sur un motif d'architecture; le tout dans le goût du siècle: pompeux, monumental. Des reminiscences d'antiquité flottent sur l'ensemble; le sauvage abandonné sur lui-même n'évoque-t-il pas certains esclaves barbares de la statuaire romaine; le personnage figurant au centre qui semble retirer une épine de son pied, n'a-t-il pas lui aussi une attitude à l'antique? Attitude d'ailleurs traitée avec une certaine gaucherie.

De même, sur le second cartouche, le prisonnier accroupi du premier plan n'est pas sans rappeler un souvenir plus célèbre.

Cette filiation appliquée aux sauvages d'Amérique n'est pas du pastiche; Franquelin a eu quelques mérites pour savoir retrouver chez les sauvages la plastique antique, pour savoir l'admirer et pour en avoir usé. Ce ne sont pas des sauvages emplumés, étranges, pittoresques; ce sont des hommes aux corps musculeux et proportionnés; aux visages intéressants, expressifs, beaux même. On retrouve là cet esprit d'amitié qu'ont partagé avec Franquelin tant de pionniers français au XVIII^e siècle. Mais il est l'un des rares, sinon le seul, à l'avoir fait passer dans la plastique, l'aspect folklorique des Indiens n'étant abordé que subsidiairement.

L'amusant mélange d'animaux du premier cartouche, où le chameau figure à côté de l'ours, procède du goût inventif et libre qu'on retrouve dans tous les dessins de Franquelin. Mais le second cartouche, dominé par un original en majesté, fait apparaître chez l'artiste un aspect animalier. Et cette composition donne au buste normalement disgracieux de l'original une noblesse et une beauté assez rares. Idéalisé, le

mufle de l'animal reste pourtant bien celui de l'original et l'encadrement de ses cornes l'anoblit. Cette bête sauvage spécifiquement canadienne figure sur plusieurs autres cartes: au galop sur fond de forêt ou au repos; en médaillon également, Franquelin lui a souvent confié le patronage de ses dédicaces en idéalisant quelque peu les proportions de sa tête.

Indigènes au repos, guerriers et chasseurs, animaux sauvages habitent donc largement les cartes de Franquelin. Il semble qu'il ait voulu, par instinct d'artiste, inviter Colbert, pour qui ces cartes étaient faites, à connaître, à comprendre ces Indiens d'Amérique. Il a donné à ces humanités puissantes un aspect débonnaire et peut-être trompeur. Il semble plutôt qu'étant d'un naturel aimable, un peu de cette âme simple ait passé dans ses dessins.

On ne sait rien de lui, mais ses dessins font savoir très clairement qu'il était aimable et modeste. Sa signature se cherche toujours longuement et elle figure généralement, toute petite, toute fine, dans un bas d'encadrement. On peut juger ainsi de son caractère, quand on la découvre, distincte mais minuscule, en bas du premier cartouche sous le sauvage assis qui semble la lire *Joannes Ludovicus, Franquelin pinxit*.

La carte à laquelle se réfère le deuxième cartouche est incontestablement un chef-d'œuvre de graphie et d'invention; faite pour servir à l'éclaircissement du papier terrier de la "Nouvelle France" en 1678; par ses proportions importantes: 8 feuilles assemblées en un panneau mesurant 1 m 907 sur 1 m 092, elle apparaît comme un vaste paysage de montagnes et de forêts, parcouru de bêtes sauvages, inclus dans les lignes de côtes.

Reprenant la tradition du portulan, tout vide laissé par le tracé proprement géographique est traité en miniature à la plume. Rien ne peut mieux évoquer la profondeur des forêts canadiennes, inviolées à l'époque, que ces groupes d'arbres étagés, groupés, serrés par les montagnes. Le long du fleuve, au contraire, s'allongent, parallèles, les concessions des colons, cependant que de place en place apparaissent des villages sauvages.

La finesse du dessin et l'harmonie des groupements font de ce travail un chef-d'œuvre.

Ce peintre, s'il a dessiné avec bonheur indigènes et animaux, était en fait plutôt un paysagiste. Transformant les signes topographiques de ses cartes en paysages symboliques, encadrant ses cartouches de grands arbres, il a presque toujours manifesté son goût du paysage. Mais c'est dans ses vues de ville, et plus spécialement de Québec, qu'il s'affirme le mieux.

