

D-1-42

OFF

A36A1
A13\
O3991-
1940
OFF

87-

RAPPORT DE

L'INVENTAIRE

DES

OEUVRES D'ART

PAR

GÉRARD MORISSETTE



MINISTÈRE DES AFFAIRES MUNICIPALES,
PROVINCE DE QUÉBEC
DE L'INDUSTRIE ET DU COMMERCE

LOUIS CODERRE, L.S.C.
SOUS MINISTRE

HON. OSCAR DROUIN, C.R.
MINISTRE



Bibliothèque Nationale du Québec

INVENTAIRE DES
OEUVRES D'ART

Rapport général du
chef d'équipe

1935 1940

T A B L E

TABLE DES MATIÈRES

I. BREF HISTORIQUE DE L'INVENTAIRE	I.
II. UTILITE DE L'INVENTAIRE	
Ce qu'on fait dans certains pays	3.
Ce que nous savions en 1934	4
III. APPORT DE L'INVENTAIRE	
a) architecture	5
b) sculpture	7
c) peinture	13
d) orfèvrerie et arts appliqués	17
IV. ARCHIVES DE L'INVENTAIRE	
a) mode de classement	21
b) statistiques	23
V. CE QUI RESTE A FAIRE	
a) territoire actuellement exploré	24
b) ce qui reste à faire et projet pour 1940 et 1941	25
VI. CONCLUSION	26

INVENTAIRE DES
OEUVRES D'ART

I

BREF HISTORIQUE DE L'INVENTAIRE

Qu'on me permette de commencer ce rapport par un souvenir personnel.

Il y a cinq ans, le Gouvernement provincial, sous l'initiative de M. David, me nommait directeur de l'enseignement du dessin. En m'annonçant cette nouvelle, le ministre, se rappelant les nombreux mémoires que je lui avais soumis sur l'inventaire de nos oeuvres d'art, me disait: "Votre charge vous laissera des loisirs pendant l'été; utilisez-les à poursuivre la tâche que vous avez entreprise à Paris: l'inventaire méthodique et raisonné de notre patrimoine artistique." Et non content de me prodiguer de bonnes paroles, il mettait à ma disposition les fonds nécessaires aux premiers travaux de mon enquête.

On peut donc écrire que l'inventaire de nos oeuvres d'art date officiellement du printemps 1935. (Car je ne fais pas entrer en ligne de compte les recherches que j'ai effectuées avant mon départ pour la France et, à Paris, pour étayer la thèse que j'ai soutenue à l'Ecole du Louvre, le 8 mars 1934, sur la Peinture au Canada français; ni mes investigations de l'été 1934, qui m'ont permis de rédiger une centaine d'articles qu'ont publiés le Canada, le Droit et le Canada français.)

Mes recherches de l'été 1935 ont porté sur les richesses artistiques insoupçonnées des communautés religieuses de Québec (Ursulines, Hôtel-Dieu, Hôpital-général, Bon-Pasteur, Soeurs grises et Séminaire) et des Trois-Rivières (Collège et couvent des Ursulines), et sur les oeuvres d'art de la région de Québec, de Batiscau à la Rivière-Ouelle. Dans des articles de journaux et dans des conférences, j'ai fait connaître quelques-unes des oeuvres d'art que j'ai inventoriées en 1935.

L'année suivante ne fut pas moins laborieuse ni moins féconde. En sorte qu'au début de 1937, l'Inventaire comptait quelques centaines de documents, répartis en une trentaine de dossiers, et plus de cent cinquante photographies. Ces pièces étaient déposées à mon bureau (alors à la Bibliothèque du Parlement) et classées suivant le système en usage dans les Musées nationaux de France. Déjà des érudits étrangers voulaient profiter de mes recherches et des collectionneurs de la Province requéraient mes services dans l'authentification et le classement des pièces de leurs collections. Déjà aussi les autorités religieuses, mieux éclairées sur la valeur de notre patrimoine, prenaient les mesures utiles à sa conservation.

En juillet 1937, on greffa administrativement l'inventaire des oeuvres d'art sur l'Inventaire des ressources naturelles. Y participèrent cette année-là: Jules Bazin et Gérard Morisset, qui explorèrent les environs immédiats de Montréal; Maurice Gagnon et Gordon A. Neilson, qui travaillèrent dans la Gaspésie; Antonine Bernier, chargée du dépouillement des archives de Notre-Dame de Montréal; Raymond Parent, qui se consacra à certaines recherches bibliographiques. A la fin de cette année-là, l'Inventaire comptait: 219 dossiers, 1062 fiches de référence et 592 photographies.

En juin 1938, l'Inventaire se continua avec l'équipe suivante: Bazin et Morisset, qui agrandirent le cercle de leurs recherches dans la région de Montréal et de Joliette; Maurice Gagnon, qui explora le nord-ouest de Montréal, jusqu'à Montebello et Mont-Laurier; Neilson, chargé d'explorer la rive sud du Saint-Laurent, de Rimouski à Lévis; Mlle Bernier, consultant certains dépôts d'archives paroissiales. A cette équipe, on adjoignit un commis des archives judiciaires de

Montréal, Jean Bertrand, qui transcrivit les contrats que lui signala le chef d'équipe. Mieux entraînés, mieux équipés que l'année précédente, les enquêteurs poursuivirent leur travail jusqu'au 15 septembre et me firent parvenir-- sauf M. Neilson-- une masse de documents et de photographies dont je fis le classement, avec l'aide de Mlles East et Le May; ces dernières ont également procédé à la rédaction des fiches de référence et à la transcription des documents dont le texte intégral était nécessaire.

Vint l'été 1939, Neilson abandonna son travail; Paul-Emile Borduas le remplaça. En dépit de conditions financières plus que médiocres, les enquêteurs se mirent à la besogne avec entrain et parvinrent à atteindre le but qu'ils s'étaient fixé. Gagnon et Borduas explorèrent la presque île de Vaudreuil et toute la région sud de Montréal, à l'ouest de la Richelieu; Bazin, travaillant seul, fit des découvertes étonnantes dans les communes des comtés suivants: l'Assomption, Berthier, Maskinongé, Joliette et Terrebonne; Mlle Bernier prépara la besogne de l'année prochain en explorant les livres de comptes des fabriques de la région des Trois-Rivières; Morisset profita d'une occasion exceptionnelle pour étudier les archives de l'Université de Montréal et de la Bibliothèque Saint-Sulpice et poursuivit ensuite ses recherches dans les environs de Québec; enfin M. de la Bruyère transcrivit quelques contrats des Archives judiciaires de Montréal.

A la date où je rédige ce rapport, l'Inventaire des Oeuvres d'art comprend, grosso modo, près de 700 dossiers classés alphabétiquement par noms de lieux, plus de 5,000 fiches de référence classées par noms patronymiques, 2,500 photographies, plus de 5,000 fiches de sujets, 350 fiches bibliographiques et une trentaine de volumes. Au reste, monsieur le ministre, vous trouverez à la fin de mon rapport des statistiques complètes qui, mieux que des mots, vous éclaireront sur la besogne considérable que nous avons accomplie depuis l'institution officielle de l'Inventaire. J'y ai ajouté quelques agrandissements photographiques des plus belles oeuvres d'art que nous avons trouvées.

La vérité m'oblige à dire que nous n'avons pas entendu de remarque désobligeante ni de formule douteuse sur l'utilité de l'Inventaire. Mais il convient de poser cette question, à cause de sa fécondité. Car elle nous incite à faire un tour d'horizon sur ce que les nations civilisées ont fait dans ce sens; puis à nous demander quelles étaient nos connaissances exactes au sujet de l'activité artistique de nos pères et quels sont les faits nouveaux que l'Inventaire a mis à jour; elle nous permet enfin de rechercher les solutions simples et rationnelles de ce problème délicat: la conservation de notre patrimoine artistique.

UTILITE DE L' INVENTAIRE

Il est indéniable que depuis une cinquantaine d'années, nous nous débattons dans les mêmes difficultés que les nations européennes au début du XIXe siècle et que la nation américaine elle-même depuis 1866: à la faveur de notre ignorance et, par suite, de notre indifférence, on nous a à demi dépouillés de notre patrimoine artistique. Cet appauvrissement, très grave dans le domaine matériel, menace de tarir les sources de l'histoire du goût dans la Province. Ce qui nous est arrivé n'est pas une nouveauté. Les pays de l'Europe occidentale et certaines républiques du nouveau monde ont eu à souffrir de déprédations et de destructions plus ou moins irréparables, de dépouillements plus ou moins systématiques. Ces pays se sont protégés par le même moyen: l'inventaire raisonné, méthodique et complet de leurs oeuvres d'art et la création de sociétés ou d'organismes chargés d'en prendre soin. Il nous serait facile de démontrer comment l'Italie et l'Angleterre, l'Allemagne et la France, les Etats-Unis et le Mexique, d'autres pays encore, ont enrayé l'exode ou la destruction de leurs trésors artistiques et comment ils en ont assuré la conservation; prenons un seul exemple, la France-- sur laquelle, d'ailleurs, presque tous les autres pays se sont modelés.

Depuis quelques années, la France de 1789 se laissait entraîner dans le courant du romantisme et commençait à s'éprendre de son art national. Un fait complique tout: la sécularisation des ordres religieux et la nationalisation d'un grand nombre d'objets d'arts, qui provoquèrent cette demi catastrophe, la vente de certains biens nationaux. D'où deux mouvements contradictoires. D'une part, le patrimoine artistique français a été l'objet d'aliénations nombreuses, de destructions stupides, de sabotages regrettables, accompagnement obligé de tout bouleversement social. D'autre part, la folie de la destruction poussa les érudits et les amateurs à étudier le passé afin d'en conserver les plus belles manifestations plastiques. Alexandre Lenoir et Vivant-Denon ont été les figures les plus attachantes de cette précieuse race d'amateurs éclairés. En dépit de leur zèle et de leurs travaux, les acquéreurs de biens nationaux, les profiteurs de la Révolution et les gens dénués de goût ne cessaient leur oeuvre de déprédation. Sous le Premier Empire, surtout sous la Restauration, ils ont exercé leurs ravages quasi impunément, jusqu'au jour où Victor Hugo alerta l'opinion publique par son article retentissant: "Guerre aux démolisseurs!" La réaction ne s'est pas fait attendre. Dès 1831, Ludovic Vitet et Prosper Mérimée sont à la tête du mouvement. Le premier contribue à la fondation de la Commission des Monuments historiques et à la création de l'inventaire des édifices gothiques; le second parcourt la France, en notant de son écriture fine et déliée les plus belles oeuvres d'art de la civilisation française. En 1837, un jeune architecte se joint à eux, Viollet-le-Duc. Puis viennent les grands érudits: Ric, Didron, Laborde, Chennevières... Leur inventaire porte d'abord sur le moyen âge, roman et gothique, et s'y cantonne jusqu'à la fin du Second Empire-- sans doute à cause de la richesse et du nombre imposant des oeuvres médiévales. La Troisième République reprend l'oeuvre de Louis-Philippe et de Napoléon III, mais en l'élargissant. C'est tout le passé artistique de la France qu'on explore, en faisant tomber les préventions qu'on entretenait jusqu'alors contre certaines formes d'art du XVIIe et du XVIIIe siècle. On fait dessiner, ou photographier, les oeuvres périssables d'abord, puis tous les ouvrages qui ont quelque valeur formelle ou historique; on catalogue les édifices, les peintures, les pièces d'orfèvrerie, les sculptures et les tapisseries, les vitraux et les ouvrages de ferromnerie, les monuments commémoratifs et les tombeaux--- masse énorme de documents et de faits, de témoignages plastiques et de descriptions, dont une infime partie voit le jour dans une centaine de gros in-folio qui portent le titre général: Richesses d'art de la France. Les Français ne s'arrêtent pas là. Ils rendent plus rigoureuses les prescriptions concernant les monuments nationaux; ils fondent des musées de province et jettent les bases de l'admirable musée actuel de la sculpture comparée; ils créent des revues spéciales et des bulletins archéologiques; ils organisent le tourisme intelligent par la publication de guides (rédigés en général par des

historiens de l'art) dont la documentation artistique est abondante et sûre; bref, en intellectuels curieux et en hommes d'affaires avisés, ils dévoilent au monde leur brillante civilisation et le convient à l'aller voir. Et quand la guerre menace de les appauvrir en oeuvres d'art, ils soustraient celles-ci à tout risque de destruction et, pour les préserver, dépensent encore plus que pour les faire connaître.

On peut écrire que l'inventaire de Vitet et de Mérimée, de Viollet-le-Duc et de Chennevières, a sauvé de la destruction des milliers de chefs-d'oeuvres et a été le facteur essentiel du rayonnement artistique de la France--- je devrais ajouter: de son rayonnement intellectuel, puisque les Français ont étendu leurs investigations aux livres, aux vieux papiers et aux manuscrits, bref à toutes les manifestations de leur génie.

Nous le répétons: à bien des points de vue, particulièrement à celui des oeuvres d'art, notre Province ressemblait, en 1934, à la France de Charles X. Mêmes aliénations d'oeuvres d'art, mêmes dons intempestifs, mêmes destructions. De la part de ceux qui nous dépouillaient, même audace et même cynisme, même esprit d'initiative qui, en favorisant le commerce lucratif des antiquaires, leur permettait en quelque sorte de se dire un peu nos protecteurs. De la part des possédants, une ignorance quasi généralisée ou, tout au moins, un manque de connaissances et de curiosité que les écumeurs israélites exploitaient impunément. Chez le peuple, une indifférence sans sursaut, peu ou point de réaction, une somnolence qu'aucun cri d'alarme n'avait touchée.

