

BERNARD
MULAIRE

OLINDO GRATTON

1855-1941

Religion et Sculpture



OLINDO GRATTON
1855-1941

BERNARD
MULAIRE

OLINDO GRATTON
1855-1941

Religion et Sculpture

**Données de catalogage avant publication
(Canada)**

Mulaire, Bernard, 1945-

Olindo Gratton, 1855-1941 : religion et sculpture

Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie de
l'Université du Québec à Montréal du 12 octobre au
19 novembre 1989.

Texte en français et en anglais.

Comprend des références bibliographiques.

ISBN 2-7621-1478-0

1. Gratton, Olindo, 1855-1941 — Expositions.
2. Sculpteurs — Québec (Province) — Biographies.
3. Sculpture — Québec (Province). I. Titre.

NB249.G72M84 1989 730'.92'4 C89-096353-3

Graphisme intérieur et couverture : **Sylvie Morissette**
Dépôt légal : 4^e trimestre, 1989. Bibliothèque nationale du
Québec.

© La Corporation des Éditions Fides, 1989.

Cet ouvrage a été publié en marge de
l'exposition **Olindo Gratton (1855-1941) :**
Religion et sculpture, préparée par
Bernard Mulaire, conservateur invité, et
présentée à la **Galerie de l'Université du**
Québec à Montréal du 12 octobre au
19 novembre 1989.

La réalisation de cette exposition et la
publication de cet ouvrage ont été rendu
possibles grâce à des subventions accordées par
Communications Canada — Programme
d'appui aux musées, et par le **ministère des**
Affaires culturelles du Québec —
Programme d'aide aux organismes en matière
de patrimoine.

Au cours de ses recherches, l'auteur a
bénéficié d'une subvention (renouvelée) du
Conseil des arts du Canada — Programme
Explorations, et il a obtenu une bourse de la
Fondation UQAM — Bourses du deuxième
cycle.

Couverture : Olindo GRATTON, **Anges**
aux insignes de la papauté (d'après le
Bernin), 1911, cuivre repoussé et partielle-
ment doré, surmontant le baldaquin de la
basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde et
Saint-Jacques-le-Majeur, Montréal (voir Fig 45
et 46, p. 120 et 121). (Photo : Paul Litherland,
Montréal, d'après Daniel Kazimierski.)

REMERCIEMENTS

Que toutes les personnes et les institutions qui ont permis par leur généreux concours la réalisation de cette exposition et de ce volume trouvent ici l'expression de notre gratitude, et particulièrement :

M. Luc Monette, directeur de la Galerie de l'UQAM, et son personnel,

ainsi que Mme Micheline Tremblay, c.s.c., directrice des Éditions Fides, et son personnel.

Nos remerciements s'adressent également à :

M. Raymond Vézina, autrefois archiviste aux Archives nationales du Canada, Ottawa, qui nous incita à compléter nos recherches sur Olindo Gratton dans le cadre de la maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ;

M. Robert Derome, directeur du module d'histoire de l'art (UQAM), qui dirigea nos recherches à la maîtrise ;

M. Raymond Montpetit, vice-doyen de la famille des arts (UQAM), et Mme Claudette Hould, directrice du département d'histoire de l'art (UQAM), qui n'ont cessé d'appuyer le projet d'exposition.

Une reconnaissance toute spéciale est due aux prêteurs :

Chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, Montréal / M. Bernard Amyot, p.s.s., chapelain (Cat 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16) ;

Clercs de Saint-Viateur, Sainte-Luce-sur-Mer / Père Guy Gauthier, c.s.v., supérieur (Cat 35) ;

Collection privée (Cat 2, 3) ;

Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse / M. Marcel Paquin, responsable des services techniques à la bibliothèque (Cat 19, 20, 21, 22, 23) ;

Comité de Construction et d'art sacré, Archevêché, Montréal / M. l'abbé Claude Turmel, responsable (Cat 30, 31, 32, 33) ;

Congrégation de Notre-Dame, Montréal / Soeur Hélène

Tremblay, c.n.d., directrice du Centre Marguerite-Bourgeoy (Cat 25) ;

Congrégation des Servantes de Jésus-Marie, Hull/Longueuil / Soeur Marguerite-Marie, s.j.m., économe de la maison mère (Cat 27) ;

Fabrique Notre-Dame, Montréal / Mgr Fernand Lecavalier, curé (Cat 18) ;

Fabrique Saint-Viateur, Outremont / Père Jean Primeau, c.s.v., curé (Cat 29) ;

Fabrique Sainte-Madeleine, Outremont / Mgr Gilles Lapointe, curé (Cat 34) ;

Galerie de l'Université du Québec, Montréal / M. Luc Monette, directeur (Cat 7) ;

Monsieur Henri, Montréal (Cat 26) ;

Monsieur Bernard Mulaire, Montréal (Cat 4) ;

Monsieur et Madame Roland Gratton, Beaconsfield (Cat 5) ;

Musée d'art de Joliette, Joliette / M. Michel Perron, directeur (Cat 28) ;

Musée d'art de Saint-Laurent, Saint-Laurent / Mme Louise Éthier, directrice (Cat 8, 24) ;

Musée de l'Oratoire Saint-Joseph, Montréal / M. André Bergeron, c.s.c., directeur, et M. Michel Forest, assistant (Cat 1) ;

Musée du Québec, Québec / Mme Andrée Laliberté-Bourque, directrice, et M. Mario Béland, conservateur de l'art ancien (Cat 17) ;

Musée du Séminaire de Québec, Québec / M. Maurice Piché, directeur, et M. Didier Prioul, conservateur (Cat 6),

en plus de Madame Étienne Taillon, Saint-Jérôme, qui a consenti à prêter le violon du sculpteur (hors catalogue).

Ce projet n'aurait pu être réalisé sans la collaboration des responsables des bibliothèques et des centres de documentation et d'archives, *entre autres* :

les Archives de la Chancellerie de l'Archevêché, Montréal ;

les Archives de la Congrégation de Notre-Dame, Montréal ;

les Archives de la Ville de Montréal ;

les Archives de l'Université de Montréal ;

les Archives de l'Université du Québec à Montréal ;

les Archives des Clercs de Saint-Viateur, Sainte-Luce-sur-Mer ;

les Archives des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal ;

les Archives des Soeurs de la Providence, Montréal ;
les Archives des Soeurs de Sainte-Anne, Lachine ;
les Archives des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie,
Longueuil ;
les Archives du Séminaire de Saint-Sulpice ;
les Archives nationales du Canada, Ottawa ;
les Archives nationales du Québec, Montréal et Québec ;
la Bibliothèque municipale, Montréal, Salle Gagnon ;
la Fabrique de Sainte-Thérèse ;
la Fabrique Notre-Dame, Montréal ;
le ministère de la Justice, Saint-Jérôme, Bureau d'enregistre-
ment de Terrebonne ;
le ministère des Affaires culturelles, Montréal et Québec ;
le Musée d'Orsay, Paris ;
Chicago Public Library, Chicago ;
Commission on Chicago Historical and Architectural Land-
marks, Chicago ;
Fall River Historical Society, Fall River (Massachusetts) ;
Metropolitan Toronto Library, Toronto.

Plusieurs individus et institutions ont participé à la documen-
tation photographique, notamment :

M. Daniel Kazimierski, New York, dont la collaboration fut
inestimable (Cat 5, 9, 9a, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 20a,
21, 22, 23, 23a, 29, 29a, 30, 31, 32, 33, 34 ; Fig 19, 22, 23, 30,
34, 41, 42, 44, 45, 46, 47) ;

et M. Roy Hartling, Montréal (Cat 1, 25, 27 ; Fig 10, 15, 28,
50, 58) ;

de même que :

M. Réal Bérard, Saint-Boniface (Manitoba) (Fig 33) ;
M. Bernard Brault, Montréal (Fig 29) ;
M. William Eakin, Winnipeg (Fig 11) ;
M. Paul Litherland, Montréal (Photo de la couverture) ;
M. Norman Paul, Ottawa (Cat 7) ;
M. l'abbé Gérald Quintal, Montréal (Fig 18) ;
Mme Suzanne Gauthier, Montréal (Cat 4, 26, 35, 35a ; Fig 57,
59 [dessin]) ;
Mme Lucie Laroche, Arthabaska (Fig 17) ;
Studio Boudreault, Mont-Laurier (Cat 27) ;