Derrière le groupe à la chaudière, une vue de Québec avait déjà été traitée en fond de scène encadré par des pilastres baroques singulièrement vivants. La ville étagée au long de la falaise et dominant la rade peuplée de bateaux a du relief. Les édifices publics sont représentés avec fidélité, minutie même. Cette carte, datée de 1699, nous donne l'état exact de la capitale de la Nouvelle-France et les silhouettes qui animent les plages créent l'illusion de la vie.

Mais il se trouve une vue de Québec plus importante et d'une qualité artistique plus grande peut-être, c'est celle qui accompagne une grande carte de la Nouvelle-France.

Cette carte non datée est en couleurs. C'est là un procédé assez rare chez Franquelin. Celui-ci dessinait plus généralement à la plume. Il existe une autre carte sur velin non illustrée et traitée en vert et bleu. Une autre carte illustrant les voyages de Cavelier de la Salle est rehaussée au lavis. Mais aucune de ces cartes n'a la richesse et la finesse de graphie de celle-ci. Conservée au Service hydrographique de la Marine, elle porte les armes du roi peintes sur un globe. (3) Il semble

donc qu'elle ait été exécutée pour le roi lui-même à cause des armes royales. La finesse de l'exécution et l'ornementation soignée portent à faire cette supposition. Néanmoins, aucun texte ne permet de l'affirmer. Le titre est entouré de guirlandes de fleurs et de fruits.

L'intérêt principal réside dans cette vue de Québec "comme il se voit du côté de l'Est". Une draperie déroulée forme le support fictif du paysage. Deux anges supportent les pans: ces deux têtes enfantines, très différentes l'une de l'autre: ange blond, ange noir, sont dessinées avec une certaine maladresse; l'ange noir surtout étant orné d'un nez gauchement dessiné qui alourdit singulièrement le visage.

Franquelin n'était pas un portraitiste, certains des visages indiens déjà trahissaient de la gaucherie. Par contre le support architectural décoré de coquilles et de guirlandes baroques est très classique d'allure.

Le paysage de la ville est vu aussi distinctement qu'à vol d'oiseau: chaque maison est là, avec son originalité, son aspect personnel.

Si l'on compare cette vue à celle du cartouche aux Indiens, une différence s'impose: le paysage sous nos yeux est d'un fini extrême; il est même composé, la ville se détache de son entourage boisé. Par contre, l'autre vue est plus vivante; il y a plus de variétés dans le genre des bateaux: ils flottent, les rameurs peinent, un désordre vivant anime la rade. Sur les rives, les silhouettes des promeneurs s'agitent; certains même à droite semblent se battre. Malgré soi, on pense aux personnages de Callot. Le paysage dédié au roi est immobile; les bateaux sont à l'ancre, voiles baissées ou naviguant sagement, en ordre. Les maisons sur pilotis trempent dans l'eau, la vue étant prise à marée haute; quelques silhouettes minuscules seules animent la "Plate forme" à droite du cul-de-sac.

En fait, ce paysage composé, fini, est admirable surtout par sa peinture. Le lavis auquel Franquelin a fait appel pour rehausser son dessin donne des teintes claires, restées étonnamment fraîches de nos jours.

Se dégageant sur le fond rose de la draperie, les silhouettes fines des bâtiments de la capitale de la Nouvelle-France prennent un relief inusité. Pourquoi ce fond rose tendre? Est-ce un plaisir d'artiste, une flatterie de sujet au roi, maître de cette ville lointaine? On peut penser que les deux sentiments se sont réunis pour réaliser ce choix heureux. Car il y a du bonheur de vivre dans ce joli et fragile paysage rose, vert et jaune; le bleuté d'ardoise des toits adoucit ce que ces teintes acides auraient pu avoir d'excessif. Les frondaisons des bois de gauche donnent du relief aux tours et clochers de la ville; cet amas de bois sombre fait d'autre part habilement opposition avec l'aspect aéré, ouvert de la ville. La civilisation s'oppose à la nature, thème cher aux classiques et qui, semble-t-il, a été volontairement recherché par le peintre, étant donné l'importance laissée aux bois.

Mais ces bois ne sont pas monotones ni obscurs; ils sont variés, formés de bosquets, que la hache des Québécois avaient dû éclaircir.

Les chemins montent à pic et l'ensemble de la ville s'étagé en hauteur jusqu'à un sommet assez lointain: un moulin rustique sur sa colline est adouci par une claire lumière bleutée, cette lumière pure du pays canadien que la couleur nous restitue pour la première fois peut-être dans l'histoire de la peinture de ce pays. Car la netteté des lignes, la fraîcheur des couleurs, la limpidité de ce paysage font de ce petit tableau-tin une œuvre rare.