Seuls veillaient quelques amateurs et de rares érudits, presque tous de langue anglaise. Prolongeant l'oeuvre de ceux qui, vers 1890, avaient tenté une vaste résurrection de notre passé, ils y apportaient plus d'expérience, plus de méthode, plus d'ardeur. Il convient de signaler les recherches fructueuses de M. Emile Vaillancourt, les publications photographiques de la Commission des Monuments historiques, les monographies consciencieuses mais fragmentaires de M. Traquair, les investigations éparses de M. Barbeau et quelques études d'ensemble fort sommaires. Parmi ces ardents pionniers, rares étaient les spécialistes en la matière; c'est-à-dire ceux qui, à de vastes connaissances d'histoire et d'art, pouvaient joindre l'appréciation esthétique des oeuvres et le goût de la recherche méthodique, même scientifique.

Que connaissions-nous donc de notre passé artistique en 1934? Sans doute en connaissions-nous un certain nombre de faits, de noms et de dates, et presque autant de jugements arbitraires et d'erreurs tenaces; sans doute en avons-nous une certaine vue d'ensemble, sorte de synthèse assise bien plus sur une intuition hasardeuse que sur des éléments solides et véritablement échantillonnés; surtout dispositions-nous d'une collection imposante d'épithètes élogieuses pour caractériser l'art de nos ancêtres, dont les oeuvres nous étaient à peine connues. En deux mots, nos connaissances étaient imprécises et insuffisantes à cause de la rareté et de la faiblesse de leurs éléments.

Il s'agissait donc de découvrir des éléments nouveaux et de les cataloguer avant de les mettre en oeuvre. Ce sont ces éléments que les enquêteurs de l'Inventaire s'en sont allés chercher là où ils étaient, qu'ils ont analysés avec conscience et désintéressement d'esprit, qu'ils ont classés avec la méthode la plus rigoureuse et dans l'ordre le plus commode.

En voici une synthèse.

I I I

APPORT DE L' INVENTAIRE

a) ARCHITECTURE

Il y a cinq ans, tout ce qu'on connaissait de l'architecture au Canada français se ramenait à des études générales sur l'origine bretonne ou normande de nos maisons de pierre et de nos églises anciennes; à quelques noms, comme ceux des abbés Geoffroy et Vachon de Belmont au XVII^e siècle, de Chaussegros de Léry et des Baillaingé au XVIII^e, de Thomas Baillaingé et de Bourgeau, des Berlinguet et de Perrault et Mesnard au XIX^e; à quelques études fort succinctes sur les formes de notre architecture du XVIII^e siècle. Nul ouvrage d'ensemble; peu ou point de biographies; exemples rares et pas toujours concluants.

Dans ce domaine, l'Inventaire apporte une telle abondance de faits et de noms qu'il est possible maintenant d'esquisser la courbe organique de ce qu'a été notre architecture, des débuts jusqu'à nos jours.

Sans insister sur les constructions qu'érigea M. de Roberval au Bourg-Royal, ni sur les modestes édifices dont Samuel de Champlain traça les plans, ni sur les nombreuses maisons qu'un nommé Saint-Père éleva à Ville-Marie, on peut tout de même signaler ce fait-- qui s'est produit d'ailleurs en Nouvelle-Angleterre et dans d'autres colonies du Nouveau-monde--: nos découvreurs et nos premiers colonisateurs étaient, à la manière des explorateurs du XVII^e siècle, presque tous des hommes quasi universels, qui, à des facultés intellectuelles peu communes, joignaient des dons manuels certains; il en était de même de quelques missionnaires. Aux noms que j'ai signalés plus haut, ajoutons ceux-ci: le gouverneur d'Ailleboust, Maisonneuve, les frères Récollets Luc François, Ansolme Bardou et Juconde Drué, les Jésuites Rasles et Laure, le topographe Catalogne, quelques ingénieurs militaires dont le plus connu est Fonville. Il n'est pas besoin d'insister sur les architectes Bailly, Bernard de la Rivière et Maillou. Les oeuvres de ces artisans ou de ces architectes improvisés ont péri pour la plupart ou ont cédé la place à des constructions postérieures. Toutefois, il en reste encore. Ceux qui admirent la chapelle de l'Hôpital-général et l'aile de la Procure du Séminaire de Québec ne se doutent pas que ces édifices simples et élégants ont été construits d'après les plans du frère Luc et sous la surveillance du frère Bardou; ceux qui ont pu visiter le bijou d'architecture qu'était l'ancienne église des Trois-Rivières (incendiée le 22 juin 1908) ou qui jettent les yeux sur les gravures des anciennes chapelles des Récollets et des Jésuites de Québec, autrefois célébrées par les mémorialistes français et américains, ne savent peut-être pas que ces monuments étaient l'oeuvre d'un illustre architecte Récollet, Juconde Drué. Combien d'autres noms n'avons-nous pas lus dans les livres de comptes des fabriques ou dans les vieux papiers des monastères; Combien de documents graphiques n'avons-nous pas trouvés, qui éclairaient singulièrement l'histoire de notre architecture!

Au XVIII^e siècle, les noms se multiplient. Il y a même des dynasties d'architectes. A Québec, les Baillaingé, les Levasseur, les Créquy et les Renaud; à Montréal, les Janson-Lapalme, les Jourdain dit Labrosse, les Lenoir et les Cirier; les Normand, aux Trois-Rivières; dans la province, les Archambault, les Latour et les Branchaud... Une foule d'autres noms surgissent des vieux registres: Martin et Antoine Cirier, cités comme architectes; l'abbé Joseph Dargent qui a tracé le plan du retable de l'église de la Pointe-aux-Trembles (détruite en 1937); Louis Foureur dit Champagne, signalé comme "architèque"; des sculpteurs comme Lambert, Philippe Liébert et Quévillon, qui à l'occasion ont tracé les plans des ensembles décoratifs qu'ils ont exécutés en bois; le topographe Louis Charland, de qui nous avons retrouvé des dessins très poussés; les officiers Robb et Foy, de la garnison de Québec, qui ont eu une grande influence en construisant la cathédrale anglicane; surtout l'abbé Conefroy, curé de Boucherville, qui, à la demande de son évêque,

a tracé les plans d'une église type et en a rédigé un devis si complet qu'il était, dit-on, impossible aux entrepreneurs de l'époque de compter sur des "extra". (Ce plan a été appliqué, avec des changements de peu d'importance, dans la construction des églises suivantes: Lotbinière, Charlesbourg, Saint-Roch-de-l'Achigan, la Présentation, Saint-Marc, Lauzon, etc.)

La profession d'architecte n'était pas autrefois ce qu'elle est aujourd'hui. En sorte qu'un édifice -- civil, religieux ou domestique -- était l'oeuvre autant du maçon, du charpentier et du menuisier que de l'architecte, et cela à cause des corporations. Entendons-nous: il n'y a jamais eu en Nouvelle-France de corporations fermées, comme il en a existé en Europe jusqu'à la veille de la révolution française; mais l'apprentissage et le compagnonnage y étaient de règle et les traditions techniques étaient si fortes et si vivantes que nul ne pouvait les ignorer, encore moins s'en passer. De là l'importance professionnelle du maître-maçon, du maître-charpentier et du maître-menuisier. Le maître-maçon de la Basse-Bretagne nous a apporté ses gabarits; celui de la Normandie nous a apportés les siens.

La maison montréalaise, courte, profonde, massive, flanquée de coupe-feu et de cheminées robustes, construite de cailloux noirs noyés dans un mortier blanc, semblant sortir de terre comme une fortification domestique, nous vient directement de Bretagne. Au contraire la maison de la région de Québec, longue, peu profonde, enduite de mortier ocre, coiffée d'une haute toiture en bardeau, percée de fenêtres allongées, est le type même de la maison normande de la Seine-Inférieure. Entre ces deux types nettement caractérisés, il y avait place à beaucoup de variété. Nos ancêtres ont modulé à l'infini sur ces deux formes d'habitations. Trois autres types de maisons se sont développés: l'un dans la région du Cap-Santé; un autre dans la vallée de la Richelieu; un troisième sur la côte de Beaupré. Ajoutons-y le type anglo-normand -- maison basse couverte en bâtière --, dont il existe de beaux exemples à Charlesbourg, au Cap-Rouge, à l'Assomption à Terrebonne.

Il y a eu moins de variété dans nos églises du XVIIIe siècle. Chose curieuse, les Jésuites, tout puissants en Espagne, en Italie et en France, ne nous ont laissé que deux monuments du style qui porte leur nom: les anciennes églises de Québec et de Montréal (faut-il préciser que ces deux édifices ont vite perdu leur caractère à la suite des restaurations dont ils ont été l'objet).

Ce sont les Récollets qui ont contribué le plus à la formation de notre architecture religieuse. Qu'on songe qu'à leur retour en Nouvelle-France en 1670, ils comptaient deux artistes, les frères Luc François et Anselme Bardou; qu'ils ont toujours eu parmi eux des artisans de première force: les frères Juconde Drué, Antoine Martin et Lino, François Brekenmacher, Augustin Quintal, Alexis Demers; qu'ils ont apporté ici un style extrêmement attrayant, qui se prêtait à la finesse et à la somptuosité de la sculpture sur bois, style qu'un de nos évêques appelait "style à la récollette"; qu'ils ont imposé leur style à la colonie à cause de leur incessantes missions curiales. Ce style, les maçons, les menuisiers et les sculpteurs canadiens l'ont transformé au gré de leur fantaisie et de leur imagination. Au début, le style à la récollette ne comportait pas de transept; les maçons, comprenant bien la statique de leur métier, imaginèrent de longues églises éperonnées de croisillons de faible saillie. Les églises des Récollets tiraient leur charmante rusticité de leurs entrants apparents; les menuisiers les reportèrent dans la charpente et les remplacèrent par une voûte constellée d'hexagones étoilés. Les Récollets ornaient leurs sanctuaires d'arcs de triomphe; nos sculpteurs conservèrent cet élément, mais l'amplifièrent jusqu'à lui donner le plus grand rôle décoratif. Les chapelles des Récollets et des Jésuites de Québec et de Montréal, celles des Ursulines et de l'Hôpital-général de Québec, les églises de la Pointe-aux-Trembles, des Grondines et du Sault-au-Récollet, et un grand nombre d'autres témoignaient de la fécondité de ce style.

Pendant la première moitié du XIXe siècle, notre architecture religieuse se développe à peu près normalement. Le plan type de Co-nefroy n'y est pas étranger; les fortes traditions de l'époque non plus. Les formes ne se figent pas dans une imitation byzantine; elles sont vivantes, elles se renouvellent. En s'inspirant de la cathédrale anglicane de Québec, Thomas Baillairgé transforme les éléments qu'il

emprunte à Robb et Foy; encore plus près des expérimentations d'atelier, Berlinguet père et Amable Gauthier prolongent l'art simple et robuste de leurs devanciers; Bourgeau innove quelque peu mais dans le sens même de la tradition. Leurs contemporains moins connus -- Latour, Lecavalier, l'abbé Jérôme Demers, puis Milette, Leblanc et les Héroux-- sacrifient au plan de Conefroy, moins par carence d'imagination que par éducation d'atelier. Un grand nombre de leurs ouvrages n'existent plus; nous les avons étudiés dans les documents plastiques -- gravures et photographies anciennes -- que nous avons eu la bonne fortune de retrouver.

Voici l'écueil: la vague archéologique qui balaie l'Europe dès le début du siècle s'insinue dans nos moeurs par la littérature, surtout par la gravure. Elle se manifeste à Montréal dès 1824. Cette année-là, l'architecte irlandais protestant O'Donnell commence la construction de la Notre-Dame actuelle, en un gothique "troubadour" sec et sans charme. Notre-Dame reste un cas isolé jusqu'aux environs de 1840. Trois églises la suivent dans la voie du gothique anglais: Blainville, La Pérade et Saint-Roch-des-Aulnaies. D'autres suivent: Sillery, Chalmers et Saint-Mathieu, à Québec, quelques églises protestantes de Montréal et des petites villes de la Province. Presque tous ces monuments de style anglais sont les ouvrages d'architectes venus d'Angleterre. Certains praticiens canadiens français les imitent, sans réussir à s'évader d'un style théâtral et vide, solidement impersonnel. Seul Victor Bourgeau en vient à comprendre l'esprit du gothique français, mais dans une oeuvre unique: le clocher de la cathédrale des Trois-Rivières (1858). Peu importe, au reste, le style anglais ou français de nos églises gothiques, car leur exécution est généralement un pitoyable mélange de maçonnerie, de plâtre et de tôle, de fausse pierre et de faux marbre. Il y a des exceptions sans doute; et nous avons inventorié un certain nombre de temples dont les formes médiévales sont logiques, parfois modernisées à la Goodhue. Même ces exceptions attestent péremptoirement la rupture définitive de nos traditions architecturales. La nouvelle église de Lachute et quelques autres récemment construites le prouvent surabondamment.

Nos architectes archéologues ne s'en tiennent pas au gothique. Tous les styles y passent: le classique italien, dont l'imitation la plus absurde est la chaotique cathédrale de Montréal, suivie de près par une église de paroisse de colonisation, dont les formes rappellent, en plâtre et en tôle, l'Annunziata de Gênes; la Renaissance française, avec le Parlement et le Palais de justice de Québec, oeuvres consciencieuses d'Eugène Taché, des monuments commémoratifs et des gares, surtout des banques et des maisons de finance; les châteaux de la Loire, dont le style noblement martial ne peut manquer de convenir aux hôtelleries et aux maisons de rapport; le style roman qu'usent un grand nombre d'architectes et qui sert aux églises et aux maisons d'enseignement, aux dépôts d'essence et aux gares monumentales; les styles des trois Louis qui conviennent particulièrement aux habitations des nouveaux riches, aux églises des paroisses "chic" et aux maisons de commerce solidement établies; tous les styles du XIXe siècle, sorte de bouillabaisse -- où tient debout la cuiller -- de toutes les formes connues; enfin le style canadien lui-même que certains architectes ont voulu ressusciter avec plus de conscience que de réussite véritable.