Studio G.A. Demers, Buckingham (Cat 2, 3) ;
Archives de la Congrégation de Notre-Dame, Montréal (Fig 8,
21, 39) ;
Archives des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph,
Montréal (Fig 52) ;
Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal (Fig 13) ;
Archives nationales du Québec, Québec (Fig 7, 20) ;
Les Cimetières C.R. regroupés, Diocèse Gatineau-Hull, Hull
(Fig 40) ;
Collection M. l'abbé François Lanoue, Saint-Alexis-de-
Montcalm (Fig 36) ;
Collections privées (Fig 1, 9, 14, 27, 35, 37, 51, 53, 55, 56) ;
Comité de Construction et d'art sacré de l'Archevêché,
Montréal (Fig 54) / Lucien Charbonneau (Fig 43) ;
Ministère des Affaires culturelles, Montréal (Cat 14, 18, 18a ;
Fig 2, 3, 6, 12, 24, 25, 26, 60) ;
Ministère des Affaires culturelles, Québec, fonds
Gérard-Morisset (Fig 4, 38, 49) ;
Musée d'art de Joliette, Joliette / Éric Parent (Cat 28 ; Fig 48,
61) ;
Musée des arts décoratifs, Montréal / Gilles Rivest (Cat 8, 24 ;
Fig 32) ;
Musée du Séminaire de Québec, Québec / W.B. Edwards inc.
(Cat 6) ;
Musée du Québec, Québec / Patrick Altman (Cat 17 ; Fig 5) ;
Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal (Fig 31) ;

Enfin, nous ne saurions passer sous silence l'apport tout
aussi précieux de :

Mme Suzanne Gauthier, M. André Laberge et Mme Odette
Legendre, Montréal, qui nous ont prodigué conseils et rensei-
gnements au cours de nos recherches ;

Mme Joanne Chagnon, Québec, qui a eu l'extrême amabilité
de faire une lecture critique de notre manuscrit ;

MM. Donald Goodes et Kevin Cook, Montréal, qui ont si
vaillamment effectué la traduction anglaise ;

M. Mario Béland, Québec, qui nous a conseillé sur la prépa-
ration de l'index ;

Mme Pauline Morier, Montréal, qui a fait du traitement de
texte.

Bernard Mulaire
Conservateur invité

À mes nièces et neveux.

To my nieces and nephews.

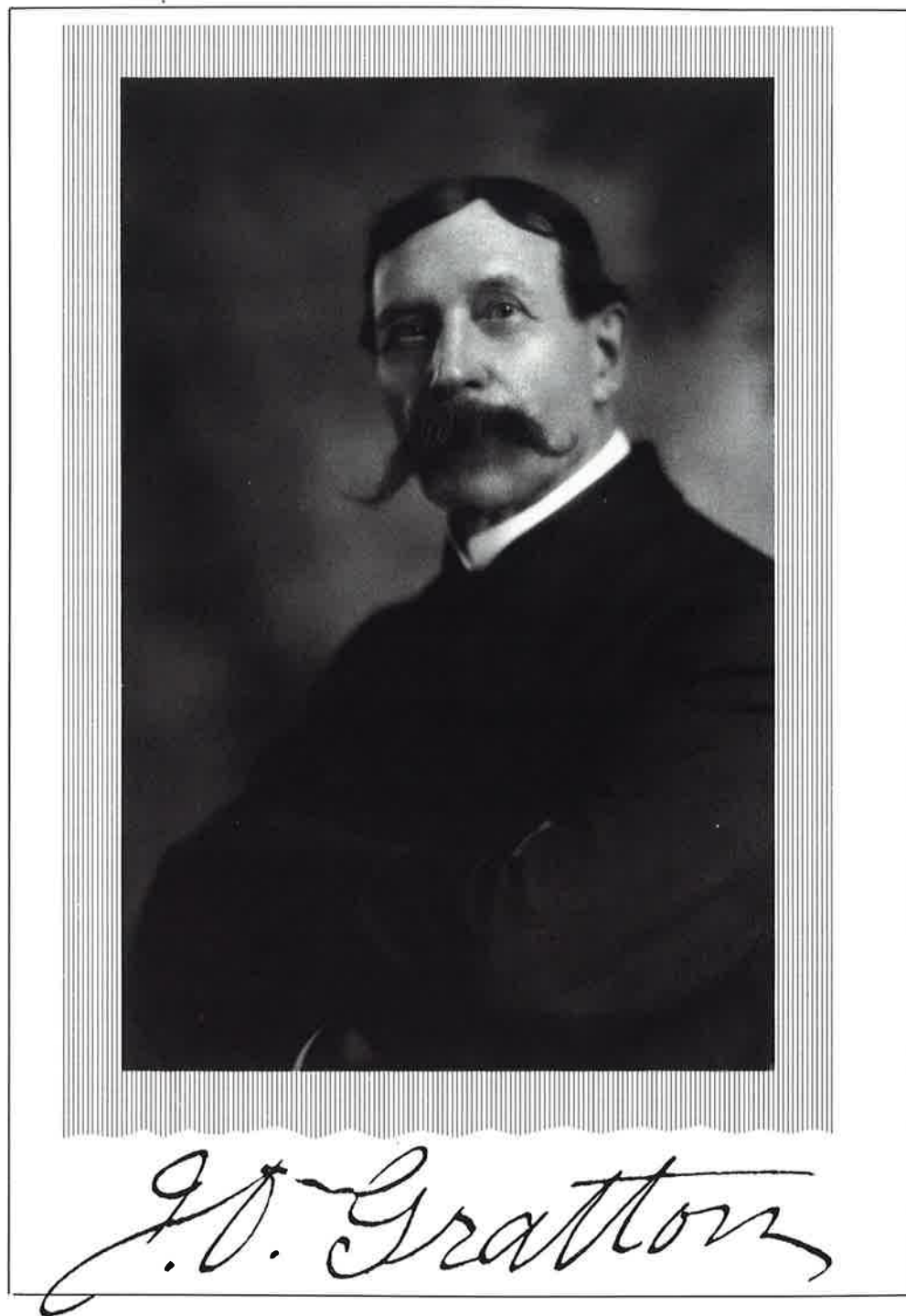


Fig 1 **Albert DUMAS** (photographe
de Montréal), Olindo Gratton, 1923.
(Photo : collection privée.)

AVANT-PROPOS

Pendant plus de soixante ans, Joseph-Olindo Gratton (1855-1941) fit carrière dans la région de Montréal, d'abord comme sculpteur ornemaniste, et ébéniste, puis comme statuaire ¹. Lui-même se disait artiste-sculpteur. Il travailla l'argile, le plâtre, le ciment et le bois (parfois recouvert de métal). Il conçut aussi des ouvrages qui furent exécutés en pierre et en bronze. En tout, on lui connaît plus de trois cents œuvres exécutées entre 1877 et 1939 ².

Olindo Gratton fut l'un des premiers sculpteurs canadiens-français à tenter de s'attirer une clientèle pour des ouvrages commémoratifs profanes, mais les circonstances voulurent qu'il emploie ses talents surtout au service de la religion, ses œuvres étant destinées principalement à la décoration des lieux de culte. Dans ce genre, on lui doit notamment les imposantes statues qui ornent la façade de la basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde et Saint-Jacques-le-Majeur de Montréal (voir Fig 28 à 30, p. 83 à 85). Grâce à cet ensemble, réalisé entre 1892 et 1900, il accéda en quelque sorte au statut de sculpteur diocésain.

La réputation du sculpteur lui attira d'importantes commandes à Montréal jusqu'à la fin des années vingt. Ainsi Gratton a-t-il pu connaître, à un âge avancé, une période d'activité comparable à celle de ses jeunes années. Il produisit alors, entre autres, deux *Christ en croix*, en chêne, grandeur nature, pour les églises Sainte-Catherine-d'Alexandrie (Montréal, 1929) et Sainte-Madeleine (Outremont, 1930) (voir Fig 54 et Cat 34, p. 143). Ces œuvres figurent au rang de ses principales réalisations.

Déjà éclipsé sur la scène artistique durant les années trente, Olindo Gratton passa rapidement à l'oubli après son décès. Au Québec, l'époque était à la découverte de l'abstraction en art, processus qui eut pour conséquence d'assimiler à un passé fort lointain les préoccupations statuariques d'un Gratton.

L'évaluation que l'historien d'art Gérard Morisset lui réserva en 1941, dans *Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France*, acheva de plonger sa mémoire dans les limbes. Pour des raisons que nous aurons plus loin l'occasion d'élucider, Morisset considérait que la sculpture québécoise se répartissait en deux catégories, la sculpture « décorative », issue d'un apprentissage en atelier, et la sculpture « académique », relevant d'une formation acquise à l'école. Selon lui, Gratton appartenait à la première de ces catégories, la plus ancienne. Ainsi l'historien le classait-il parmi les « ornemanistes de la vieille école, consciencieux, amoureux de leur métier, vrais héritiers des sculpteurs-paysans de l'âge héroïque ³ ». Quoique nuancé par l'affirmation, « Mais le métier n'est plus ce qu'il était jadis », ce jugement (que nous remettrons en question) était flatteur en ce qu'il tenait compte de Gratton dans un historique de la sculpture québécoise. Toutefois, dans le contexte d'une modernité s'affirmant, il avait comme effet d'abandonner Gratton à un passé révolu.

Pour le professeur Robert Derome, le sculpteur sera devenu, quelque quarante ans plus tard, le « fantôme énigmatique des oubliettes de l'histoire de la sculpture québécoise ⁴ ». Cette chute était d'autant plus frappante qu'au cours de sa très longue carrière, Gratton avait réussi non seulement à se mériter l'appui des autorités religieuses mais aussi à occuper

une réelle position dans le champ de la production artistique de la métropole.