(suite à la page 60)

LA NOUVELLE-FRANCE
DANS LA CARTOGRAPHIE ANCIENNE
(suite de la page 28)

Franquelin n'a-t-il pas voulu avec l'aquarelle rendre un peu de l'atmosphère de ce lieu que, de toute évidence, il aimait. Il ne l'aurait pas représenté si souvent s'il n'avait pas admiré non seulement les édifices, le site mais aussi la lumière, l'atmosphère si nette, si claire de ce paysage admirable. En cela, plus qu'en toute autre chose, cette vue de Québec prend une importance dans l'œuvre de Franquelin. Il a utilisé la couleur, toujours le lavis, pour rehausser certains paysages de carte, mais nulle part ailleurs il ne l'a utilisée pour elle-même.

Et ici, il a voulu saisir, par la couleur, les caractères intrinsèques de ce paysage harmonieux. Il l'a vu à sa manière, aimable et clair. Car il est indéniable que le Québec de cette époque, prenant bien ses distances par rapport aux bois sauvages, avait une silhouette élégante et personnelle avec ses clochers et son fort sur la falaise et ses maisons de pierre lovées au pied du rocher, tassées les unes contre les autres, mouillées à leur base par l'eau du fleuve; ville haute et ville basse sont séparées par des pentes raides où logeait le cimetière. Cet ensemble harmonieux, baigné par la lumière cristalline et bleu d'un ciel du Nord a été vu, senti et fixé sur le papier par cet artiste simple qu'était Franquelin. Aucun effet, aucun arrangement, Franquelin, formé à la science cartographique, était lié à ne rendre que ce qu'il voyait; par contre, sa sensibilité d'artiste lui permit là, mieux encore qu'ailleurs, de faire voir ce qu'il sentait: la noblesse du décor, la transparence de l'air, la qualité de la lumière.

Il y a lieu, entre autres, de signaler que par son métier Franquelin ne peut être suspecté d'aucun apparemment artistique. Probablement autodidacte, doué du don de voir et d'exprimer, il a

dessiné et peint librement, sans s'inspirer de personne. On ne peut pas parler à son sujet d'école, d'inspiration de maître. Il reste un artiste modeste dans ses ambitions et indépendant autant par le genre qu'il a pratiqué que par la manière.

Manière rigoureuse où le dessin commande et la couleur n'apparaît qu'une fois en dominante, mais manière très personnelle de diriger fermement, quelquefois sèchement, le trait avec néanmoins un goût de la fantaisie où se reconnaît l'artiste.

Franquelin mérite une meilleure connaissance de son œuvre; il n'est pas uniquement un cartographe, il a su servir avec une étonnante dextérité ses deux goûts: la géographie et l'art. A cause de cela probablement, il n'est resté connu et admiré que de ceux pour qui il a travaillé: les géographes. Il mériterait une plus large audience, de ceux surtout qui peuplent les lieux qu'il a représentés et aimés: les Canadiens.

Portulans et cartes anciennes sont un genre d'art trop peu compris. Comme l'a été l'art de Franquelin, le genre tout entier est relégué comme une curiosité à caractère plus particulièrement scientifique. Toute une littérature spécialisée étudie, dissèque ces cartes nautiques, ces cartes anciennes. Mais, très rarement, on les regarde autrement que comme documents d'histoire. Or, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle ces cartes ont toujours été ornées, illustrées par des artistes. Une tradition remontant au grand siècle du Moyen Age, le XIIIe, rattachait la carte, document scientifique, à l'ornementation. Certains artistes ont donné à cette tradition une expression tout à fait remarquable, Franquelin est de ceux-là. A Paris, à Amsterdam, à Londres, des artistes se spécialisaient dans l'ornementation des cartouches; leurs noms, leurs manières nous sont connus et la gravure a diffusé leurs œuvres.

Mais, il y a un aspect autre de cet art que ces reproductions ont essayé de montrer, c'est celui par lequel cet art mineur, ornemental, asservi aux petites dimensions, aux angles morts de la carte, a su devenir lui-même sujet. Avec l'Atlas Vallard où le débarquement de Jacques Cartier forme figure centrale d'une partie de la feuille, avec la vue de Québec de Franquelin, avec ses scènes d'Indiens, un espace de la carte devient sujet de tableau, une expression d'artiste.