Les commentaires qu'on vient de lire s'appuient sur des éléments qui n'appartiennent pas tous à l'Inventaire (j'en ai puisé bien des sources dans mes propres archives). Ils sont strictement vrais. De fait, notre architecture a singulièrement retardé depuis près de cent ans. Tout s'est passé comme si le goût de l'imitation avait éteint notre personnalité. Même notre architecture contemporaine n'est pas exempte d'une sorte de décalage dû à l'imitation. On comprendra que je taise les exemples qui me viennent à l'esprit. Toutefois, je ne puis m'empêcher de signaler deux monuments aussi originalement composés que bien construits; l'église de Matane et la Légation française d'Ottawa; l'Inventaire en possède des études poussées et des photographies.

b) SCULPTURE

C'est dans la sculpture que nous avons fait les découvertes les plus nombreuses et les plus importantes. Surtout dans la sculpture religieuse. Cela exige un mot d'explication. En sculpture canadienne,

rare sont les oeuvres signées. Si l'on veut connaître leurs auteurs, il faut recourir aux pièces d'archives. Pour les oeuvres profanes, les dépôts d'archives familiales sont rares et souvent inaccessibles; pour la sculpture religieuse, au contraire, les archives paroissiales et conventuelles sont abondantes et généralement accessibles. Toutes les fois qu'il a été possible de consulter les livres de comptes des fabriques, les enquêteurs l'ont fait avec conscience, avec minutie; ils ont encore scruté certains dépôts d'archives judiciaires, afin d'y découvrir les marchés relatifs à la construction et à l'ornementation des églises. Est-il besoin d'ajouter que la consultation des archives paroissiales, en raison du médiocre état de conservation des vieux registres et de leur calligraphie plus ou moins lisible, ne peut se faire qu'avec lenteur; l'orthographe fantaisiste d'autrefois complique souvent les recherches. Toutefois les fabriques dont les enquêteurs ont examiné les livres de comptes sont au nombre de 77; il s'agit de paroisses presque toutes antérieures à 1800; quelques-unes remontent au XVIIe siècle.

Les documents que nous avons versés à l'Inventaire nous permettent d'esquisser une étude exacte mais incomplète de l'histoire de notre sculpture.

Ses premières manifestations datent du milieu du XVIIe siècle. Talon et François de Laval en sont les initiateurs. Le premier, à l'instigation de son roi, veut que la colonie en arrive vite à se suffire à elle-même, tout au moins à ne plus rien coûter au budget royal; le second se préoccupe de la construction et de la décoration des églises; l'un et l'autre s'unissent pour créer à Québec une école d'arts et métiers. En 1668, la ferme de Saint-Joachim abrite quelques gamins qui se livrent bien plus aux métiers et à l'agriculture qu'aux arts. Peu d'années après arrivent nos premiers sculpteurs: Jean Latour, mort dans l'incendie de sa maison en 1677, Samuel Genmer, Michel Fauchois et Cardenat. On ne sait à peu près rien de leurs ouvrages. Quant à Denis Mallet, professeur à Saint-Joachim, nous connaissons, au moins par la gravure, l'une de ses oeuvres: l'ancienne chapelle des Récollets (vers 1694).

De 1690 à 1715, l'école de Saint-Joachim brille d'un certain éclat grâce au prestige d'un artiste d'envergure, Jacques Leblond dit Latour. Né en 1670 à Bordeaux, d'un peintre qui fut à la fois sculpteur et architecte de la capitale du Bordelais, Jacques Leblond arrive à Québec en 1690. Immédiatement il prend la direction de la section de l'école des arts qui fonctionnait alors au Séminaire. Sa première entreprise est l'ornementation sculptée de la chapelle de l'institution, tant vantée par Bacqueville de la Potherie et détruite en 1701. Son influence à Saint-Joachim est grande, bien qu'il soit difficile de la préciser. De la collaboration de Leblond et des séminaristes, il reste quelques ouvrages d'un style Louis XIV très orné: deux tabernacles latéraux à la chapelle commémorative de Saint-Anne-de-Beaupré, les trois admirables retables de l'Ange-Gardien, sauvés de l'incendie de 1931, et quelques chandeliers sculptés à la cathédrale de Québec; il y a également à l'église de Stoneham un tabernacle latéral qui porte les caractères de l'art de Leblond. Celui qui a été en somme notre premier sculpteur de talent est mort curé de la Baie-Saint-Paul, en 1715.

Au XVIIIe siècle, la région de Québec compte un assez grand nombre de sculpteurs. Il convient de signaler d'abord les dynasties des Levasseur et des Baillairgé.

Les Levasseur, au nombre d'une dizaine, ont presque toujours travaillé en collaboration; en conséquence, il serait téméraire de vouloir les départager sur les ouvrages qu'ils ont exécutés pendant près de cent ans. Les plus illustres sont Michel, le premier du nom, Noël et Jean-Baptiste-Antoine, Dollard (il signait Delor) et François-Noël. On retrouve leurs noms dans les livres de comptes de presque toutes nos anciennes paroisses: la Sainte-Famille, L.-O., l'Ange-Gardien, Sainte-Anne-de-Beaupré, Notre-Dame de Québec, Sainte-Foy, Nouvelle, les Ecu-reuils, le Cap-Santé, Sainte-Croix, Tilly, Lotbinière, Boucherville, Varennes, Sorel, Saint-Denis-sur-Richelieu, Montréal, Repentigny, les Trois-Rivières, Champlain, Nicolet, etc... Ils ont excellé dans la sculpture ornementale, dans le style à la récollette, dans la statuaire; le dernier de la dynastie, François-Noël, a laissé de ravissantes statuette de bois à l'Hôpital-général, où il est mort en 1794. Leur chef-d'oeuvre est la chapelle des Ursulines dont ils sculptèrent les deux retables de 1734

à 1739, pour célébrer le premier centenaire de l'arrivée des religieuses. A Saint-Charles (Bellechasse) et au Cap-Santé, il y a quelques statues des Levasseur, tout probablement de François-Noël; on en voit encore à l'Hôtel-Dieu et chez les Ursulines de Québec.

Les Baillaigé sont mieux connus. Le premier, Jean, arrive à Québec avec Mgr de Pontbriand en 1741; François, son fils, est né à Québec en 1759 et est mort en 1832; Pierre-Florent a travaillé à l'ombre de son aîné François; Thomas, né en 1791, est mort en 1859; Charles, architecte et géomètre, est mort au début du XXe siècle. Si l'un des membres de cette famille nous apprend les péripéties de tous ces artisans estimables, c'est dans les vieux papiers paroissiaux que nous trouvons des témoignages de leurs oeuvres.

Jean Baillaigé a reconstruit la cathédrale de Québec après la guerre de Sept ans, et c'est là son entreprise principale. De plus il a construit et décoré de sculptures les anciennes églises de Sainte-Anne (Kamouraska), de Saint-Augustin (Portneuf) et de Montmagny. Il n'en reste que la chaire de Montmagny.

La carrière de François Baillaigé fut plus brillante et plus considérable. Il la commença par aller étudier, à Paris, l'architecture, la sculpture et la peinture et en revint en 1781 avec la compréhension du style Louis XVI. Il peut donc renouveler les formes de la sculpture dans la région québécoise. A l'ancienne cathédrale (détruite en 1922), son style va du Louis XV au Louis XVI, l'un et l'autre se mariant avec beaucoup de naïveté. A l'église de Saint-Joachim, le baldaquin est nettement en Louis XVI; même chose dans les autels de Neuville, de Rimouski, de Beauceville, etc.

Les Levasseur et les Baillaigé ne doivent pas nous faire oublier les autres sculpteurs québécois. Citons-en quelques-uns: Jean Valin qui a commencé sa carrière à Saint-Augustin (Portneuf) et a laissé des oeuvres au Cap-Santé (chandelier pascal, vers 1745), à Sainte-Croix (chandeliers), aux Ecureuils (tabernacle datant de 1743) et à Stoneham (petit tabernacle de formes attrayantes); Gabriel Gosselin qui, jusque vers 1770, a orné de sculptures quelques-unes des églises de l'île d'Orléans; Pierre Emond, l'homme à tout faire de Mgr Briand, qui est l'auteur de quelques tabernacles d'une gentille solennité (Saint-Pierre, I.O., Saint-Gérard, près Québec, Stoneham) et de la chapelle de Mgr Briand au Séminaire de Québec (vers 1785), l'une des pièces les plus originales de notre sculpture; Antoine Jacson qui a travaillé dans l'île d'Orléans; Joseph Piché et Jean-François Godin, paysans-sculpteurs originaires du Cap-Santé; Baptiste Cartier dont on retrouve le nom à Saint-François-du-Lac (1784); Vézina, Germain Villiard....

Aux-Trois-Rivières, trois sculpteurs font école au XVIIIe siècle.

De Jean Jacquies dit Leblond, né à Bruxelles en 1688, importateur de tableaux et d'argenterie, assez bon peintre lui-même, il ne reste plus rien; mais les vieux papiers nous apprennent qu'entre 1715 et 1721, il a sculpté les retables des chapelles des Récollets et des Ursulines des Trois-Rivières et l'ancien tabernacle de Saint-François-du-Lac.

De Gilles Bolvin, il reste de fort belles oeuvres. Originario d'Avesnes, Bolvin arrive aux Trois-Rivières en 1732. Il y devient immédiatement l'homme de confiance du frère Augustin Quintal. Celui-ci vient de faire sculpter l'autel de la paroisse par Noël Levasseur et veut pour son église une chaire monumentale et un banc d'oeuvre richement orné; il en trace les plans en s'inspirant de l'art de la chapelle de Versailles et en confie l'exécution à Bolvin; ces ouvrages remarquables ont été détruits en 1908, mais il en existe d'excellentes photographies. Partout où passe Quintal, on trouve des ouvrages dessinés par lui-même et sculptés par Bolvin: Batiscan, Yamachiche, Berthier, Gentilly, Champlain... Quintal était originaire de Boucherville: l'église de cette commune contient un maître-autel dessiné par le récollet et sculpté par Bolvin; somptueuse pièce de sculpture dont il existe une copie à peu près parfaite à Lachenaie. A l'Assomption, on voit encore deux charmants petits retables en forme de portique. Enfin Bolvin est mort à Neuville, et c'est probablement lui qui commença la sculpture de

l'admirable baldaquin que terminèrent les Levasseur avant 1778.

Le troisième sculpteur trifluvien est le propre fils de Bolvin, Jean-Baptiste. Sa carrière est mal connue; son oeuvre n'a pas encore été identifiée. Tout ce que nous savons actuellement, c'est qu'il a exécuté quelques sculptures-- vraisemblablement le tabernacle --pour l'église de Saint-François-du-Lac.

Tout près des Trois-Rivières, à Yamachiche, deux sculpteurs sont très actifs entre 1760 et 1790. Ce sont Pierre et Jean-Baptiste Hardy. Le premier a probablement été l'apprenti de Bolvin. Du vivant de ce dernier, il fournit à l'église de Saint-François-du-Lac une balustrade, un Christ en bois et un tabernacle; à Saint-Antoine-sur-Richelieu, il sculpta la chaire (1759). Pierre Hardy a travaillé à Sorol (chaire, corniche et confessionnal en 1771), à Yamaska dont il a fait toute la sculpture de l'église vers 1775 et à l'île du Pas où il a fait des bas-reliefs.

A Montréal et dans la région, les sculpteurs sont encore plus nombreux au XVIIIe siècle. La liste commence vers 1700 par Charles Chaboillez et se termine avec Louis Quévillon, mort en 1823.

Il n'y a plus trace des ouvrages de Chaboillez; ils ont tous péri dans des incendies au XVIIIe siècle. Il avait, suivant les archives que nous avons consultées, sculpté la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Montréal, la chapelle des Frères Charron; il avait aussi fait des ouvrages de peu d'importance à Notre-Dame.

Tout comme Québec, Montréal a eu ses dynasties de sculpteurs: les Janson-Lapalme, dont le temps n'a pas respecté les ouvrages; les Jourdain dit Labrosse, surtout Paul et Dominique, qui ont orné les églises de Montréal, du Sault-au-Récollet, de Varennes, de Verchères, etc. (de Paul Jourdain, il reste un Christ en croix qui se trouvait autrefois à l'entrée du chœur de Notre-Dame de Montréal et qui figure au musée Saint-Sulpice; les sculptures qu'il avait faites à la chapelle Saint-Amable ont été dispersées en 1830); les Cirier qui, avec Lambert, Lenoir et Philippe Liébert (tous ces gens-là étaient apparentés), constituent l'atelier le plus important de l'époque.

D'Antoine Cirier, mort en 1794, nous n'avons pu inventorier que deux retables latéraux à Repentigny -- fort abîmés d'ailleurs. Ses autres oeuvres ont péri: la Longue-Pointe, Lachenaie, Longueuil, Saint-Denis-sur-Richelieu, la Pointe-Saint-Charles, la Pointe-aux-Trembles.... (Il reste heureusement de bonnes et nombreuses photographies de la dernière église -- la Pointe-aux-Trembles.) La même déveine pèse sur les entreprises de Lambert et de Lenoir, dont les noms reviennent assez souvent dans les livres de comptes de la région mont-réalaise au sujet d'entreprises peu considérables. Il n'en est pas ainsi de Liébert.