Des études récentes ont permis d'aborder le rôle qu'ont joué à Montréal, sur le plan de l'enseignement et de la diffusion des arts, certaines institutions comme l'école du Conseil des Arts et Manufactures, l'Institut National (couramment l'Institution Nationale) des Beaux-Arts (de l'abbé Joseph Chabert) et la Bibliothèque Saint-Sulpice ⁵. Or, Gratton fréquenta ces institutions en tant qu'élève, puis en tant que professeur et artiste exposant.

De nouveaux travaux de recherche ont également fait mieux connaître plusieurs des principaux artistes montréalais de l'époque, notamment le peintre, sculpteur, architecte et critique d'art Napoléon Bourassa (1827-1916), le sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917), le peintre Maurice Cullen (1866-1934) et le sculpteur Alfred Laliberté (1878-1953) ⁶. Or, Gratton a côtoyé tous ces personnages, ayant été le disciple du premier, l'élève-employé du deuxième et le professeur des deux derniers. Même les sculpteurs-plâtriers Carli et Petrucci ont fait l'objet d'une étude ⁷. Or, Gratton céda à l'un d'eux, Alexandre Carli (1861-1937), son poste de professeur au Conseil des Arts et Manufactures. De plus, il aurait même fourni certains modèles de statues à la maison T. Carli, alors dirigée par Alexandre Carli. Les recherches sur ces diverses institutions et ces artistes ont donc déblayé le terrain pour une nouvelle appréciation de la carrière d'Olindo Gratton.

La sculpture ancienne du Québec, corpus qui englobe les œuvres de Gratton, a depuis longtemps été reconnue comme un art majeur, tout aussi distinctif que les autres types de production pratiqués sur le sol québécois, soient l'architecture, la peinture et l'orfèvrerie. En 1920, parut une première monographie sur la sculpture, en l'occurrence l'étude d'Émile Vaillancourt sur l'atelier de Louis Quévillon (1749-1823) ⁸. Cet ouvrage constitue la première étude documentée aux sources en histoire de l'art au Québec. Sculpteur de Saint-Vincent-de-Paul, au nord de Montréal, Quévillon représente un moment important dans l'évolution de la pratique de cet art au Québec.

Depuis l'ouvrage de Vaillancourt, la sculpture québécoise n'a cessé d'attirer l'attention des chercheurs. Au rang des pionniers, nommons Marius Barbeau et E.R. Adair, ce dernier trouvant même l'occasion de corriger cet autre vaillant défricheur que fut Gérard Morisset⁹. Dès 1946, l'exposition *The Arts of French Canada 1613-1870*, présentée par R.H. Hubbard et Marius Barbeau au Detroit Institute of Arts, fit connaître aux publics étranger et canadien l'indéniable richesse du patrimoine artistique québécois, particulièrement en sculpture¹⁰.

Subséquentement, d'autres historiens de l'art ont élargi les connaissances. Gérard Lavallée fit du Musée d'art de Saint-Laurent un lieu privilégié pour l'appréciation des arts anciens, alors que Jean Trudel a préparé, entre autres, des expositions majeures au Musée du Québec¹¹. En 1984, celui-ci y dirigea l'équipe qui réalisa l'exposition, *Le Grand Héritage*. Accompagnée d'un superbe catalogue, l'exposition souligna l'apport indéniable des sculpteurs d'ici au patrimoine artistique national¹².

Puis, en 1986, deux événements ont servi à raviver l'intérêt des amateurs pour la sculpture ancienne du Québec. Notons d'abord l'exposition sur le sculpteur Louis Jobin (1845-1928) organisée au Musée du Québec par Mario Béland. Accompagnée d'un important catalogue, cette exposition fut la première d'une telle envergure à être consacrée à un sculpteur québécois de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle¹³. Parut ensuite le volume de John R. Porter et de Jean Bélisle, *La sculpture ancienne au Québec. Trois siècles d'art religieux et profane*. Premier survol exhaustif du sujet, l'ouvrage visait à répondre, aux dires mêmes des auteurs, à « un engouement généralisé pour les témoins matériels de notre passé¹⁴ ». Parmi les artistes signalés figure Olindo Gratton au sujet duquel Porter déplore justement le manque d'information que notre livre cherche à combler :

S'il est révélateur, à plus d'un point de vue, le bref aperçu que nous venons de donner de la production religieuse d'Olindo Gratton n'en demeure pas moins nettement insuffisant. En effet, à défaut d'une bonne monographie, nous devons aujourd'hui nous résigner à une

connaissance superficielle de la carrière et de l'œuvre de ce statuaire sur bois et modelleur naguère célèbre¹⁵.

Enfin, un aperçu de l'état de la recherche sur la sculpture ancienne au Québec ne saurait passer sous silence les rétrospectives que Nicole Cloutier et Yves Lacasse, conservateurs au Musée des beaux-arts de Montréal, réservent aux sculpteurs Alfred Laliberté et Louis-Philippe Hébert.

L'actuelle exposition *Olindo Gratton (1855-1941) : Religion et sculpture* et le présent ouvrage s'inscrivent dans cette volonté de mieux connaître la sculpture québécoise de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Leur but est d'alimenter une réflexion sur l'ensemble du champ de production artistique de l'époque et de contribuer, ainsi, à mieux cerner la place que Gratton y a occupée, en plus de comprendre l'importance accordée alors au sujet religieux.

Par souci de cohésion, l'exposition rassemble uniquement des exemples de la production principale de Gratton, soit des œuvres d'inspiration religieuse. Malgré les contraintes reliées à l'emprunt d'objets de ce genre, les trente-cinq pièces réunies représentent quasi toute la période active du sculpteur. Elles font voir les divers genres propres à la sculpture et presque tous les types de matériaux que Gratton a utilisés.

Quant à ce volume, il contient des *Notes Liminaires* qui brossent un tableau général de la production statuaire religieuse au Québec et en Europe, ces brèves considérations servant de mise en contexte pour l'étude de la carrière d'Olindo Gratton. Défilent alors les principaux personnages qu'il a fréquentés dans le décor même des grandes institutions culturelles et religieuses du temps. Notre préoccupation constante aura été la chronologie des événements et l'évolution des idées. Enfin, pour respecter la dimension « catalogue » de cet ouvrage, nous l'avons ponctué de photographies des œuvres exposées. Celles-ci sont munies de *fiches techniques* détaillées que complètent, en annexe, des *bibliographies individuelles*, lesquelles renvoient à une *bibliographie générale* réservée aux œuvres de ce catalogue.

NOTES

1. Cette étude est extraite en grande partie de : Bernard MULAIRE, *Étude de la carrière et de l'oeuvre du sculpteur québécois Joseph-Olindo Gratton (1855-1941)*, Montréal, Université du Québec (mémoire de maîtrise en études des arts), novembre 1986.
2. Bernard MULAIRE, *Catalogue informatisé des oeuvres du sculpteur québécois Joseph-Olindo Gratton (1855-1941)*, Québec, Université Laval (projet de scolarité, programme de doctorat en histoire), avril 1987.
3. Gérard MORISSET, *Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, s.é., 1941, p. 137.
4. Communication de M. Robert Derome, Montréal.
5. André COMEAU, *Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux guerres (1919-1939)*, Paris, Université de Paris I — Panthéon-Sorbonne (thèse de doctorat d'histoire de l'art), novembre 1983 ; Céline LARIVIÈRE-DEROME, « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle : l'abbé

- Joseph Chabert », *Revue d'Histoire de l'Amérique française*, vol. XXVIII, n° 3 (décembre 1974), p. 347-366 ; Bernard MULAIRE, « Chabert, Joseph », *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval / Toronto, University of Toronto Press, vol. XII (à paraître) ; Jean-René LASSONDE, *La bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1931*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1987.
6. Anne BOURASSA, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa*, s.l., s.é., 1968 ; Roger LE MOINE, *Napoléon Bourassa, l'homme et l'artiste*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa (Cahiers du C.R.C.C.F., n° 8), 1974 ; Raymond VÉZINA, *Napoléon Bourassa (1827-1916), Introduction à l'étude de son art*, Montréal, Éditions Élysée, 1976 ; Bruno HÉBERT, *Philippe Hébert, sculpteur*, Montréal, Éditions Fides, 1973 ; Sylvia ANTONIOU, *Maurice Cullen, 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre (Queen's University), 1982 ; Alfred LALIBERTÉ, *Mes souvenirs*, présenté par Odette Legendre, Montréal, Éditions du Boréal Express (Collection Témoins et Témoignages), 1978 ; *Idem*, *Les Artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1986.
 7. John PORTER et Léopold DÉSY, *L'Annonciation dans la sculpture au Québec*, suivi d'une étude sur « Les statuaires et modeleurs Carli et Petrucci », Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979.
 8. Émile VAILLANCOURT, *Une Maîtrise d'Art en Canada (1800-1823)*, Montréal, G. Ducharme Libraire-éditeur, 1920.
 9. Mario BÉLAND, sous la direction de John R. Porter, *Marius Barbeau et l'art au Québec, bibliographie analytique et thématique*, Québec, CELAT (Outils de recherche du CELAT, n° 1), août 1985 ; E.R. ADAIR, « French Canadian Art », *The Canadian Historical Association Report of Annual Meeting held at Ottawa, May 22-23, 1929, with historical papers*, Ottawa, Department of Public Archives, 1930, p. 91-102 ; *Idem*, « Philippe Liébert, Sculptor », *Culture*, Québec, vol. 5 (1944), p. 169-173 ; En collaboration, *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Ministère des Affaires culturelles / Musée du Québec, 1981.
 10. Cette exposition fut également présentée à Cleveland et à Albany aux États-Unis et à Montréal, Ottawa et Québec au Canada.
 11. Gérard LAVALLÉE, *Anciens ornementistes et imagiers du Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1968 ; *Idem*, *La main et l'outil, arts anciens et traditions artisanales du Québec*, Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 1981 ; Jean TRUDEL, *Profil de la sculpture québécoise, XVII^e-XIX^e siècle*, Québec, Musée du Québec, 1969.
 12. Jean TRUDEL et al., *Le Grand Héritage : L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984.
 13. Mario BÉLAND, *Louis Jobin, maître-sculpteur*, Québec, Musée du Québec/Fides, 1986.
 14. John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1986, p. 13.
 15. *Ibid.*, p. 392.