De même que la miniature, partie à l'origine de l'ornementation des textes sacrés, est devenue un genre propre; de même le cartouche de carte a pris son autonomie et est devenu très rapidement, dès le XVIIe siècle jusqu'au XIXe siècle, un genre propre. Grâce à lui, on peut de nos jours retrouver des aspects divers et charmants ici du paysage canadien; ailleurs, des paysages français ou chinois. Grâce à lui, des artistes ont pu exprimer ce qu'ils n'auraient pu faire sans lui.

Franquelin a pu se révéler à lui-même et aux autres. L'aspect iconographique existe dans ses œuvres; il est même fort important et peut aider à connaître certains points de l'histoire d'un lieu, mais il est bon parfois de l'ignorer pour ne plus voir que l'aspect artistique. Ce genre est désormais déchu; à partir du XIXe siècle, les cartes sont devenues à la fois si spécialisées et si chargées d'indications qu'il n'a plus été possible de les illustrer. Et pourtant ne pourrait-on rêver de le voir repris par ceux-là dont le pays si vaste, encore si peu peuplé, permet de laisser sur la carte quelques espaces vierges que la fantaisie d'un artiste pourrait remplir. Pourquoi le paysage canadien, qui a su inspirer quelques Français de l'ancienne France, n'inspirerait-il pas quelques Canadiens de la nouvelle peinture? Titres, espaces vierges, coins de feuille, ne peut-on imaginer un jeune artiste s'essayant à ce genre où la fantaisie et la connaissance peuvent si bien s'unir une fois de plus?

M-MADELEINE AZARD-MALAURIE

RECONSTITUTION DE L'AMEUBLEMENT
DE LOUISBOURG

(suite de la page 38)

En conclusion, malgré les innombrables problèmes que pose la reconstitution du Château Saint-Louis, le travail qui m'a été confié est un des plus passionnant qui soit et je dois dire que je suis heureux d'avoir été choisi pour l'accomplir.

Une fois achevé, ce bâtiment, presque aussi long que le Parlement d'Ottawa, mais à un seul étage, sera unique en Amérique du Nord. Il rappellera d'une part, la vie quotidienne des militaires français et canadiens en Nouvelle-France et la splendeur du règne de Louis XV, et d'autre part il constituera pour les visiteurs de tous âges et de toute condition une source enrichissante de connaissances historiques et artistiques, car rien n'est aussi didactique qu'une image concrète d'un intérieur, qui est une sorte de synthèse du mode de vie d'une autre époque. Il est regrettable qu'aucun monument de la sorte n'ait survécu dans le Québec. En effet, un autre Château Saint-Louis existait pourtant sur les remparts à Québec dont les plans subsistent toujours et dont le contenu de chaque pièce nous est connu par l'inventaire après décès du premier marquis de

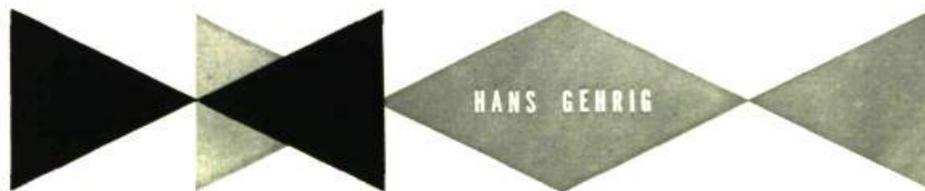
Vaudreuil. Cet autre témoin du passé mériterait, lui aussi, d'être reconstitué pour l'édification des générations futures.

Pour finir, j'ai à cœur de faire savoir à mes compatriotes à quel point les Français que j'ai eu l'occasion d'approcher, dans l'exécution de ma mission, se sont empressés de me faciliter ma tâche. Pour ne citer qu'un exemple, entre autres, les ministères des Affaires étrangères et culturelles du gouvernement français nous accordent des privilèges exceptionnels pour l'exportation des meubles et objets destinés à Louisbourg. Une fois ma mission accomplie, je compte relater en détail l'aide que la France nous a apportée.

Tous les Français que j'ai rencontrés ont été impressionnés par cette œuvre canadienne. Sans leur concours, je n'aurais pas été en mesure d'accomplir mon travail.

Plusieurs d'entre eux m'ont même fait la remarque que lorsqu'eux-mêmes voudront connaître certains aspects de la vie quotidienne dans une forteresse française du XVIIIe siècle, ils devront à l'avenir se documenter à Louisbourg. Y a-t-il plus bel éloge pour consacrer cette entreprise canadienne?

JEAN PALARDY



1184, RUE MACKAY, MONTREAL
933-6827 BIJOUTIER-ORFÈVRE