Philippe Liébert est né en 1732, probablement dans une petite ville de la Beauce française. Nous ignorons encore en quelle année il arriva en Nouvelle-France. En 1761, il épouse à la Pointe-aux-Trembles une Lenoir, soeur du sculpteur de ce nom. La même année il exécute son premier ouvrage connu, le maître-autel de Repentigny. Puis viennent les autels latéraux de l'Assomption (vers 1769) et la Chaire de la même église (1773), chef-d'oeuvre de sculpture ornementale qui a servi de modèle à Urbain Desrochers. En même temps il entreprend l'ornementation sculptée du sanctuaire de l'église du Sault-au-Récollet -- un modèle du style à la récollette -- et la chaire et le banc d'oeuvre de Notre-Dame de Montréal. Reconnu désormais comme le maître sculpteur de son temps, il obtient les plus belles commandes: Saint-Martin (Laval), où il sculpte le maître-autel et les autels latéraux, le chandelier pascal et deux bas-reliefs amusants; Sainte-Rose (Laval), qui possède de lui un maître-autel monumental et un bas-relief représentant la Mort de Saint-François-Xavier; Saint-Cuthbert, où les ouvrages de Liébert n'ont pas été respectés; Vaudreuil, qui peut s'enorgueillir de posséder les plus belles oeuvres de Liébert; le maître-autel, les autels latéraux, le chandelier pascal et la chaire (le maître-autel, d'une composition parfaite, d'une exécution sans défaillance, d'une somptuosité sans pareille, est la plus belle pièce de sculpture que nous avons inventoriée ; l'Ecce Homo qui en orne le faux tabernacle peut se comparer à ce que le moyen âge a produit de

plus serein et de plus simple).

Autour des maîtres dont je viens d'esquisser la carrière gravitent des sculpteurs moins doués, des artisans estimables mais obscurs; leur nombre et la tenue appréciable des oeuvres qu'ils ont laissées ruinent définitivement l'hypothèse d'Emile Vaillancourt sur la rénovation de notre sculpture par Louis Quévillon. Des artisans comme Guernon dit Belleville, Louis Foureur dit Champagne, Paul Richard, Joseph Turcaut. Tellier (Baie-du-Febvre), Antoine Jacson et Joseph Roy, François Filiau et Jean-Baptiste Féré, Duvernay, Hilaire et Clément, ont maintenu les traditions d'atelier en les conservant fortes et vivaces. Et Louis Quévillon, dans ce que nous connaissons de son oeuvre, n'a fait que prolonger la manière de Cirier et de Liébert, de Paul Labrosse et de Foureur dit Champagne. Les disciples immédiats de Quévillon, Saint-James et Pépin, ne se sont pas fait faute d'imiter Liébert, notamment pour les autels et les chandeliers.

Il n'en reste pas moins vrai que l'influence de Quévillon a été grande pendant la première moitié du XIXe siècle, aussi bien dans la région québécoise que dans celle de Montréal. Il faut en rechercher la cause bien moins dans les caractères de sa sculpture que dans l'organisation de son atelier des Ecorres, à Saint-Vincent-de-Paul. Avant Quévillon, l'apprentissage et le compagnonnage existaient sans doute, puisqu'ils nous étaient venus de France avec Jean Talon. Mais alors que des maîtres comme Cirier et Liébert, Chaboillez et Labrosse, n'admettaient chez eux qu'un nombre restreint d'apprentis, Quévillon en a reçu le plus qu'il pouvait; il les logeait, les nourrissait et s'engageait par contrat à leur enseigner la sculpture, la dorure et la menuiserie, même à lire, écrire et compter. L'atelier de Quévillon était donc une sorte de pensionnat, ou plutôt de manufacture-école régie par un règlement strict. Nous possédons une cinquantaine de contrats d'apprentissage, presque tous rédigés par le notaire Constantin; ils comportent les mêmes clauses, les mêmes engagements de la part du maître et de l'apprenti; la clause la plus typique portait que l'apprenti travaillerait à l'atelier " du lever du soleil à son coucher". A leur tour, les élèves de Quévillon ont pris des disciples: Saint-James en a eu une dizaine; Pépin a eu, à part de ses cinq fils, quelques apprentis; Rollin, deux ou trois. C'est ainsi que la forte organisation de l'atelier des Ecorres s'est maintenue jusqu'aux environs de 1860; c'est elle qui a prolongé notre Ecole de sculpture et, du même coup, nos traditions.

Aux renseignements que donne M. Vaillancourt sur les ouvrages de Quévillon, nous pourrions ajouter un assez grand nombre de faits nouveaux et des précisions que nous ont fournies les livres de comptes. Ce souci de vérité nous entraînerait trop loin. Nommons rapidement les meilleurs de ses disciples en citant leurs meilleures oeuvres.

Joseph Pépin, qui a travaillé avec son maître à Boucherville, est le plus illustre de ses élèves. Il ne s'est pas contenté des formes qu'il avait apprises à sculpter à Saint-Vincent-de-Paul; il a imité Liébert; il a noté au hasard de ses voyages les plus belles pièces de sculpture qu'il voyait et les a interprétées intelligemment. L'église de Saint-Roch-de-l'Achigan est son oeuvre la plus importante et la mieux conservée; j'y ajoute la chaire de Saint-Hilaire, imitée de celle des Trois-Rivières, et de nombreux chandeliers pascaux.

Saint-James, le disciple préféré de Quévillon, a collaboré d'abord avec son maître à Saint-Eustache et à Saint-Mathias; puis, après 1823, il s'est adjoint ses propres apprentis, Jean-Baptiste Baret, François et Olivier Dugal, Leprohon, Nicolas Perrin, même son condisciple Paul Rollin. Cette collaboration large et bien comprise a produit un chef-d'oeuvre de composition décorative: l'église de Saint-Mathias. Il en reste encore bien d'autres ouvrages, dispersés dans les environs immédiats de Montréal.

D'autres sculpteurs ont été les collaborateurs éventuels de ceux que je viens de nommer: Pierre Salomon Benoit dit Marquet (Saint-Jean et Sainte-Rosalie); Vincent Chartrand (Caughnawaga, Sault-au-Récollet, Saint-Jean-Baptiste de Rouville, Saint-Laurent), connu surtout par ses chaires historiées; André Achim (Longueuil); Félix Barbeau et Médard Beaudoin; Séraphin Bertrand; Jean-Romain Dumas et

François Dupuis; Claude Fournier et les Goyet, Joseph et Pierre; Charles et Pierre Guibord; Hurtubise, Lapalice, Malo, Chrysostome Perrault; Séguin et Toussaint; Séguin et Toussaint Verdon.

Les meilleurs disciples de Quévillon sont ceux qui ont élargi l'enseignement de Saint-Vincent-de-Paul. Au premier rang, citons: Amable Gauthier, Charles Desnoyers, les David, les Berlinguet, Urbain Desrochers, les Finsterer et Louis-Xavier Leprohon. Il ne peut être question de mentionner leurs ouvrages; il y faudrait plusieurs pages de ce rapport. Disons seulement que les ouvrages de ces sculpteurs que nous avons inventoriés sont d'excellente tenue. S'il fallait élire un prince parmi eux, Amable Gauthier aurait certainement le plus grand nombre de suffrages; il serait suivi de près par Desnoyers, Leprohon et Desrochers; encore convient-il de ne pas établir de palmarès, car tous ces artisans excellents ont brillé à leur manière, les uns dans la statuaire, les autres dans le mobilier, le plus grand nombre dans des autels, des chaires et des bancs d'oeuvre. Quelques autres sculpteurs de la même école sont tout à fait des inconnus. Qui a jamais entendu parler d'André Auclair, d'Alexis Belisle et de Victor Bourgeau (le sculpteur et non l'architecte), de Jean Coulombe, d'Andrew Craig et de Charles Dauphin, de Théophile Demers, d'Elie Giard et de Louis Girard, d'Edouard Guy et de Paul Lefebvre, de Morgan, de Mover et de François Normand? Ils furent pourtant des sculpteurs de bonne lignée, qui ont maintenu leur métier dans la tradition vivante.

En voici d'autres, moins inconnus, qui ont envahi peu à peu la région de Québec et surtout celle des Trois-Rivières. Je ne parle pas de Nicolas Manny ni de Parthenais, dont l'activité s'est limitée à une zone peu étendue; ni de Pierre Chasseur, d'André Collard et d'Antoine Corbeau, dont il ne reste rien. Je veux parler de l'Ecole de Thomas Baillaigé et de celle d'Alexis Milette.

Ces deux écoles se distinguent de celle de Montréal. Sans doute Baillaigé et Milette ont été les disciples de Quévillon; mais le premier, fils d'architecte et architecte lui-même, a re^{francisé} la sculpture canadienne par l'étude des livres français, ornés de gravures, de la bibliothèque paternelle; le second, j'ignore en vertu de quel concours de circonstances, était un artisan plus cultivé que ses confrères -- peut-être parce qu'il avait eu sous les yeux, pendant son enfance, les oeuvres admirables de Bolvin et des Levasseur.

A l'Ecole de Thomas Baillaigé se rattachent des praticiens de premier ordre, pleins de talent et de conscience. La longueur de ce chapitre ne me permet que de citer leurs noms; les Berlinguet qui, après avoir subi l'influence de Quévillon, se fixèrent à Québec et en adoptèrent le style; Etienne Bercier (Beaumont); Amable Charron (Saint-Jean-Port-Joli); André Paquet, dont les oeuvres les plus complètes se trouvent à Sainte-Luce (Rimouski) et à Saint-Charles (Bellevue); Louis Jobin, Léandre Parent et Jean-Baptiste Côté, dont nous avons retrouvé un grand nombre d'ouvrages; Vallières et Raphaël Giroux (le Cap-Santé et les Becquets); les Dion père et fils, dont l'entreprise la plus considérable est l'église de Beauceville; les Fournier, de Montmagny, Thomas et François -- le premier, sculpteur ornemaniste qui eut maille à partir avec le violent Plamondon, le second, architecte et sculpteur; Charles Baillaigé, Laberge, de Beauport, Charles East (Saint-Augustin), Moisan... Plus près de nous, des artisans comme Villeneuve, les Charbonneau, Trudel, F. P. Gauvin (Saint-Jean-Baptiste de Québec), Angers (maître-autel de Beauport) les Bourgault de Saint-Jean-Port-Joli, Vallières, de Saint-Romuald, et quelques autres sont les derniers représentants de la sculpture traditionnelle de l'Ecole québécoise.

L'Ecole d'Alexis Milette, d'Yamachiche, est presque aussi nombreuse, sans qu'on puisse apporter d'aussi copieuses précisions. Ses disciples les plus notoires sont Augustin Leblanc, Belisle, Lapalice, Giard, les Héroux (ils étaient quatre). Ce sont eux qui ont embellie les églises de la région trifluvienne et de la vallée de la Richelieu; qui ont construit un grand nombre des maisons de pierre et des maisons d'enseignement du centre géographique de la Province; et qui ont sculpté, d'une main très sûre, ces meubles qu'on voit encore dans la petite France (région de Nicolet). Augustin Leblanc (il signait "gustin lblan") et les Héroux, soutenus financièrement par les

Hart, des Trois-Rivières, ont eu beaucoup de vogue comme sculpteurs d'église; leurs successeurs immédiats ont été Paquet et Godbout, de Saint-Hyacinthe, sculpteurs de l'église actuelle de l'Ancienne-Lorette.

A côté de ces artisans traditionalistes, voici les sculpteurs qui ont appris les secrets de la gouge et du ciseau non pas comme apprentis à l'ancienne manière mais dans les modernes écoles des Beaux-Arts. Le premier est Napoléon Bourassa, formé à Florence vers 1855; viennent ensuite Anatole Parthenais, élève à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris vers 1862, Philippe Hébert, lauréat de la même école, Elzéar Soucy, Wood, Alfred Laliberté, Henri Hébert, Bailleul, quelques artistes italiens échappés de Florence ou de Rome, quelques Bavarois aussi, des Anglais et des Américains en plus grand nombre. Inutile de dire qu'avec eux la tradition essentiellement canadienne s'en est allée; c'est l'esprit académique de XIXe siècle qui s'implante, comme en architecture et en peinture, au Canada français, à mesure que la nation perd quelques-uns de ses traits raciques. Ici comme ailleurs, l'art se standardise; il ne vient pas du peuple, il ne va pas vers le peuple; il est fait pour nous une sorte d'élite obscurément internationalisée; il constitue une manière de langage plus ou moins esthétique, qu'entendent les bourgeois de tous pays, qu'ils soient de Hollywood, de Buenos-Aires ou de Dakar, de Liverpool, de Varsovie ou de Tokio...

Il y a encore place cependant pour les paysans-sculpteurs. Angers, les Bourgault et Olindo Gratton prouvent de leur mieux que la sculpture canadienne d'autrefois n'est pas tout à fait morte....

c) PEINTURE

Moins nombreuses sont nos découvertes dans le domaine de la peinture. Il faut songer que, de tous les objets d'art, les tableaux sont les plus périssables. Exposés à la fumée et aux coups, à l'humidité et aux sauts brusques de température, ils doivent en grande partie leur conservation à la qualité des matières dont ils ont été fabriqués - et nos peintres n'ont pas toujours disposé d'un bon matériel: de plus ils sont assez facilement transportables; dans les églises, ils sont quasi inaccessibles, en sorte qu'il n'est pas aisé de les sauver en cas d'incendie; enfin faut-il le dire? dès qu'ils ne sont plus à la mode, ils cessent de plaire et deviennent bientôt les victimes de leurs propriétaires (c'est particulièrement le cas des portraits de famille et des portraits de bienfaiteurs).

En dépit de ce que je viens d'écrire, on aurait tort de conclure à une sorte de pénurie des peintures au Canada français. J'ai voulu marquer simplement que, très riche en peintures il y a un siècle, notre patrimoine s'est singulièrement appauvri par les destructions, les ventes intempestives, les dons, la relégation de portraits dans les greniers....

Un grand nombre de tableaux manquent donc à l'appel, parmi ceux dont les pièces d'archives nous apprennent l'existence. Il en reste cependant et de fort beaux. J'essaie d'en donner une synthèse, en consultant bien plus mes notes que celles de l'Inventaire.

J'ai rappelé dans Peintres et tableaux les débuts de notre art pictural: les ouvrages de Champlain, les peintures de Notre-Dame-de-Recouvrance, les tableaux-arguments des missionnaires, les portraits de mortes et les peintures de nos premières églises; j'ai rappelé également nos premiers artistes: Champlain, Marie de l'Incarnation et Jean Pierron, les abbés Pommier et Guyon, les jésuites Chauchetière, Laure et Rasles, les récollets Luc François et Augustin Quintal, Martin de Lino et François Brokenmacher, les peintres Dessailliant et Beaugard (Saint-Augustin, Portneuf), Aide-Créquy et Paul Beaucourt; j'ai même étudié, avec une certaine bienveillance, les ex-voto de Sainte-Anne-de-Beaupré et les peintures de l'Ecole des arts et métiers de Saint-Joachim, les ouvrages de l'Institut des Frères Charron, à Montréal. Cette moisson, antérieure à l'Inventaire, est abondante; il faut la compléter par les détails qui suivent.