NOTES LIMINAIRES

Notre étude de la carrière d'Olindo Gratton abordera les divers facteurs qui ont influé sur la pratique de la sculpture religieuse au Québec à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Il importe cependant d'émettre certaines considérations sur la tradition de la statuaire religieuse au Québec et en Europe, et de clarifier, dans ce contexte, les modalités de la pratique relative au rôle du commanditaire, et à l'originalité exigée de l'artiste.

Bref, rappelons que la statuaire religieuse, comme tout art à caractère religieux, répondait (et répond toujours) étroitement aux besoins du culte et de la pastorale. Ainsi cette statuaire s'est-elle toujours élaborée en un langage visuel hautement codifié¹. Par conséquent il devient difficile d'appliquer aux artistes qui se sont mis au service de l'iconographie chrétienne les critères d'originalité et d'invention qui prévalent en art aujourd'hui.

Certes les meilleurs artistes se sont toujours accommodés de ces restrictions en individualisant leurs œuvres sur le plan de la facture et de l'agencement des détails. Dans ces conditions, le niveau de la formation reçue et le degré de rapprochement par rapport aux centres névralgiques de l'art savant exercèrent une nette influence sur leur capacité de modifier les modèles établis. En régions provinciales et surtout coloniales, telles la Nouvelle-France et puis la province de Québec, les conditions sociales précaires (isolement, pauvreté, lacunes de l'apprentissage) favorisèrent, jusqu'à l'aube du XX^e siècle, tout au plus une fidélité aux modèles issus du vieux continent, ces modèles étant répandus au pays au moyen de gravures et de statues importées.

L'histoire de la sculpture ancienne à caractère religieux au Québec se caractérise principalement par le mimétisme², pratiqué délibérément dans le cadre d'une culture savante partagée et mise au profit du plus grand plaisir de tous. Nombre de curés et de paroissiens commandèrent aux sculpteurs des répliques d'ouvrages vus dans les paroisses avoisinantes, mais en les voulant plus belles et plus riches, afin de rivaliser.

La région de Montréal connut plusieurs exemples de ce mimétisme en sculpture. L'un des cas les plus notoires est celui de la *Vierge* en argent faite à Paris vers 1712-17 et donnée aux Sulpiciens de Notre-Dame peut-être par Louis XIV. Cette statuette, œuvre d'un orfèvre de talent, a donné lieu à plusieurs copies, la première pouvant être la grande statue de bois qui orna dès 1777 le fronton de l'ancienne église Notre-Dame de Montréal. Parmi les répliques, on connaît une grande statue de bois conservée au Musée d'art de Saint-Laurent et provenant de la troisième église de Varennes (1779-1883), une petite statuette en argent réalisée par l'orfèvre Salomon Marion (1782-1830) et ayant appartenu à l'église de Verchères (Musée des beaux-arts du Canada), et deux statuettes de bois, œuvres attribuées à René Saint-James (1785-1837), qui se trouvaient autrefois l'une à l'église de Chambly, l'autre à l'église Saint-Paul de Joliette (Musée du Québec)³.



Fig 2 Charles DAUPHIN (attribué à), 1807-74, *Vierges des navigateurs*, 1848, bois. Montréal, chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours. (Photo : ministère des Affaires culturelles, Montréal.)

Le sculpteur montréalais Charles Dauphin (1807-74), dont Olindo Gratton fut l'apprenti, eut recours plus d'une fois à des modèles savants. Par exemple, nous croyons qu'il tailla la *Vierge des navigateurs*⁴, statue en bois qui domina l'abside de la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours de Montréal de 1848 à 1892 et qui est maintenant conservée à l'intérieur de la chapelle (Fig 2). Cette statue a comme modèle la *Vierge dorée*, statuette de bronze coulée à Paris (Fig 3), que Mgr Ignace Bourget de Montréal avait donnée à la chapelle quelques mois auparavant⁵. Ces deux statues répondent au type de la Vierge du Sourire, une variante de l'Immaculée Conception popularisée après 1830 par la Médaille Miraculeuse, modèle dont on a tiré une gravure.

Fig 3 ANONYME, Vierge dorée,
1848, bronze coulé à Paris. Montréal,
chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours.
(Photo : ministère des Affaires cultu-
relles, Montréal.)

Même Louis-Philippe Hébert, qu'Olindo Gratton a secondé de 1881 à 1888, a souvent puisé, en tant que statuaire « religieux », aux grands modèles de l'art chrétien. Notons par exemple ses emprunts à Raphaël (les *Saint Michel*, période 1879-87, de la cathédrale Notre-Dame d'Ottawa et de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal). À Peter Vischer, il doit le *Saint André* de la cathédrale d'Ottawa, alors que l'étonnant *Christ en croix* (1907) du baptistère de la cathédrale Marie-Reine-du-Monde de Montréal, qui lui est attribué (voir Fig 58, p. 150), évoque le *Christ peint* de Bonnat. L'art mimétique et académique de Gratton représente en quelque sorte une expression tardive, fin XIX^e siècle, de cette volonté de s'approprier la tradition européenne.





Fig 4 ANONYME, *Vierge à l'Enfant*, bronze doré (coulé en France ?).
Varenes, fabrique Notre-Dame ; statue
acquise pour l'église en 1849.
(Photo : ministère des Affaires culturelles,
Québec, fonds Gérard-Morisset.)

Fig 5 Urbain BRIEN dit DESROCHERS,
1781-1860, *Vierge à l'Enfant*, vers 1815,
bois doré ; provient de l'église
Sainte-Anne de Varenes. Québec,
Musée du Québec (dépôt de la
fabrique Sainte-Anne de Varenes).
(Photo : Patrick Altman / Musée du
Québec.)



Concernant la copie, il importe de signaler qu'en Europe, au XIX^e siècle, cette pratique constitua un genre légitime⁶. Cela explique par exemple que le peintre Antoine-Sébastien Falardeau, originaire du Québec, ait fait une brillante carrière de copiste en Italie. Cette valorisation de la copie comme genre artistique a donc pu cautionner le mimétisme au pays même⁷.

Dans le contexte colonial, cette pratique référentielle a contribué à renforcer une préférence pour l'art savant européen. Reconnaissons qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles, la plupart des modèles statuaires importés d'Europe l'emportaient haut la main en élégance et en raffinement sur la production locale. Cet écart est sensible, par exemple, entre la *Vierge* en argent des Sulpiciens que nous avons mentionnée plus haut et ses copies, surtout celle attribuée à Saint-James et provenant de l'église Saint-Paul de Joliette. Il faut voir aussi la grâce toute sensuelle et altière d'une œuvre telle la *Vierge à l'Enfant*, acquise en 1849 par l'église de Varennes (Fig 4), pour que s'accuse la fruste allure de la plupart des œuvres canadiennes de cette époque, telle, entre autres, la *Vierge à l'Enfant* (vers 1815) de Urbain Brien dit Desrochers (1781-1860) (Fig 5).

Or, la perfection académique des modèles européens ne put faire autrement qu'amener les fidèles et principalement les commanditaires à constater les lacunes de la statuaire québécoise (méconnaissance de l'anatomie, lourds drapés, etc.), d'autant plus qu'à partir d'environ 1840, les clercs eurent de plus en plus l'occasion de se rendre ou de retourner en Europe et d'apprécier les grands modèles *in situ*. Ce constat de la faiblesse de la production locale, conjugué à d'autres facteurs tel l'attachement à la culture de la mère-patrie et à l'univers européen (romain) de la catholicité (ultramontanisme oblige), explique l'engouement renouvelé que l'on éprouva dès lors au pays pour l'art européen et ses artistes dont on encouragea l'immigration.