Du Frère Luc, je n'ai pas besoin de signaler les portraits de Talon et de François de Laval et les toiles que je décris dans mes

livres. L'Inventaire nous a permis de découvrir d'autres toiles du Récollet: trois peintures à l'Ange-Gardien (Montmorency), que l'on a sauvées de l'incendie de 1931; deux Têtes d'expression à Saint-Joachim, deux autres chez les Ursulines de Québec et des peintures dont nous n'ignorions pas l'existence, mais que nous n'avions pas pu retrouver jusqu'ici.

Passons tout de suite au XVIII^e siècle.

Deux tableaux conservés à Longueuil et deux autres à l'Hôpital-général de Québec sont les ouvrages du sculpteur Jean Jacquiés dit Leblond, peintre à ses heures; il en a peint deux autres, dont l'un daté de 1720, pour le Cap-de-la-Madeleine.

Quelques portraits du Régime français, n'ont pu être exécutés qu'en Nouvelle-France; notamment ceux de la famille Lamothe, à Boucherville; ceux de la famille Lacorne de Saint-Luc, passés à l'Université Laval par l'entremise de Jacques Viger et de l'abbé Verreau (Montcalm et les Lacorno); d'autres, dispersés dans des collections particulières. Ces portraits ne sont pas signés; on peut les attribuer avec vraisemblance à Paul Beaucourt, sergent en retraite, dont on retrouve le nom dans les livres de comptes de Saint-Pierre (I. O.) et qui a laissé des tableaux au Cap-Santé, à l'Hôtel-Dieu et à l'Hôpital-général de Québec, à Sainte-Anne et ailleurs.

Il ne faudrait pas exagérer le rôle de Paul Beaucourt et de Jacquiés dit Leblond dans la première moitié du XVIII^e siècle; car ils ont eu des émules. Du récollet François Brekenmacher, il existe une Assomption peinte vers 1735 pour Berthier-en-Bas et conservée actuellement à Lévis; le même religieux a peint des tableaux pour l'église de Varennes et pour la chapelle de son couvent, à Québec; peut-être même est-il l'auteur de l'admirable Ex-voto de la Rivière-Ouelle, qui a fait l'objet d'une légende de l'abbé Casgrain. Le Frère Antoine de Lino a lavé quelques aquarelles, dont l'une existe encore à Paris, au ministère de la Marine. Le Frère Quintal a exécuté, au dire de l'abbé Bois, des tableaux pour les églises pauvres de la Baie-des-Chaleurs; inutile d'ajouter que nous n'avons pas encore réussi à en retrouver un seul...

Il y a donc bien des lacunes dans l'histoire de notre peinture avant le traité de Paris.

A partir de 1765, les ténèbres sont moins épaisses. Les archives paroissiales, les lettres, les mémoires, quelquefois la tradition, nous apportent des témoignages précieux sur des peintres peu connus.

Le plus important est assurément François Malepart de Beaucourt (fils de Paul), né à Laprairie en 1740, mort à Montréal le 24 juin 1794. C'est à Paris et à Bordeaux qu'il a appris son art et acquis ce je ne sais quoi qui l'apparente à Fragonard. Il a voyagé en Allemagne et en Russie, où il a dû laisser des oeuvres. Grâce aux recherches de M. Massicotte, les péripéties de son existence nous sont assez connues. Ce que nous apportons de nouveau, ce sont des oeuvres: son propre portrait; celui du Père Crespel (Coll. Grondin); celui de Madame d'Youville (Soeurs grises de Montréal), miniature exécutée en 1771, après la mort de la vénérable religieuse; d'autres portraits qui ont été exposés à Montréal en 1887 et en 1891; quelques grands tableaux d'église à Varennes, à Yamachicho, à Saint-Martin (Laval), à l'Île-Perrot et à Montréal; ceux de Lanoraie, entrepris en 1794, n'ont probablement pas été terminés. Détail curieux: les tableaux de Varennes portent la signature suivante: F. Beaucourt (on sait que la franc-maçonnerie fut établie à Montréal en 1788).

Le peintre Louis-Chrétien de Heer, que j'ai fait connaître dans le deuxième volume de Peintres et tableaux, a laissé plus d'ouvrages que je ne pensais. A part les portraits des évêques de Québec et ceux des abbés Hubert et Hamel, signalons un Saint-Louis dans la chapelle mortuaire des Lotbinière-Harwood, à Vaudreuil, et le portrait de l'abbé Deguire, curé de cette paroisse; ces pièces datent de 1792. Il est probable que c'est lui qui a peint les portraits de l'abbé Duburon à Varennes. De Heer, nous le savons par son contrat de

mariage, était originaire de Guebwiller (Alsace); arrivé à Montréal vers 1784, il en est parti après 1793.

Voici un autre peintre qui a étudié en France, François Baillaingé. On savait qu'il avait peint quelques tableaux pour des églises de l'île d'Orléans (Sainte-Famille, Saint-Pierre et Saint-François); qu'il avait composé une Mort de Montgomery et figolé des portraits. Nous pouvons maintenant ajouter: deux tableaux à Saint-Roch-des-Aulnaies, le portrait de René Boileau et celui de la mère de Madame de Bonne, quelques portraits des membres de sa propre famille et des miniatures.

Le grand peintre de l'époque est Louis Dulongpré. Sa carrière s'étend de 1783 à sa mort, 1843. Raconter sa vie et énumérer ses oeuvres déborderaient le cadre de ce rapport. Je me contente d'indiquer que nous avons identifié et inventorié une bonne centaine de tableaux d'église et plus de cinq cents portraits de Dulongpré. Ce sont des oeuvres très consciencieuses, d'un métier tour à tour précis et vaporeux, d'un coloris généralement harmonieux. Surtout les portraits. Ceux de Mgr Denaut (Congrégation Notre-Dame, à Montréal) et de l'abbé Chaboillez (Longueuil), de l'abbé François Parent (Palais cardinalice de Québec) et de l'abbé Boucher (Laprairie), sont des documents à la fois irréfutables et plaisants, de la bonne peinture, aimable et solide.

Pour en finir avec le XVIIIe siècle, disons que nous avons encore inventorié des peintures de l'abbé Aide-Créquy, des miniatures de Ramage, des aquarelles topographiques de Peachy et de Dillon, des dessins et de magnifiques aquarelles de Georges Hériot, des portraits anonymes (Château Ramsay), des gravures, etc.

Vient le XIXe siècle.

Il s'ouvre par un événement d'une portée considérable: la vente des tableaux de la collection Desjardins, à l'Hôtel-Dieu, en mars 1817. Ont été versés à l'Inventaire les quinze articles que j'ai publiés, de 1933 à 1936, dans le Canada français, sur les deux cent vingt-cinq tableaux de cette collection. Acquis par le Séminaire, l'Hôtel-Dieu, les Ursulines, l'Hôpital-général de Québec, les fabriques de Saint-Michel (Bellechasse), de la Baie-du-Febvre, de Tilly, du Cap-Santé, de Saint-Henri (Lévis), de Verchères, de Saint-Denis-sur-Richelieu, de Saint-Roch (Québec), du Château-Richer, etc., ces tableaux d'église ont inspiré nos artistes pendant de longues années. C'est en les restaurant et en en prenant des copies que Joseph Légaré, Antoine Plamondon, Yves Tessier, Jean-Baptiste Roy-Audy, Matte, Théophile Hamel, Thomas Valin, même Falardeau, ont appris les rudiments de leur art; c'est en les admirant que les bourgeois de Québec et de Montréal ont acquis un peu de goût, un peu de respect pour les oeuvres d'art. Du même coup, l'art traditionnel français s'est prolongé au Bas-Canada en une formule un peu étroite, par des toiles qui n'avaient pas la même tenue et qui n'étaient pas toutes dans le même état de conservation. Cette collection comprenait, en effet, des ouvrages de Jean Boucher, de Simon Vouet, de Blanchard, de Le Brun, de Charles de la Fosse, de Challes, de Lagrenée, de Philippe et de Jean-Baptiste de Champagne, des Coypel et des Van Loo, des Hallé et de Restout. Il en reste un peu moins d'une centaine; car on dirait que le feu s'est acharné sur cette collection; les plus belles pièces sont à l'Université Laval, à Saint-Henri, à la Baie-du-Febvre, à Tilly, à Saint-Roch, à Verchères et à Saint-Denis.

Il ne peut être question de transcrire ici le relevé de toutes les copies qu'en ont faites les artistes que j'ai nommés plus haut. Il faut tout de même redire que la collection Desjardins, si elle a relevé le goût public, a donné à nos artistes et à toute la population le goût de la copie. De fait, pendant tout le XIXe siècle, on a copié ces reflets plus ou moins brillants de la peinture française; on a encombré nos églises de copies ou de répliques; et, las de copier, on a paraphrasé cette peinture religieuse avec beaucoup plus de zèle que d'inspiration.

A côté de ce mouvement traditionaliste, il y a l'apport étranger.

D'abord les Anglais. Au début, leur influence est presque nulle. Ce sont des topographes comme Cockburn et Bartlett, Whitefield et Duncan; des amateurs comme Robb et Foy; des miniaturistes comme Ramage et les Mountain; des décorateurs comme Atkinson, Glackmeyer et Todd; des peintres ambulants, entreprenants et hâbleurs, comme Thielcke et quelques autres (Cf. Peintres et tableaux, II, p. 73 et suiv.), qui ont du succès auprès du public; succès financier et non artistique. Leurs formules sont vite dépassées, à cause de leur usure. On le sent bien à chaque page de la correspondance de Berczy. Il nous a été donné de lire en entier cette correspondance chaotique, écrite souvent en charabia, mais pleine de renseignements et de détails qu'on chercherait vainement ailleurs; elle nous apprend bien des noms nouveaux, elle comporte des précisions copieuses sur le portrait du début du XIXe siècle; elle est même utile dans la reconstitution de l'aspect de nos villages d'autrefois.

Je viens d'écrire le nom de Berczy. Il est le premier de ces artistes germaniques, plus précisément bavarois, qui ont envahi le Bas-Canada comme une terre d'élection et ont apporté avec eux la sentimentalité romantique de leur temps, leur métier un peu mesquin, leur idéal de pacotille. Ils ont rétréci le goût à la mesure de leur incompréhension et de leurs préjugés. Il est des noms allemands familiers au grand public: Berczy, Krieghoff, Jacobi; les oeuvres de ces trois peintres que nous avons retrouvées et les archives que nous avons consultées complètent ce que nous en savions et rétablissent quelques faits erronés. Il est d'autres artistes d'outre Rhin: des décorateurs de carrière, comme Lamprecht (église de Saint-Romuald) et Müller (le Gesù de Montréal); des paysagistes et animaliers comme Wilhelm Raphaël et Adolf Vogt; des sous-ordre anonymes qui ont fait partie d'ateliers commerciaux, jusqu'au jour où ils ont été détrônés par les ateliers italiens.

Car l'Ecole italienne a été presque aussi encombrante que l'Ecole bavaroise. Elle a fait son apparition au Bas-Canada vers 1825 avec les Donati, gâcheurs de plâtre qui ont soufflé quelques commandes à Thomas Baillairgé, à la cathédrale de Québec. Le rôle que les Italiens ont joué dans l'ornementation de nos églises est presque aussi considérable en peinture qu'en sculpture. Il y a d'abord les tableaux commandés en Italie, portraits, compositions religieuses, surtout copies d'après Raphaël, les grands Bolonais, Dolci, Guido Reni. Il y a ensuite les artistes eux-mêmes. Le premier est un homme peu sympathique, hâbleur, prétentieux, ivrogne: Angelo Pienovi, auteur des premières décorations picturales de Notre-Dame de Montréal, mort en 1846. Le deuxième, Fassio, est au contraire un homme effacé, malchanceux toute sa vie; attiré aux Trois-Rivières par les Hart, il a fait de petits tableaux d'église, des miniatures et des portraits à l'aquarelle. A mesure que les années passent, les artistes italiens arrivent ici nombreux. Le moins médiocre est Cappello, bohème, disgracié par la nature, qui a décoré à fresque plusieurs églises (Saint-Paul-Ermitte, Saint-Isidore, la coupole d'Yamachiche, celle des Ursulines des Trois-Rivières...). Le plus fécond est Nincheri, Florentin d'origine mais béotien de goût et de culture, grand amateur de fades harmonies et de tons suaves; il est dommage qu'on lui ait confié tant de commandes, alors que tant d'artistes canadiens français crevaient de faim!

L'Ecole française compte peu de représentants au Bas-Canada; quatre ou cinq tout au plus. Encore ne s'agit-il que d'artistes de cinquième ordre. Les deux Ernette, Victor et Adolphe, n'ont joui d'aucune espèce de notoriété, en dépit de la réclame incessante qu'ils ont faite à la peinture au théréum; Louis-Hubert Triaud, né à Londres en 1794 de parents français, est si peu connu que de sérieux érudits l'ont appelé, et l'appellent encore, Friaud, même Friand... L'abbé Desjardins cadet cite le nom du peintre Dargencourt, qui s'est baladé dans la province de Québec vers 1838 en faisant des paysages, des portraits et des tableaux religieux. Philippoteaux, fils du peintre militaire français, a peint vers 1895 la toile de fond du Cyclorama de Sainte-Anne. Faisons remarquer que les Impressionnistes français et les Cubistes n'ont eu que très peu d'influence sur le goût public avant 1920

Quelle que soit l'importance de l'apport des artistes étrangers, c'est l'Ecole canadienne qui est le mieux représentée dans les documents de l'Inventaire. Antoine Plamondon vient en tête, tant par le

nombre que par la qualité, avec d'admirables portraits, des compositions comme la Chasse aux tourtes et Sainte-Lucie, des natures mortes et des dessins. Joseph Légaré, dont la carrière a été moins longue, a été le grand copiste de son temps; on le constate en visitant les églises de l'Ancienne-Lorette, de Saint-Augustin, de Bécancourt, de Saint-Philippe (Trois-Rivières), de Saint-Roch-des-Aulnaies, et la chapelle de l'Hôpital-général. Jean-Baptiste Roy-Audy, complètement inconnu en 1934, a été l'émule souvent heureux de Flamondon et de Légaré; de ce peintre, précis jusqu'à la sécheresse, nous avons inventorié une trentaine de tableaux d'église, tous des copies, et des portraits, dont le plus vivant est celui de monseigneur Gaulin, peint en 1838. Voici deux autres peintres qui étaient également des inconnus: Thomas Valin, élève de Bowman, qui a travaillé à Saint-Laurent et au Sault-au-Récollet; Yves Tessier, qui a peint les grandes toiles de Lacadie, des portraits et des paysages.

Théophile Hamel vient chronologiquement après ceux que je viens de nommer. Il ne les dépasse peut-être pas tous par son métier consciencieux, sobre et alerte; mais il a été fidèle toute sa vie à la manière flamande qu'il avait adoptée à Anvers de 1843 à 1846. A part les portraits officiels de ce peintre, nous avons inventorié des tableaux religieux (celui de Saint-Hugues est un petit chef-d'oeuvre de tons et d'élégance), des dessins et des esquisses.

Il n'est pas besoin d'insister sur les peintres du XIXe siècle qui ont atteint une certaine notoriété, sinon la gloire -- mais une gloire qui n'a pas transpiré au dehors. Tout le monde connaît Eugène Hamel, Falardeau, Henri Julien, Charles Huot, Monty, Meloche, Suzor-Côté, Delfosse, Duguay.; et l'Inventaire possède sur ces artistes une documentation sûre. Ces noms plus ou moins illustres ne doivent pas nous faire oublier les autres artistes, ceux à qui il a manqué soit la bonne fortune, soit la publicité, soit le talent. On les compte par centaines. Parfois ils ont esquissé leurs rêves en des oeuvres point trop banales; la plupart du temps, ils ont suivi la mode ou imité des maîtres; rarement ils ont suffisamment réfléchi pour produire des oeuvres fortes. Je me contente d'aligner ici des noms: Matte, mort très jeune; Vital Desrochers, portraitiste et sculpteur; les abbés Epiphane Lapointe, Laverdière, Maurault et Labourière, Sarony et Dorion, Guimont et Rioux (celui-ci grand fournisseur de tableaux de sainteté); les deux Taché et les Bouchette, père et fils, auteurs de fort beaux dessins; G.-S. Dorval, de Québec, et Alphonse Ferland, de la Beauce; Charles Gill, Henri Beau, Ludger Larose et les autres membres du groupe de jeunes artistes qui s'étaient engagés à peindre chacun une toile pour Notre-Dame de Montréal, en retour de certains avantages financiers; Dutacel et Noël, Contant et Poirier; les décorateurs Rodier et Beaulieu; l'abbé Chabert et Napoléon Bourassa, deux animateurs intelligents mais peu veinards; les portraitistes Boisseau et Harris, Dubé et Brymmer...

A l'égard de la peinture contemporaine, l'Inventaire est encore mieux partagé. Il comprend des catalogues d'expositions particulières, de salons et de musées (il sera facile d'en compléter la série à la suite de recherches bibliographiques ou de séances chez les bouquinistes); des études parues dans des journaux ou des revues; des notices biographiques que certains artistes ont bien voulu rédiger à notre usage. Les dossiers les plus complets sont ceux d'Ozias Leduc, de Marc-Aurèle Fortin, de Stanley Cosgrove (actuellement au Mexique), d'Edwin Holgate et de Pelland.

d) ORFÈVREURIE ET ARTS APPLIQUES

Dans l'orfèvrerie, les Canadiens français ont donné leur mesure tout autant que dans la sculpture décorative. Pour la même raison d'ailleurs. Dans ces deux arts, la partie strictement manuelle prend le pas sur l'invention; or c'est chez les sculpteurs et chez les orfèvres que l'apprentissage et le compagnonnage ont été le plus rigoureusement suivis jusqu'aux environs de 1890

Mais alors que l'histoire de notre sculpture s'ouvre en 1665, celle de notre orfèvrerie ne commence que soixante-dix ans plus tard, vers 1735. Ce fait s'explique naturellement: d'une part, les pièces d'orfèvrerie ont toujours été un article d'importation, à cause de leurs dimensions exigües; d'autre part, ce n'est qu'après 1730

qu'apparaît en Nouvelle-France la monnaie métallique, jusque-là remplacée par la monnaie de carte. Avant cette date, les orfèvres "raccorment" des ustensiles et des vases sacrées; ils n'en fabriquent point.

Contrairement à l'usage actuel, les pièces d'or et d'argent pouvaient servir aux ouvrages d'orfèvrerie. Parmi les premières, il y avait le louis français, dont le cours était réduit, puis le louis anglais, la portugaise et la guinée; les pièces d'argent étaient plus nombreuses; la piastre française et la piastre d'Espagne, l'écu français, le chelin de vingt coppres (copper), l'écu espagnol, etc. Un curé ou un bourgeois désiraient-ils un calice, un encensoir ou des burettes, une timbale, un anneau de fiançailles ou un ravier, ils commençaient par ramasser des pièces de monnaie. Celles-ci se comptaient au poids, non à leur valeur monétaire. Dans un manuscrit conservé à l'Islet, l'abbé Jacques Panet nous donne des détails piquants sur ce sujet. Par exemple: un calice, fait par Ranvoizé vers 1790, pesait 18 piastres et avait coûté 25 piastres de façon: un ostensor d'or, qui pesait 111 louis 12 chelins, avait coûté, de façon, la moitié de son poids. Les pièces étaient soit laminées soit le plus souvent fondues. Certains moules étaient communs aux ateliers de Montréal et de Québec -- ce qui explique les ressemblances de formes. Les grands orfèvres sculptaient eux-mêmes leurs moules, ou dessinaient leurs modèles qu'exécutaient ensuite des sculpteurs de profession. Nous savons que Thomas Baillaigé a sculpté des moules pour Laurent Amyot, Leprohon pour Sasseville.

L'histoire de notre orfèvrerie est pleine d'embûches. Il est vrai que les poinçons des artisans nous aident dans l'identification et l'attribution des oeuvres; il est non moins vrai que des ouvrages d'orfèvrerie ont été raccormentés, puis poinçonnés par les raccormenteurs; on trouve même des pièces -- calices, ciboires, ostensoris, par exemple -- faites de tronçons disparates et poinçonnées différemment.

La plaquette que vient de publier Marius Barbeau dans les Mémoires de la Société royale, me dispense de transcrire ici les noms d'orfèvres que nous avons trouvés dans les archives paroissiales ou familiales; cet auteur apporte une vingtaine de noms nouveaux, mais il en omet d'autres que signalent les journaux d'autrefois ou les mémorialistes.

Voyons les ateliers de Québec.

Le plus ancien paraît être celui de Paul Lambert, qui, à la mode du XVIII^e siècle, a sanctifié son prénom et s'est fait appeler Paul Lambert dit Saint-Paul. Il a commencé sa carrière vers 1735 et l'a terminée vraisemblablement peu après le traité de Paris. Nous avons inventorié quelques ouvrages de Saint-Paul: un ciboire aux Grondines; un encensoir monumental à l'église de Saint-Pierre, I. O., quelques vases conservés chez les Ursulines et à l'Hôtel-Dieu. Nous avons également catalogué des oeuvres de Maisonbasse, de Delzenne, de Landron et de Pagé-Quercy, de Michel Coton et de Louis Delagrave.

Le plus grand orfèvre du XVIII^e siècle est François Ranvoizé. Né à Québec en 1739, mort dans la même ville en 1819, Ranvoizé a exécuté un très grand nombre d'ouvrages d'or et d'argent. Son style est celui du début du XVIII^e siècle: ornementation abondante, ciselures profondes et faites au pointillé, motifs un peu archaïques. Ses ouvrages les plus remarquables sont à l'Islet (calice, ciboire et ostensor en or), à Sainte-Croix (ostensor d'argent), à l'Ancienne-Lorette (lampe d'argent), surtout à Saint-Augustin (Portneuf) qui compte une vingtaine d'ouvrages de Ranvoizé. Il ne faudrait pas se contenter de cette sèche énumération; nous trouvons son nom dans les livres de comptes de presque toutes les paroisses anciennes, de Rimouski à Vaudreuil. Même au plus fort de la vogue de son disciple Amyot, Ranvoizé a eu des commandes de tous les coins de la Province.

Ce qui est plus instructif que de citer des noms, c'est de comparer les oeuvres de Ranvoizé à celles de ses successeurs. Le style de Ranvoizé est archaïque, notamment dans ses encensoirs, ses lampes et ses ostensoris. Ses lampes, par exemple, sont larges, peu hautes, ornées de ciselures sur la panse, terminées par une mouluration

peu saillante; elles prolongent le style du XVIIIe siècle. Après Ranvoizé, les lampes s'allongent en somptueuses moulurations et perdent un peu de leur abondante ornementation; quelques-unes, celles de Cruickshank et de Huguét-Latour, ne comportent aucun décor floral ou à peine des festons de feuilles de laurier; on sait qu'aujourd'hui les lampes deviennent des monuments tout en longueur. On observe la même transformation dans la forme des encensoirs et des burettes, des calices et des ciboires, même dans la forme des ustensiles de cuisine et des vases de table. L'orfèvre qui, semble-t-il, a épuré certaines formes est Laurent Amyot. La lampe qu'il a faite en 1788 pour Repentigny, l'un de ses premiers ouvrages, est aussi haute que large, ornée de festons de feuilles de laurier en relief et terminée par une pomme de pin d'argent mat. Amyot a également transformé la forme de l'encensoir; il a remplacé les cylindres où passaient les chaînes par des éperons qui donnent à l'ensemble plus de cambrure; dans l'encensoir de Saint-Jean (Lévis), les éperons sont trop saillants, leur galbe trop lourd; dans l'encensoir du Cap-Santé (1822), les éperons sont mieux proportionnés, leur galbe est discret. Il a encore modernisé les formes d'autres vases: ses bénitiers ne sont en somme que des panses d'encensoir très agrandies; ses coupes de calice sont chargées d'ornements, non plus géométriques comme chez Ranvoizé, mais floraux; ses ostensoirs sont riches, plus grands et mieux construits que ceux de Ranvoizé; ses burettes et ses aiguères baptismales deviennent de gentils objets aux formes agréablement chantournées.

François Sasseville, élève d'Amyot, a porté le style de son maître à un rare degré de perfection. Au Cap-Santé, un calice fait en 1845 au prix de cinquante-deux louis, est orné de six sujets modelés au marteau -- sujets assez compliqués puisque trois d'entre eux représentent le Lavement des pieds, la Cène et le Christ au calvaire; sur la coupe il y a trois autres sujets martelés, entre autres une Madone de style français 1740.

On constate le même souci de modernisation et le même métier probe chez les autres disciples d'Amyot; Pierre Lospérance, Duquet, Lafrance, Cantin...

Les ateliers de Montréal fournissent des ouvrages d'aussi bonne tenue; les formes y subissent les mêmes transformations. Avec Roland Paradis qui martèle en 1739 un calice pour l'église de Lachenaie, c'est le style du XVIIIe siècle qui se prolonge; avec Robert Cruickshank, c'est la sobriété dans le décor qui est de règle: témoin la lampe de Saint-Martin (Laval) qui tire toute sa beauté de sa mouluration. Avec Pierre Huguét, c'est le goût de la belle matière et aussi d'une sorte de festonnage ciselé qu'on remarque sur la panse de ses encensoirs, de ses bénitiers et de ses lampes. Le style de Charles Duval, d'Etienne Plantade et d'Henri Polonceau se rapproche de celui de Cruickshank.

L'orfèvre le plus illustre de Montréal, vers 1815, est Salomon Marion. Son style manque un peu de cohérence et de sobriété, mais il est charmant, d'une élégance raffinée. A Saint-Laurent, près de Montréal, il y a une lampe et une croix de procession d'une fort belle matière, mise en valeur par des ciselures fermement gravées. Ses ostensoirs, notamment celui de Sainte-Elisabeth, ont généralement un pied rectangulaire, orné de vagues et de godrons.

J'indique en passant quelques autres orfèvres montréalais: Paul Morand, dont le métier est un peu faible; L.-P. Boivin, dont les chroniqueurs de 1845 font si grand éloge; les Grothé et les Bohlé; Franchère et Pominville, Nelson (lampe richement ornée à Beauharnois) et Delisle... Ils ont oeuvré jusque vers 1890, avec cette impression désespérante du déclin de leur profession. De fait, la grande industrie et l'importation sans mesure ont tué l'orfèvrerie canadienne française, tout comme le plâtre et la tôle ont quasi fait disparaître la sculpture sur bois.

Notre seul orfèvre actuel est Gilles-Beaugrand-Champagne, de qui nous avons inventorié quelques beaux calices et la lampe du sanctuaire de Valleyfield.

X X X

Les enquêteurs de l'Inventaire ne s'en sont pas tenus aux trois arts majeurs et à l'orfèvrerie; ils ont étendu leurs investigations aux arts appliqués; la ferrommerie, la reliure, la fabrication des orgues, l'ébénisterie, la poterie, l'artisanat domestique, la chasublerie...