Entre autres, s'établit alors à Montréal le sculpteur italien Hector Vacca. Ramené de Rome en 1847 par le Grand Vicaire Hudon et Mgr Bourget, Vacca mourut quelques mois seulement après son arrivée. La presse pleura un habile statuaire qui, malgré son



Fig 6 **Henri BOURICHÉ** 1826-1906, **Le couronnement de la Vierge**, bois sculpté par **CHESNEAU**. Montréal, basilique Notre-Dame ; oeuvre acquise en 1875. (Photo : ministère des Affaires culturelles, Montréal.)

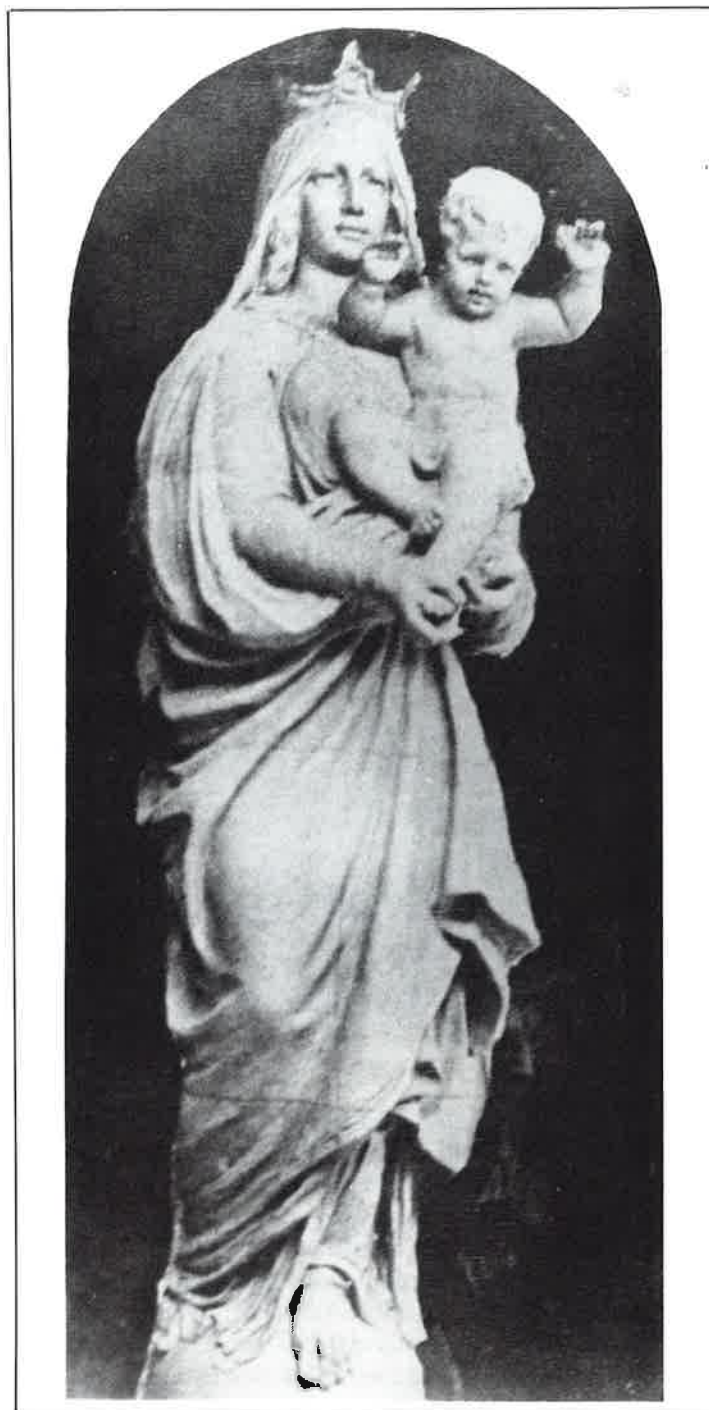
Fig 7 **Joseph LEFÈVRE**, (1845-1905), **Immaculée Conception**, 1904, bronze doré coulé à l'atelier Notre-Dame-de-Lourdes, Paris. Montréal, chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. (Photo : Archives nationales du Québec, Québec, fonds Famille Napoléon-Bourassa, P4189 : Chapelle Notre-Dame de Lourdes, Montréal, P.Q., Montréal, Beauchemin, s.d.)



jeune âge (dix-neuf ans), aurait pu « former de jeunes artistes canadiens qui se seraient distingués dans cette branche et auraient fait honneur au pays⁸ ». Le conditionnel utilisé ici trahissait une insatisfaction vis-à-vis de la formation locale et de ses fruits.

Pareillement, plusieurs pleureront le décès prématuré d'Anatole Parthenais (1839-64), un jeune sculpteur de Joliette qui avait eu l'insigne privilège de réussir deux années d'étude à l'École Impériale des Beaux-Arts de Paris⁹.

Fig 8 ANONYME, Notre-Dame-de-la-Garde, statue colossale modelée par The Leeds Fixclay C.L. Burdette Works de Londres. Montréal, ancienne maison mère de la Congrégation de Notre-Dame; oeuvre acquise en 1907. Il s'agit d'une réplique de la statue d'Eugène-Louis LEQUESNE, 1815-87, qui surmonte depuis 1867 le clocher de l'église Notre-Dame-de-la-Garde, Marseille. (Photo: Archives de la Congrégation de Notre-Dame, Montréal.)



Dans cet esprit, on confia parfois d'importantes commandes à des sculpteurs étrangers ; de telle sorte que Montréal possède aujourd'hui des exemples originaux de la grande statuaire académique française. Signalons les statues en bois (1875) exécutées par Chesneau sur les modèles de Henri Bouriché à la basilique Notre-Dame (Fig 6). Formé à l'École des Beaux-Arts de Paris, Bouriché fut médaillé au Salon¹⁰. Un exemple plus tardif est l'*Immaculée Conception* (1904) en bronze doré surmontant la façade de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. Œuvre du Parisien Joseph Lefèvre, lui-même membre de la Société des Artistes français, la statue aurait été modelée expressément pour Montréal¹¹ (Fig 7).

En se faisant spécialiste de la statuaire religieuse, Olindo Gratton participa à la tradition académique du XIX^e siècle tout autant que s'il avait pratiqué un art purement profane. Devant la pléthore des esclaves alanguis, des figures allégoriques, des bustes bourgeois et des statues patriotiques qui peuplèrent les Salons, on oublie trop facilement que la sculpture officielle des pays catholiques, ou à forte allégeance catholique d'Europe au XIX^e, a comporté un important volet religieux. En effet, ce siècle est aussi celui des grands projets architecturaux comme la Madeleine (Paris), la cathédrale et l'église Notre-Dame-de-la-Garde (Marseille), et la basilique du Sacré-Coeur (Montmartre). À leur décoration collaborèrent les sculpteurs académiciens les plus réputés du temps.

Certains créèrent même de nouveaux modèles statuaires, comme par exemple Jean-Marie-Bienaimé Bonnassieux, auteur de la gigantesque *Notre-Dame-de-France* (Le Puy, 1860) à laquelle Bouriché collabora, ou encore Joseph Fabisch à qui on doit la célèbre *Immaculée Conception* (Lourdes, grotte Massabielle, 1864), statue souvent reprise au Québec par Louis Jobin ; enfin mentionnons Eugène-Louis Lequesne qui laissa la colossale *Notre-Dame-de-la-Garde* (Marseille, 1867)¹². Une réplique de cette dernière statue domine la tour de l'ancienne maison mère de la Congrégation de Notre-Dame à Montréal (Fig 8).

Elaborée dans le cadre d'une pratique savante, consciemment académique et référentielle, l'œuvre d'Olindo Gratton s'inscrit en outre dans le courant très dix-neuvième des *revivals*. Ses sources ? L'héritage artistique de l'Occident, y compris des œuvres contemporaines. Comme Louis Jobin, il s'inspira aussi de la production standardisée de son siècle en empruntant aux catalogues de vente distribués par les fabricants statuaires d'Europe et des États-Unis.

Parfois, ses commanditaires lui indiquèrent précisément quel modèle utiliser. Par exemple, à Fall River (Massachusetts), où il fabriqua une *Sainte Anne* en 1905, on lui donna une illustration à copier. Chez les Servantes de Jésus-Marie (Hull), il modela en 1913 un groupe intitulé *Saint Joseph, gardien du pain de vie*

en suivant les directives de l'aumônier et de la supérieure (voir Cat 27, p. 124).

En d'autres occasions, il semble qu'il ait joui de plus de liberté, comme en 1907-09 pour la statuaire de la façade de l'église Saint-Enfant-Jésus de Montréal (voir Fig 41 à 44, p. 117 à 119). Le chanoine Lepailleur, curé, en conçut le message, que l'architecte de la façade, Joseph Venne, intégra à la composition du plan, mais ce dessin ne décrit que vaguement les œuvres à venir¹³.