L'histoire de ces arts appliqués est difficile à faire, par suite de la destruction ou de la transformation d'un certain nombre de pièces et de la pénurie d'éléments d'information. La chasublerie, par exemple, n'offre guère qu'une vingtaine de pièces dont l'identification soit sûre: celles de Jeanne Le Ber (Musée Saint-Sulpice) et celles des Ursulines de Québec et des Trois-Rivières. A la petite étude, Fils d'or et d'argent, que vient de publier Marius Barbeau, nous pouvons ajouter les noms des fabriques pour lesquelles ont travaillé les Dames de la Congrégation, les Soeurs Grises de Montréal et les Ursulines des Trois-Rivières et de Québec, les religieuses de l'Hôpital-général et les demoiselles Delorbaez. Dans la ferrommerie d'art, nous avons inventorié quelques noms parmi ceux qui ont forgé des croix et des coqs, des tables de communion, des falots... Dans la reliure, les noms d'artisans ne manquent pas à l'Inventaire: Hienveux, qui, à part des reliures de bon goût, a laissé des dessins et des aquarelles; Louison Lemieux, relieur des abbés Desjardins, qui a joué un rôle de premier plan dans la vente de la collection Desjardins; Fabre et Neilson, Côté et Lafrance, Chabot, Beaudoin, Dorion, etc... Nous connaissons mieux nos ébénistes, par les réclames qu'ils ont fait paraître dans les journaux: Villiard au XVIIIe siècle; les Parizeau, à Montréal; Vallières, Moisan, Drum, à Québec; Amable Charon et Augustin Leblanc, en province; ce ne sont là que les plus connus, mais l'Inventaire possède d'autres noms sur lesquels il manque des renseignements biographiques. Quant à l'artisanat domestique, à la poterie, l'Inventaire comprend quelques documents incomplets qui, réunis à ceux que Jean-Marie Gauvreau et l'abbé Tessier ont ramassés, constitueront les premiers éléments de leur histoire sommaire.

Je voudrais écrire quelques mots d'une industrie fort florissante dans la Province, qui n'est pas étrangère à la sculpture et à la musique (l'Inventaire possède encore une quantité considérable de pièces documentaires sur l'histoire de la musique) : la fabrication des orgues. Il convient de faire remarquer que, antérieurement à 1875, les organiers ne construisaient pas entièrement leurs orgues; ils faisaient venir de France, d'Angleterre et d'Allemagne la plupart de leurs tuyaux de métal et ne confectionnaient que les jeux de bois, les sommiers, les montres, les leviers mécaniques et les buffets. Notre premier facteur, le sculpteur Paul Jourdain dit Labrosse, a certainement procédé de cette manière dans la fabrication, vers 1735, de l'orgue de la cathédrale de Québec. Après Jourdain dit Labrosse, l'histoire de l'orgue fait un bond de près de cent ans, pendant lesquels on importe de France et d'Angleterre les cinq ou six instruments que comptait alors le pays. Vers 1815 débarque à Montréal un nommé Auguste Fay, parisien de naissance; il a construit quelques orgues: il y en avait un à Louiseville, un autre à Sainte-Marie-de-la-Beauce, un troisième aux Trois-Rivières, un autre à l'Hôpital-général. Vers 1839, Fay s'établit à Sainte-Geneviève où il construisit un orgue pour sa paroisse et un autre pour Gentilly.

C'est vers 1830 que la fabrication des orgues prend une extension considérable. Nous ne sommes pas sûrs que Zingraff et Bourdon aient manufacturé des instruments; le même doute est légitime à l'égard de la veuve du grand facteur parisien, Jacotel; son beau-fils, Jacotel, offre ses services comme facteur d'orgues, mais il est vite obligé de se faire accordeur et importateur d'instruments; par contre, les Lyonnais, Augustin Lavallée, père de Calixa, et quelques autres ont certainement fabriqué des instruments de toute sorte. Au reste, à cette époque deux facteurs très habiles accaparent le marché; ce sont Mead et Samuel R. Warren, deux Bostonnais. Mead disparaît en 1837, après avoir construit un instrument pour Berthier-en-Haut, et Warren prend la direction de la manufacture. Son oeuvre est considérable et de bonne qualité. Nous avons inventorié une vingtaine d'instruments de Warren et pris des notes sur une trentaine d'autres;

nous avons même retrouvé des devis complets, rédigés par ce facteur, notamment pour Notre-Dame de Montréal. Les orgues de Warren se font remarquer par leur timbre clair et joyeux, leurs flûtes ouvertes rondes et solides, leurs jeux de bois aux sons moëlleux.

Joseph Casavant a commencé sa carrière en même temps que Warren; mais alors que celui-ci est un artisan qui connaît la technique de son métier, Casavant doit apprendre tout par lui-même. Il a peu produit. Des sept ou huit instruments qu'il a construits pour Blainville, Chambly, Saint-Hyacinthe, Saint-Jean, il ne reste qu'un tuyau de bois, conservé à la maison Casavant.

Pendant la deuxième moitié du XIXe siècle, Louis Mitchel est, à Montréal, le successeur de Warren et fabrique avec une rare conscience des orgues bien harmonisées, au timbre rond, éclatant. Ses instruments, pour une bonne moitié, ont été reconstruits par la maison Casavant. Ceux qui restent (Vaudreuil, Saint-Patrice de Québec, Lévis...) témoignent de l'habileté de Mitchel, de la finesse de son oreille, de la perfection de sa technique. A Québec, c'est Napoléon Déry qui est le facteur le plus compétent. Son chef-d'oeuvre est l'orgue de Neuville, au timbre doux et velouté; celui du Cap-Santé, daté de 1880, est très beau mais incomplet.

Il n'est pas besoin d'insister sur les instruments sortis de la maison Casavant ni sur les inventions mécaniques et électriques que les frères Casavant ont appliquées à l'orgue. Ce qu'on ne sait peut-être pas, c'est qu'à part les facteurs que je viens de nommer, il en existe d'autres, petits ouvriers, paysans inventifs, qui se sont obstinés à construire des instruments: à Saint-Henri (Lévis), c'est Beaudoin, ouvrier industriel mais inexpérimenté; à Yamaska, c'est Ovide Paradis, dont les clients ne manquent pas de traiter de "monstrueuses" les orgues qu'il a fabriquées; à Louiseville, c'est Auguste Desrosiers; à Montréal, c'est Pépin, c'est Godefroy Martel, c'est Desmarais; à Saint-Hyacinthe, c'est Eusèbe Brodeur, qui signe ses instruments "facteur artiste"; bref, c'est tout un groupe de moitiés d'inventeur, à qui il a manqué un peu d'expérience ou simplement la chance.

Cet esprit d'initiative n'a pas disparu chez certains ouvriers spécialisés: un nommé Daudelin et Odilon Jacques construisent depuis quelques années de petites orgues suivant un devis très ingénieux.

I V

ARCHIVES DE L'INVENTAIRE

D-1-42

a) MODE DE CLASSEMENT

Dès l'automne 1937, c'est-à-dire après la première campagne des enquêteurs, s'est posée la question du classement des documents de l'Inventaire. L'un des équipiers tenait pour la méthode de Charles Braibant, excellente en ce qui concerne les archives administratives d'un état, mais longue et coûteuse. Après quelques mois d'essai, on l'abandonna. Tous les documents furent déposés à mon bureau et, en juin 1938, je procédai à leur classement.

Le mode que j'ai adopté n'est pas nouveau. C'est celui de Vitet et de Mérimée, celui que j'ai appliqué moi-même pendant quatre ans, lorsque j'étais attaché au Musée du Louvre, et qui a été mis au point par le directeur actuel des Archives photographiques de la rue de Valois, à Paris. Voici en quoi il consiste.

Le dépôt de l'Inventaire des oeuvres d'art comprend deux classements principaux: l'un par noms de lieux; l'autre par noms d'artistes ou d'artisans.

Le premier contient les documents, photographies et négatifs qui se rapportent aux villes, villages, hameaux et localités quelconques de la Province et même de l'étranger s'il y a lieu. Les documents sont transcrits en un seul exemplaire, sur du papier de format ministre; les feuillets d'un même document sont collés à l'angle supérieur de gauche. Chaque document porte un numéro d'ordre qui est reporté sur la chemise avec une courte description. Les photographies et négatifs sont placés à la suite des documents. Chaque photographie, collée par les angles sur un carton 8" x 10", porte un numéro d'ordre (cote), reporté sur la chemise avec description, et le numéro même du négatif. Les négatifs sont cotés et glissés dans une grande feuille pliée en deux, afin d'éviter les rayures dues au frottement; les cotes des négatifs sont reportées également sur la chemise. Ainsi les écritures qui se lisent sur chaque chemise constituent une sorte de table des matières des documents, photographies et négatifs qui s'y trouvent.

Prenons un exemple. Supposons que l'un des enquêteurs soit allé chez un nommé Soulard, à Neuville, et qu'il ait vu là deux portraits à l'huile par Plamondon; de plus, Soulard lui aurait montré une lettre de cet artiste où il est question des dits portraits; puis l'enquêteur aurait pris deux photographies de chacune des peintures, soit les négatifs 11 et 12 d'un paquet de films et les négatifs 1 et 2 d'un autre paquet. Voici les écritures qu'on lira sur la chemise:

NEUVILLE, Coll. Soulard

Photographies	Négatifs	Documents
1.- A-11 et 12 Portrait de Mme B.	A-11 et 12 B- 1 et 2	1.-Notes de (Un Tel) sur le portrait de Mme B. par Plamondon. 2 feuillets.
2.- B- 1 et 2 Portrait de M.B.		2.-Notes du même sur le portrait de M.B. 1f.
		3.-Extraits d'une lettre de Plamondon à Soulard, 25 avril, 1879, 2 fts.

Le classement par noms de lieux serait insuffisant s'il n'était complété par des fiches de référence et par des fiches biographiques. C'est le second classement de l'Inventaire. Les fiches de référence sont de format 4" x 6"; elles comportent quatre couleurs, selon qu'il s'agit d'architectes, de sculpteurs, de peintres ou d'orfèvres. Les fiches biographiques sont faites sur des feuilles 6" x 8", pliées en deux.

A ces deux classements généraux, on a cru nécessaire d'en ajouter quelques-autres qui rendront plus facile et plus rapide la consultation des archives de l'Inventaire.

D'abord des fiches bibliographiques, c'est-à-dire le catalogue alphabétique de tous les livres, brochures, journaux, revues et publications quelconques où l'on trouve des renseignements sur les arts au Canada français; quand on a pu le faire, on a indiqué sur chaque fiche la cote de la Bibliothèque Nationale de Paris et celle de la Bibliothèque du Parlement de Québec.

Ensuite des fiches de sujets: peintures, portraits, monuments, sculptures, pièces d'argenterie, titres de peintures, etc... Un chercheur qui voudrait savoir quelles sont, dans la Province, les sculptures et les peintures qui représentent l'Adoration des Mages, n'aurait qu'à consulter les fiches de sujets au titre: Adoration des mages, et se reporter ensuite soit aux documents, soit aux fiches de référence; et cela avec toute la précision possible, car toutes les cotes y sont indiquées.

Enfin des fiches de portraits sculptés, peints ou gravés; ces fiches sont classées par noms patronymiques et contiennent des références exactes aux documents et aux fiches d'artistes.

(Dans le cas Soulard, que j'ai proposé plus haut, les trois documents rangés dans le dossier NEUVILLE, Coll. Soulard exigeraient deux fiches de référence au nom du peintre, deux fiches de portraits aux noms de M. et Mme B. et une fiche biographique au nom d'Antoine Plamondon).

On prévoit qu'il deviendra nécessaire d'établir une autre série de fiches de référence pour les photographies, les gravures, et les documents graphiques en général, inédits ou non, et d'avoir un registre d'entrée

Est-il besoin de faire remarquer que chaque oeuvre d'art (peinture, monument, gravure, sculpture, pièce d'argenterie ou de ferronnerie, orgue, etc.) a été l'objet d'une description aussi précise et aussi circonstanciée que possible -- contenant les traits, les caractères, susceptibles de l'identifier -- et d'une mensuration au millimètre; on complète chaque fiche par une bibliographie sommaire.

b) STATISTIQUES

Les statistiques qu'on va lire ont été compilées il y a deux mois; elles sont forcément incomplètes. Elles ne comprennent pas notamment les fiches de référence des ouvrages de Ramsay Traquair, de Marius Barbeau, d'Antoine Roy, de Jean Chauvin, du signataire de ces lignes; faute de temps, il a fallu s'en tenir aux documents que nous ont apportés les enquêteurs. Elles ne comprennent pas non plus les extraits de journaux anciens que j'ai transcrits en 1935 et en 1936, ni ceux que Mlle Pilon, qui travaille pour l'Inventaire des oeuvres d'art depuis quelques semaines, est en train de transcrire. C'est dire qu'il faudrait grossir nos chiffres d'environ un dixième.

Nombre de dossiers classés alphabétiquement par noms de lieux	680
Nombre de documents, dont un assez grand nombre comptent de dix à trente feuillets	1950
Nombre de photographies (3 $\frac{1}{2}$ " x 4 $\frac{3}{4}$ " et 5" x 7")	2600
Nombre d'agrandissements photographiques de sculptures, de tableaux, de pièces d'argenterie, etc., qui servent actuellement à l'enseignement de l'histoire de l'art au Canada, dans les écoles normales et les scolasticats	225
Nombre de fiches de sujets (tableaux, portraits, autels, chaires, baldaquins, fonts baptismaux, calices, ciboires, ostensoirs, burettes, reliures, retables, etc.)	5200
Nombre de fiches de portraits	425
Nombre de fiches bibliographiques, relatives à plus de douze cents volumes	350
Nombre de fiches de référence et biographiques, classées alphabétiquement par noms d'artistes ou d'artisans	4500

Détails:

architectes	471
sculpteurs	1496
orfèvres	490
peintres	1389
facteurs d'orgues	203
ébénistes	15
relieurs	9

Nombre d'artistes ou d'artisans dont l'Inventaire des oeuvres d'art possède les noms et des renseignements divers sur leurs oeuvres	1268
---	------

Détails:

architectes	240
sculpteurs	300
peintres	450
orfèvres	167
facteurs d'orgues	31
ébénistes	25
ferronniers	15
potiers	10
graveurs	20
relieurs	10

Nombre de paroisses dont les enquêteurs ont fait
les livres de comptes 90

V

CE QUI RESTE A FAIRE

a) TERRITOIRE ACTUELLEMENT EXPLORÉ

A la date où je rédige ce rapport, les enquêteurs de l'Inventaire des oeuvres d'art ont exploré les portions de territoire dont voici une courte description: toute la Gaspésie; une partie de la rive sud du Saint-Laurent, de Matane à Rimouski (non terminée); quelques communes de la même rive sud, comme l'Islet, Saint-Roch-des-Aulnaies, Montmagny, Beaumont, Tilly, Sainte-Croix, Saint-Henri (Lévis), Lotbinière, la Baie-du-Febvre -- autrement dit les paroisses les plus anciennes ou celles qui possèdent encore des tableaux de la collection Desjardins; Québec et ses environs immédiats; l'île d'Orléans (non terminée), Sainte-Foy, Saint-Augustin, Neuville, les Ecuireuls, les Grondines, l'Ancienne-Lorette, Saint-Gérard; Charlesbourg, (non terminé), Stoneham, l'Ange-Gardien, Sainte-Anne-de-Beaupré; le comté de Portneuf presque en entier; une partie des Trois-Rivières; la région du nord de Montréal, de Montebello à Berthier; presque tout le diocèse de Joliette; la presqu'île de Vaudreuil; tout le territoire situé au sud de Montréal et à l'ouest de la Richelieu (il reste encore un mois de travail à faire dans cette région); une petite partie de la ville de Montréal; quelques paroisses anciennes de la vallée de la Richelieu (Saint-Ours, Saint-Denis-sur-Richelieu, Saint-Antoine, Sorel,), où Mlle Bernier a fait les livres de comptes; d'autres paroisses ou communes qui, en raison de leur ancienneté ou de leur intérêt historique, ont attiré nos enquêteurs: Saint-Hyacinthe, Saint-Hugues, Marieville, Yamaska. Saint-François-du-Lac, Yamachiche, le Cap-de-la-Madeleine...

Le chef d'équipe a profité de ses rares loisirs pour étudier certains ouvrages de documentation spéciale (comme le Rapport de l'archiviste de la Province, depuis 1921 jusqu'aujourd'hui, l'Inventaire d'une collection de pièces judiciaires, les Jugements et délibérations du Conseil souverain, etc.), les monographies paroissiales et les biographies, afin d'y découvrir les passages qui se rapportent aux arts; ce qu'on trouve dans ces ouvrages, ce sont des points de repère, des jalons qui, groupés en faisceau, acquièrent une sorte de poids historique. Il a ensuite versé à l'Inventaire les quinze études qu'il a publiées sur les toiles de la collection Desjardins, quelques études inédites et un assez grand nombre de notes qu'il tenait du Père Odoric Jouve, archiviste des Franciscains de Paris, qui, pendant les vingt années qu'il a passées parmi nous, n'a cessé d'explorer les archives paroissiales.

Enfin, nous avons reçu de MM. René Garneau et Henri Fontaine, respectivement chefs d'équipe de l'Inventaire des Bibliothèques et des Archives, de nombreux et précieux documents que, sans leur généreuse collaboration, nous n'aurions pas trouvés; ces documents sont, pour la plupart, inédits.

b) CE QUI RESTE A FAIRE et PROJET POUR 1940 ET 1941

La masse imposante de documents que suppose la rédaction des quatre chapitres de l'APPORT DE L'INVENTAIRE ne doit pas nous faire illusion. Il reste beaucoup à faire.

S'il ne s'agissait que d'explorer les archives paroissiales, d'inventorier les oeuvres d'art religieux et les pièces qui garnissent les cimaises de nos musées publics, l'entreprise ne présenterait que des difficultés normales, de celles dont l'expérience, le savoir et la tenacité viennent à bout. Mais il n'y a pas que des oeuvres d'art religieux et des musées dans la Province

Il y a les collections particulières, en bien plus grand nombre qu'on ne le croit, qu'il faut rechercher avec patience et explorer avec discrétion; il y a les communautés religieuses, très riches en oeuvres d'art et en documents archivistiques; il y a les archives familiales qui se cachent dans les tiroirs des commodes ou dans des voûtes de sûreté, dont elles ne sortent parfois qu'après des prodiges de diplomatie de la part de nos enquêteurs; il y a les archives judiciaires et notariales, les plus importantes, peut-être de nos vieilles paperasses, mais difficiles à atteindre, à cause de leur classement.

Qu'on songe que la plupart des propriétaires d'oeuvres d'art en ignorent la valeur ou qu'ils ne la sentent que d'une manière confuse; qu'ils ne consentent souvent à nous les faire voir, qu'à condition de n'en point révéler l'existence; qu'ils se font tirer l'oreille longtemps avant de nous laisser lire leurs vieux papiers. Qu'on songe encore que bien des oeuvres d'art ont été reléguées sous les ravalements des habitations bourgeoises ou des sacristies, dans des hangars ou simplement chez les antiquaires des grandes villes...

Nous avons commencé l'Inventaire en étudiant les oeuvres d'art religieux parce que ce sont elles dont nous pouvions, à force de recherches, connaître l'état civil; il nous faudrait maintenant terminer nos investigations dans ce domaine et aborder l'exploration des collections particulières.

Une telle entreprise exigerait deux campagnes.

En 1940, Jules Bazin explorerait la rive nord du Saint-Laurent, de Berthier-aux-Trois-Rivières, jusqu'à La Tuque, tandis que le sous-signé ferait le même travail en sens inverse, c'est-à-dire de Québec aux Trois-Rivières; l'un et l'autre exploreraient, les jours pluvieux, les collections particulières de Québec, de Montréal et des Trois-Rivières. De leur côté, Maurice Gagnon et Paul-Emile Borduas, après avoir terminé la région sud de Montréal, (environ quinze jours de travail), s'attaqueraient au territoire situé à l'est de la Richelieu -- que Mlle Bernier a commencé d'étudier -- et pourraient facilement parvenir jusqu'à Nicolet et Drummondville.

En 1941, Bazin et Morisset feraient la rive sud du Saint-Laurent, de Rimouski aux Becquets, et la Beauce, que le chef d'équipe a déjà explorée sommairement; Gagnon et Borduas couvriraient les régions des Cantons de l'Est et des Bois-francs. Pendant le dernier mois, toute l'équipe se transporterait au Lac-Saint-Jean et au Saguenay, où les oeuvres d'art sont en nombre restreint.

Les hivers 1941 et 1942 seraient employés à parfaire nos investigations dans les collections privées de Québec et de Montréal.

Pendant ces deux campagnes, Mlle Bernier s'occuperait de dépouiller les archives judiciaires et notariales de Montréal, de Terrebonne, de Joliette et de Saint-Hyacinthe; Mlle Le May travaillerait aux archives judiciaires de Québec; Mlle Pilon continuerait ses recherches dans les vieux journaux, labeur extrêmement fécond.

Peut-être serait-il possible, avec le concours du Secrétariat de la Province et du ministère du Commerce et de l'Industrie, d'obtenir du ministère du Procureur général qu'on mette à la disposition du chef d'équipe de l'Inventaire un commis de chaque district judiciaire, qui aurait la tâche de transcrire les contrats et les pièces qu'on lui indiquerait.

V I

C O N C L U S I O N

On ne pourrait mieux terminer ce long rapport qu'en marquant en quelques mots les conséquences multiples de l'Inventaire des oeuvres d'art.

Non seulement il a triplé, quadruplé même, les connaissances que nous possédions sur l'histoire des arts plastiques et des arts appliqués de la Province -- tout le monde est d'accord sur ce point -- mais il nous a encore donné l'occasion d'éclaircir bien des points obscurs de notre histoire politique, religieuse, économique.

Car nos enquêteurs n'ont pas limité leurs travaux aux seules oeuvres d'art. Curieux de toutes les manifestations intellectuelles, de toutes les modalités de la civilisation canadienne, ils se sont intéressés au politique, à l'économique, au religieux, au social, à la linguistique... Les livres de comptes ne contiennent pas que des mentions sur nos artisans; mais encore sur le coût de la vie à diverses époques; sur le prix des denrées; sur les fluctuations du commerce; sur l'organisation des ateliers et les relations du patronat avec les ouvriers; sur la langue que parlaient et qu'écrivaient nos ancêtres; sur l'activité économique des paroisses; sur le rôle prépondérant des bailleurs de fonds anglais, israélites et canadiens français; même sur des causes à demi ignorées de certains malaises sociaux et économiques, comme les disettes, le manque de numéraire ou de crédit, les mouvements démographiques, les migrations à l'étranger...

Toutefois les conséquences les plus heureuses de l'Inventaire des oeuvres d'art se font sentir dans la conservation de notre patrimoine artistique, sa mise en valeur au point de vue national, son importance comme attrait touristique.

Il est indéniable que depuis environ cinq ans, notre population, alertée par le livre, par des articles de revues et de journaux, par la propagande discrète de nos enquêteurs (et du sousigné dans les écoles normales et dans certains collèges classiques), commence à se rendre compte de la valeur de nos oeuvres d'art, et cède moins facilement que naguère aux offres alléchantes des antiquaires et des écumeurs professionnels. J'en pourrais citer des exemples typiques; même des cas de restitution volontaire ou forcée. Il y a mieux. Ça et là dans la province de Québec, je constate le désir, la volonté, de former des collections publiques d'oeuvres d'art canadiennes françaises; non pas seulement pour en jouir individuellement, mais pour en faire profiter la jeunesse étudiante et le public. Au Séminaire des Trois-Rivières, à l'Externat Saint-Sulpice, au Scolasticat de Laval-des-Rapides et à celui de Rigaud, à Rimouski et à Nicolet, dans un certain nombre de scolasticats de femmes et d'hommes, dans des écoles primaires supérieures, à l'Université de Montréal et à l'Université Laval, en d'autres institutions d'enseignement, on a acquis le goût de notre passé artistique. A divers indices, on s'aperçoit que ce goût s'étend, s'amplifie; que notre histoire de l'art tend à devenir une sorte de complément à l'étude de l'histoire du Canada.

Et nous touchons ici du doigt une préoccupation nouvelle: la mise en valeur de notre passé artistique au point de vue national. Entendons-nous. Il ne s'agit point d'exalter le passé au détriment du présent; ni de tirer vanité d'un état d'esprit qui, je le sais bien, ne reviendra plus; ni de lancer à la face de nos ennemis, ou de ceux que nous croyons tels, des noms et des oeuvres que nous avons longtemps méconnus avec une désespérante unanimité. Il s'agit de connaître à fond notre passé de l'admirer pour lui-même et non pour nous; d'en tirer des leçons non d'orgueil mais d'humilité, non de suffisance mais de méfiance en notre propre facilité. Admirables leçons qui, au sentiment de l'excellence de nos dons physiques et de nos qualités morales, substituent sans équivoque celui du travail ardu et de la réflexion prolongée.

Reste le point de vue touristique. L'auteur de ces lignes parcourt la Province depuis six ans, après avoir visité la France pendant cinq ans à l'aide des Guides bleus, des guides Michelin et des Boedeker; deux de nos enquêteurs, Jules Bazin et Maurice Gagnon, en ont fait autant. C'est dire que le point de vue touristique ne nous est pas inconnu. Il faut se rendre compte que ce n'est pas par le spectacle de notre grande industrie que nous pouvons attirer le touriste moyen -- car j'imagine que bien des pays étrangers nous valent sur ce point; ni par les méthodes de la grande culture agricole -- sauf pour les spécialistes; ni, en général, par le paysage laurentien, en dépit de la haute idée que nous nous en faisons -- sauf pour les sports d'hiver. Ça pourrait être par la gastronomie, et je laisse ce point de vue aux gastronomes et aux cordons-bleus. C'est sûrement par l'aspect archaïque de nos villages et des quartiers anciens de certaines de nos villes, par notre sculpture naïve, par notre peinture de primitifs; par notre orfèvrerie -- la plus belle du XIXe siècle en Amérique --, par nos arts domestiques. Or ces aspects de notre civilisation sont à peine effleurés dans nos guides, peu de mentions au point de vue artistique; ce qui est plus grave: presque à chaque mention, des erreurs d'attributions ou des erreurs de dates, parfois les unes et les autres à la fois; souvent des exagérations notoires et des omissions regrettables.

Dans ce domaine, l'Inventaire des oeuvres d'art peut rendre des services dont serait incapable aucun autre organisme. Songeons-y; le temps paraît périmé où le touriste étranger se contentait de boniments enfantins, de vignettes romantiques et de douteux liquides; où le touriste canadien français avalait de la route sans se soucier des sites et des belles choses qui s'offraient à sa vue; où le voyage d'agrément consistait à ne rien voir. Le touriste d'aujourd'hui veut s'instruire, tout au moins se distraire avec le plus d'intelligence possible.

Les documents de l'Inventaire des oeuvres d'art, propriété du Gouvernement provincial, sont à la disposition de tous ceux qui souhaitent que notre Province soit mieux explorée, mieux connue, mieux aimée.

Québec, le 26 mars 1940

(Signé) Gérard Morisset

Gérard MORISSET

attaché honoraire des Musées nationaux de
France

directeur de l'enseignement du
dessin

chef d'équipe de l'Inventaire
des oeuvres d'art

(I) Il faut faire exception pour le Guide du Club automobile de Québec, auquel l'auteur de ces lignes vient d'ajouter les renseignements artistiques les plus indispensables et les plus exacts.



BNQ
000 171 893

BIBLIOTHÈQUE
NATIONALE
12 JUIN 1968
PUBLICATIONS
OFFICIELLES

UNIVERSITÉ DE MONTREAL
INSTITUT BOTANIQUE

11 JUI 1942