Si Gratton s'est livré essentiellement à un art d'emprunts, il ne s'est jamais satisfait de copier servilement ses modèles. Quelques cas parmi d'autres sont le *Ecce Homo* et *Le Baiser de Judas* (Montréal, basilique Notre-Dame [1892]) qui renvoient à des marbres de Ignazio Jacometti (Rome, Scala Santa, 1854 et 1855) (voir Cat 18, Fig 26 et 27, p. 72, 80 et 81), et la *Cène* d'après Léonard (Outremont, église Saint-Viateur, 1923) (voir Cat 29, p. 137). L'originalité des physionomies et des drapés réalisés par Gratton témoigne d'une observation directe de la réalité. Le sculpteur a probablement demandé à des proches de poser. Les visages de ses anges, dont les *Anges aux guirlandes* (1910) du baldaquin de la cathédrale de Montréal (voir Fig 46, p. 121), rappellent quant à eux le faciès de l'une de ses nièces. Lui-même aurait servi de modèle, pensons-nous, prêtant ses traits à certaines de ses œuvres comme par exemple au *Saint Isidore, le laboureur* (1933) des Clercs de Saint-Viateur de Sully (voir Cat 35a, p. 153).

Consciemment codifié, référentiel, mais individualisé malgré tout, le corpus des œuvres religieuses d'Olindo Gratton illustre, en fin d'analyse, une pratique de la sculpture qui reflète des idéologies établies par l'époque. Le cas Gratton est un bel exemple à étudier pour comprendre à quel point le contexte religio-culturel de Montréal et du Québec d'alors évoluait non pas en vase clos, mais comme partie prenante d'une culture aux vastes horizons.

NOTES

1. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, trois tomes, Paris, Presses de l'Université de Paris, 1955 à 1959. Dans le premier tome, voir « Le culte des saints », p. 367-379.
2. Sur le mimétisme et le décalage, voir : John R. PORTER, « La sculpture ancienne du Québec et la question de l'art populaire », *Questions d'art populaire*, sous la direction de John R. Porter, Québec, Cahiers du CELAT (Université Laval), n° 2 (mai 1984), p. 49-76.
3. Jean TRUDEL, « Étude sur une statue en argent de Salomon Marion », *Bulletin*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, n° 21 (1973), p. 3-19 ; André LABERGE, *L'ancienne église Notre-Dame de Montréal : l'évolution et l'influence de son architecture (1672-1830)*, Québec, Université Laval (mémoire de maîtrise-ès-arts [histoire de l'art]), septembre 1982, p. 121 ; PORTER, « La sculpture ancienne [...] », *loc. cit.*, p. 52-54.
4. *La Minerve*, 13 janvier 1874, p. 2.
5. Jean LANGIS, *Notre-Dame-de-Bon-Secours de Montréal*, Montréal, Sanctuaire Notre-Dame de Bon-Secours, 1963, p. 31.
6. Élisabeth KASHEY, « Religious Art in Nineteenth Century France », in *Christian Imagery in French Nineteenth Century Art 1789-1906* (catalogue d'exposition ; sous la direction de Martin L.H. Reymert et Robert J.F. Kashey), New York, Shepherd Gallery Associates Inc., 1980, p. 14-17.
7. Sur la copie en peinture au pays : John R. PORTER, « Antoine Plamondon (1804-1895) et le tableau religieux : perception et valorisation de la copie et de la composition », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Montréal, Université Concordia, vol. III, n° 1 (1984), p. 1-24.
8. *Le Journal de Québec*, 14 octobre 1847, p. 2.
9. *La Minerve*, 1^{er} mars 1865, p. 2 et 5 janvier 1865, p. 2.
10. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle édition, vol. II, Paris, Librairie Gründ, 1976.
11. *Notice sur la statue de Marie-Immaculée érigée le 11 septembre 1904 sur le faite de l'Église Notre-Dame de Lourdes à Montréal*, Montréal, Dup. Z. Normandin, s.d., p. 8-13.
12. Une place est dûment accordée à cette statuaire in *La sculpture française au XIX^e siècle* (en collaboration), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux (catalogue d'une exposition tenue aux Galeries nationales du Grand Palais), 1986, chap. V, « Les commandes publiques religieuses ».
13. Voir *La Presse*, 25 mai 1901, p. 16.

ÉTUDE BIOGRAPHIQUE

ON SENT QU'IL TIENT DU CIEL UN ART DIGNE D'ENVIE
LORSQUE, D'UN BLOC INERTE, IL FAIT JAILLIR LA VIE.
IL PARAÎT QUE, CHEZ NOUS, DANS LE TEMPLE ROMAIN,
NOS CERVEAUX CLAIRVOYANTS RECONNAISSENT LA MAIN
DE CE VAILLANT SCULPTEUR, À L'AISE SUR LES CIMES
OÙ L'OEIL LE SUIT À PEINE, EN SES ENVOLS SUBLIMES.

SULLY (Bernard GAUDET)
La Voix des Mille-Îles
Sainte-Thérèse, 4 août 1939

**1. ARTISTE EN DEVENIR
(1855-1888)**

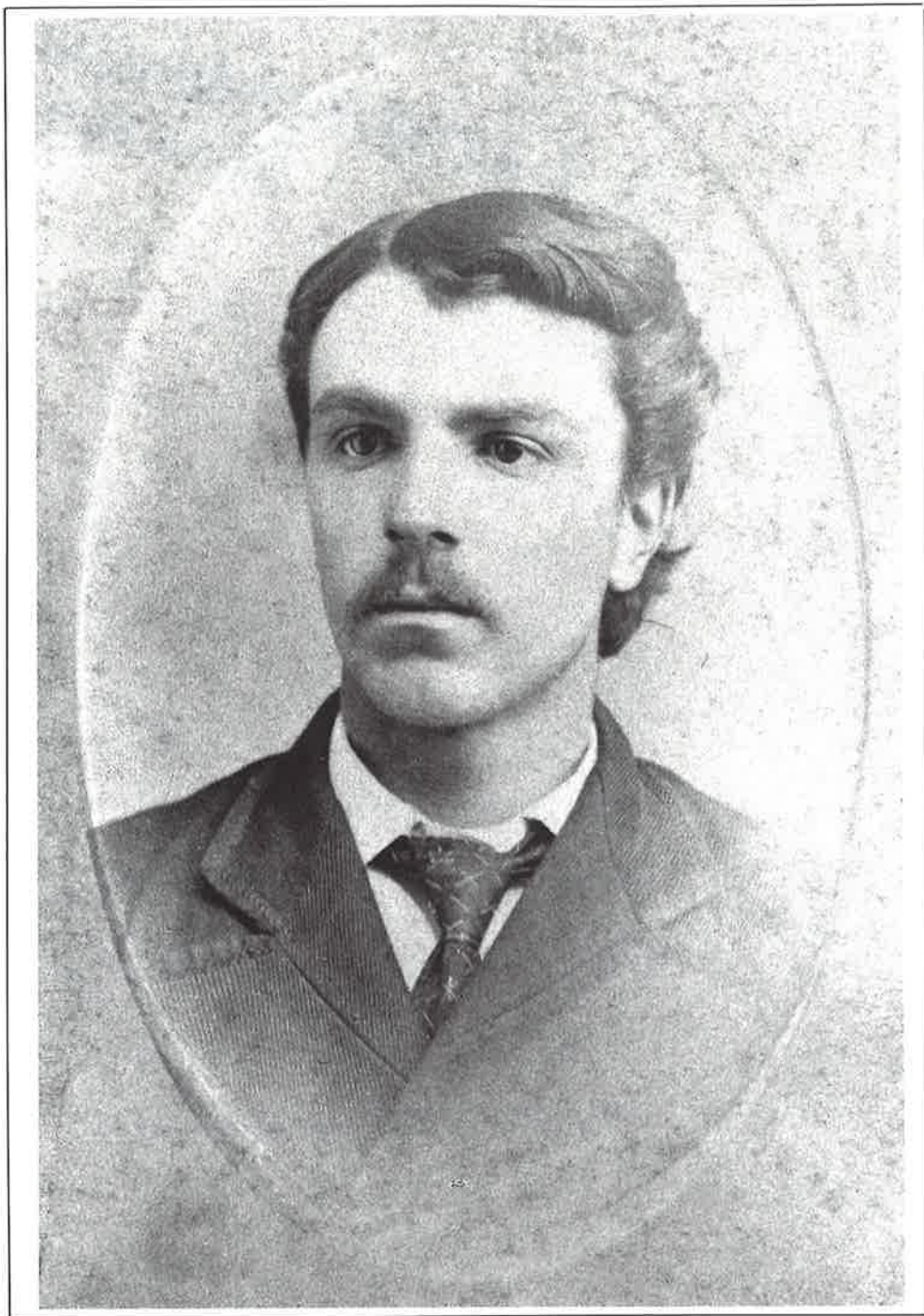


Fig 9 **Georges LEMIRE** (Galerie
Jacques-Cartier, Montréal), **Olindo
Gratton**, vers 1872. (Photo : collec-
tion privée.)

Antécédents

Joseph-Olindo Gratton naquit le 23 novembre 1855 à Sainte-Thérèse-de-Blainville, comté de Terrebonne, fils de François-Xavier Gratton (*sic*), cultivateur, et de Rose-Hortense Filiatrault dit Saint-Louis. Il était le douzième de seize enfants dont douze vécurent jusqu'à l'âge adulte. La maison familiale se dresse toujours sur son site en l'actuelle ville de Rosemère, au nord de Montréal ¹.

Il semble que, jeune garçon, François-Xavier ait suivi les premiers cours d'une école latine fondée par le curé Charles-Joseph Ducharme au presbytère de Sainte-Thérèse. « Exyavier ² », fermier propriétaire de la première concession à Sainte-Thérèse, aurait aussi fait partie des derniers miliciens de la Côte Blainville vers 1850 et en 1865, il fut nommé marguillier.

La famille jouissait d'une certaine aisance. Elle cultivait un intérêt pour la musique. Une sœur d'Olindo a laissé le souvenir d'une belle voix, alors que trois de ses frères jouaient des instruments à vent et à cordes. Ainsi s'explique le fait que, à sept ans, Olindo se fabriqua un violon et qu'il se passionna pour cet instrument toute sa vie. Enfant, il s'amusa aussi à tailler des figurines en bois. Il pouvait d'ailleurs s'inspirer de la sculpture qui ornait l'intérieur de l'église paroissiale de Sainte-Thérèse, décor réalisé principalement par René Saint-James.

À l'automne de 1869, François-Xavier Gratton plaça son fils, âgé de presque quatorze ans, en classe préparatoire (les futurs Éléments latins) au Petit Séminaire de Sainte-Thérèse. En fin d'année, « Olinde ³ » se mérita trois accessits : un 2^e accessit en lecture française, un 3^e en grammaire française et un 2^e en violon.

Le violon comptait parmi les matières facultatives, de même que le dessin auquel le futur sculpteur a pu dès lors s'initier. On enseignait en effet, à Sainte-Thérèse, le dessin des ornements, des paysages et des figures. L'institution accordait une importance marquée à cette discipline. En 1865, le directeur du cours,

Augustin Laverdière, avait su tirer profit de la présence au Petit Séminaire du sous-diacre Joseph Chabert, un Français récemment arrivé au pays. Chabert lui prodigua moult conseils sur la structuration du cours. Les catégories de dessin enseignées en 1869-70, d'une allure toute académique, en font écho. Ancien élève de l'École Impériale des Beaux-Arts de Paris, l'abbé Chabert allait jouer plus tard un rôle de premier plan dans l'enseignement des arts à Montréal. Augustin Laverdière, peintre et illustrateur, professera au Séminaire de Québec³.

Malgré les succès remportés, Olindo Gratton ne poursuivit pas ses études classiques. Lors du recensement de 1871, il habitait chez ses parents et n'allait pas à l'école⁴. Quelque temps après, il alla tenter sa chance à Montréal, probablement avec l'intention de travailler dans la petite industrie du cuir qui était alors en pleine expansion. Adèle, une de ses sœurs aînées, y était établie avec son mari, Joseph Lauzon, un artisan qui possédait un commerce de bottes et de chaussures, Place Jacques-Cartier. Avec le beau-frère, travaillera en 1876 un dénommé Pierre A. Gratton, sellier, qui tiendra également un commerce ruelle Saint-Amable, à l'arrière de la boutique Lauzon. La même année, Olindo, son frère aîné Adrien, et ce Pierre A. (peut-être Pierre-Camille, un autre frère aîné) habiteront chez les Lauzon, au 89 Berri (entre l'actuel boulevard René-Lévesque et la rue Sainte-Catherine)⁵.

En s'installant à Montréal, Olindo suivait donc l'exemple de ses frères et de sa sœur qui, à l'instar de nombreux ruraux, étaient venus y chercher du travail. La conjoncture économique encourageait cette migration de la campagne à la ville dont la population augmentait sans cesse. En 1871, Montréal, incluant ses banlieues, comptait plus de 125 000 habitants.

Toutefois, le milieu artisanal dans lequel Olindo se trouva ne correspondit probablement pas à ses attentes. Apparemment porté vers la langue et les arts, il préféra entamer vers 1872-73 des études à l'École Normale Jacques-Cartier. Située rue Notre-Dame (dans le Château de Ramezay), tout près des ateliers-commerces Lauzon-Gratton, cette école entretenait des liens serrés avec le Petit Séminaire de Sainte-Thérèse. Son principal, l'abbé Hospice-Anthelme

Verreau, y avait œuvré comme directeur ; son adjoint y avait enseigné.

L'École Normale Jacques-Cartier formait des instituteurs laïcs pour l'enseignement primaire⁶. Le programme des études comportait trois années, en plus d'une classe préparatoire pour les candidats accusant une faible scolarité. En 1882, les élèves devaient avoir 16 ans accomplis pour y être admis.

À l'automne 1872, Olindo n'avait pas encore l'âge voulu. Les autorités auraient-elles plié la règle ? Lui aurait-on imposé la classe préparatoire ? Ces questions restent sans réponse car les archives de l'École sont muettes sur son passage, d'ailleurs brièvement documenté dans les écrits qui ont paru sur Gratton⁷. Vu ce silence, il n'est pas impossible que l'élève n'y ait pas terminé son année.

Reconnue comme un haut lieu de savoir et de culture, l'École était en mesure d'offrir une bonne formation. L'abbé Verreau s'était entouré d'historiens, d'archéologues et de chercheurs. L'École dispensa des cours de dessin dès sa fondation, en 1857, cours que Napoléon Bourassa offrit bénévolement en 1862 et que l'on confia en 1873-74 à un dénommé L'Hérault. Jean-Baptiste Labelle, organiste à Notre-Dame, puis Jean-Chrysostome Brauneis y enseignèrent la musique. En 1873, Guillaume Couture, le maître de chapelle de la cathédrale, fut nommé professeur de chant. Outre ces ressources, l'École possédait des collections consacrées aux sciences naturelles, lieux fertiles pour éveiller le sens de l'observation nécessaire à la carrière artistique.

Apprentissage

Vers la fin de 1872, ou au début de 1873, Olindo Gratton entra à l'atelier du sculpteur montréalais Charles Dauphin⁸. Il avait probablement déjà quitté l'École, bien que la direction ne s'opposait pas, semble-t-il, à ce que les élèves acquièrent concurremment à leurs études une certaine formation pratique. En effet, en 1874-75, deux élèves, Joseph Brassard et Jean-Baptiste Demers, obtenaient la permission de suivre des cours de dessin mécanique à l'école du Conseil des Arts et Manufactures⁹.

Malgré la récession économique qui sévissait, et qui fit fuir vers Toronto plusieurs des artistes peintres anglophones, les nombreux chantiers de construction d'églises dont Montréal était alors dotée durent rendre prometteuse, aux yeux du jeune homme, la carrière de sculpteur. Rappelons que Victor Bourgeau érigeait alors la cathédrale, qu'il surveillait la rénovation de l'église (l'actuelle basilique) Notre-Dame et que Napoléon Bourassa entreprenait la construction de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes.

L'atelier Dauphin, à l'époque, était le lieu d'apprentissage par excellence, dans le milieu francophone. En effet, il était le plus ancien, le mieux connu et celui dont la production était la plus diversifiée. Le patron s'adonnait à la sculpture ornementale, pour édifices civils et religieux, à la fine menuiserie, et à la statuaire religieuse et profane ; en plus du bois, il travaillait l'argile en fonction du plâtre et il maîtrisait la dorure et la polychromie¹⁰.

Parmi les principaux concurrents de l'atelier, inscrits à l'annuaire de la ville, on trouvait les sculpteurs et doreurs Louis Barré et Cie, Édouard Chamberland, les Hughes et Leclair, Louis Jobin, Jean-Baptiste Ménard (frère de Félix), Alfred-J. Pigeon et Napoléon Rhéaume. Les fournisseurs d'ornements et de mobilier d'églises comprenaient Olivier Gadbois, Trefflé Lafricain, et Pierre Picard. Seul Louis Jobin, chez les

francophones, figurait à la fois comme sculpteur et statuaire (1872 et 1873) ; ses rivaux étant principalement d'origine britannique ou italienne. Ces derniers travaillaient surtout la pierre, le marbre et le plâtre. Quant aux fabricants meubliers, ils étaient presque tous anglophones.

Situé au 180 rue Saint-Denis, près de l'angle nord-ouest de la rue Saint-Émery, l'atelier Dauphin fonctionnait à cet endroit depuis 1848, semble-t-il. Le maître, Charles Dauphin, habitait à la même adresse avec sa famille. Lui-même apprenti de Urbain Brien dit Desrochers¹¹, il avait accueilli auprès de lui, en 1849, Augustin Buteau (1841-71) qui lui resta toujours fidèle. En 1865, J.-Arthur Vincent (1852-1903) entra à l'atelier comme apprenti ; J.-Lucien-Alfred Benoit (1850-1935) lui succéda en 1870. Sans doute pour combler le vide laissé par Buteau, deux apprentis furent admis vers 1872-73, soit Olindo Gratton et Joseph Brunet (1857- ?). De plus, travaillaient à l'atelier, en 1873-74, les trois fils du patron : Joseph-Charles-Flore (1841- ?), Charles-Joseph (1854- ?) et Joseph-Arthur-Henri (1856- ?)¹². À la mort du père, survenue le 12 janvier 1874¹³, le personnel comprenait donc sept hommes, dont trois adolescents âgés de 17 ou 18 ans. On y pratiquait donc une activité considérable.

D'après ces données, il appert que l'atelier restait fidèle, grosso modo, au système d'apprentissage hérité du Régime français. En effet, Augustin Buteau devait faire fonction de (premier) compagnon. De plus, le jeune âge des apprentis ajoutait à l'ambiance traditionnelle de l'atelier, alors que la présence des fils en accentuait l'aspect familial.

Après de Charles Dauphin, Olindo Gratton acquit les rudiments de la sculpture ornementale. Bien que de courte durée, l'apprentissage porta fruit. Gratton affirma plus tard que « cette première étude de l'ornementation lui a[vait] valu une connaissance parfaite de la manière de traiter le bois¹⁴ ». Les détails nous manquent mais on peut présumer que l'apprenti se familiarisa avec le maniement et peut-être la fabrication des outils, gouges et maillets, et qu'il aborda les divers motifs du métier : perles, rosaces, feuilles d'acanthé, destinés à des frises, à des chapiteaux et à

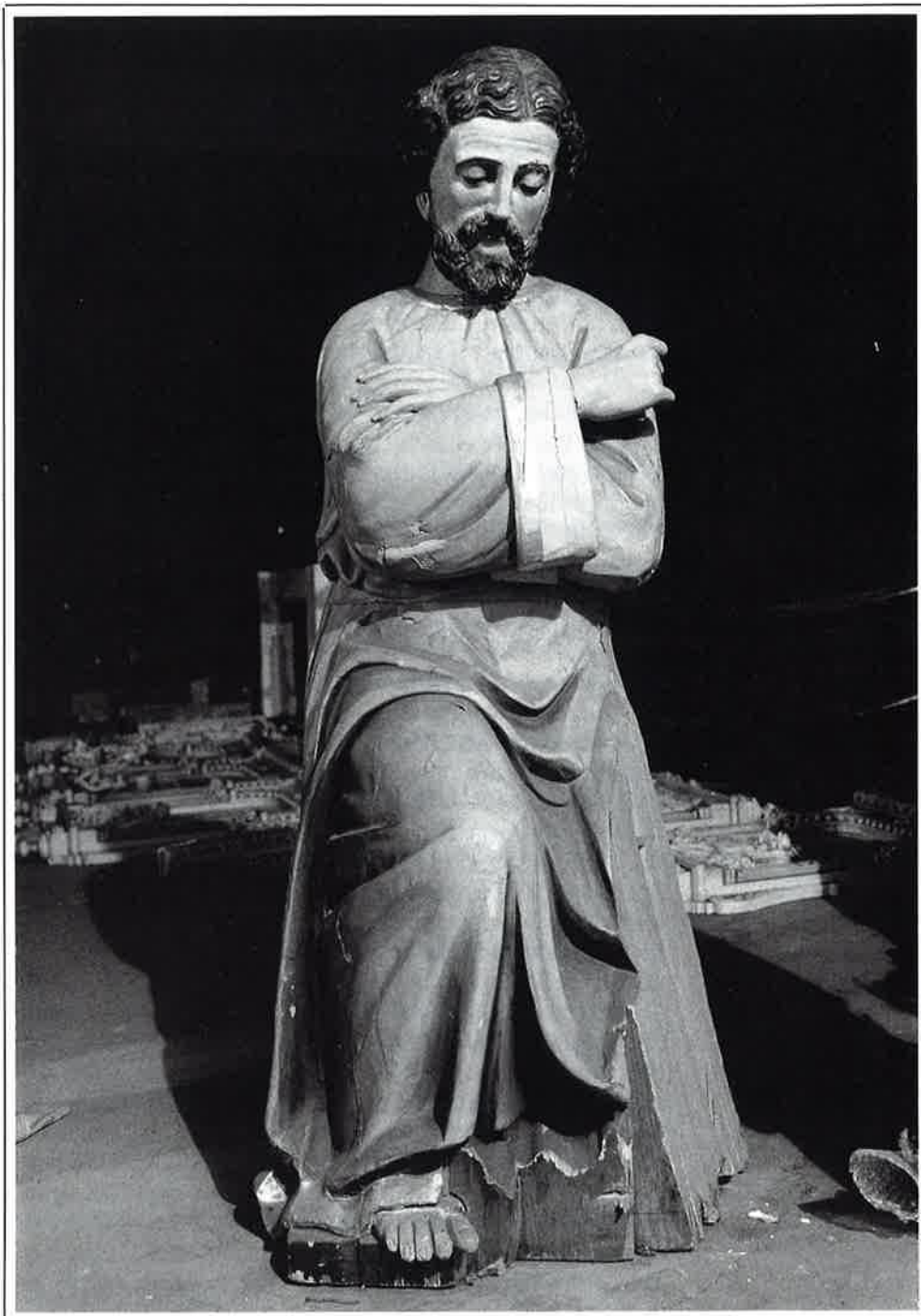


Fig 10 Charles DAUPHIN. Saint Joseph, vers 1870-72, bois ; provient de la chapelle Nazareth, Montréal. Montréal, Comité de Construction et d'art sacré de l'Archevêché. (Photo : Roy Hartling, Montréal.)

des pièces de mobilier. Lors du décès de Dauphin, l'atelier travaillait justement à trois autels pour Pictou, probablement en Nouvelle-Écosse. Ces autels n'ont pas été retracés.

L'apprenti a pu aussi prendre conscience de la grande statuaire. Vers 1870-72, l'atelier avait produit un groupe de trois statues en bois, représentant la Sainte-Famille, pour orner le maître-autel de la chapelle Nazareth de Montréal. Le *Saint Joseph* (Fig 10) de ce groupe appartient aujourd'hui au Comité de Construction et d'art sacré de l'archevêché de Montréal. La facture très hardie de cette statue donne raison à un témoin de l'époque qui considérait Charles Dauphin comme un « habile sculpteur ¹⁵ ».

La période post-dauphinienne d'Olindo Gratton, soit les années 1874-81, pose problème. Les documents laissent entendre qu'après le décès de Charles Dauphin, Gratton forma une société « avec le jeune fils ¹⁶ » du défunt. Textuellement, cela semble indiquer qu'il s'associa avec le cadet, son contemporain, Joseph-Arthur-Henri Dauphin. Le deuxième fils, Charles-Joseph, a réalisé des travaux d'ornementation en 1872-73 ¹⁷, apparemment de façon autonome, mais seul le cadet, qui signait H.A. Dauphin, s'est fait remarquer subséquemment. Il semble que l'atelier paternel continua de fonctionner encore quelque temps, le nom de Charles Dauphin, sculpteur, paraissant encore en 1874 et en 1875 à la même adresse dans l'annuaire de la ville, puis en 1876 au 740 rue Sainte-Catherine (entre Saint-Hubert et Labelle). C'est à cette nouvelle adresse (où résidait aussi la veuve de Charles Dauphin) que H.A. Dauphin, architecte, s'établit à partir de 1878 (son nom paraîtra au-delà de 1881).

Dans l'état actuel des recherches, nous ne connaissons de l'architecte Dauphin que la réalisation d'un plan de monument à la mémoire du sieur de Maisonneuve. Exposé en mai 1879 dans les vitrines des Frères Dawson, imprimeurs, libraires et papetiers du 159-161 rue Saint-Jacques, le plan faisait écho à une initiative de Napoléon Bourassa qui avait déjà rendu publique une maquette de monument à la mémoire du célèbre fondateur. Louis-Philippe Hébert, son protégé, avait exécuté cette maquette sous sa direction.



■ **Cat 1 Saint Joseph, 1877.**
bois polychrome, 29,5 x 9 x 8,5 cm.

Inscriptions : Sous la base : « Par O. Gratto [sic] 1877 », sur le devant de la base : « St Joseph », à l'arrière de la base : « V-140 ».

Première œuvre statuaire connue de GRATTON.

Historique : Don d'un bienfaiteur anonyme, 1954.

Expositions : Depuis 1954, Montréal, Musée de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal (1982, *Saint Joseph dans la tradition et le Frère André* ; 1986, *C'était Dimanche*).

Montréal, Musée de l'Oratoire Saint-Joseph (37). (Photo : Roy Hartling, Montréal.)

Le projet s'inscrivait en continuité avec le monument de l'abbé Antoine Girouard érigé à Saint-Hyacinthe (1878). La statue de ce monument, œuvre du Montréalais d'origine belge, François C. (Frank) Van Luppen, avait été le premier bronze commémoratif coulé au Québec¹⁸.

Se disant tailleur sur bois en 1876 et, semble-t-il, ébéniste en 1878, Olindo Gratton aurait été en mesure de réaliser pour la maison architecturale Dauphin/Gratton des ouvrages de fine menuiserie et de sculpture ornementale. Le plan du monument *De Maisonneuve* proposé par H.A. Dauphin n'ayant pas été retrouvé, il est impossible de savoir s'il comportait une statue comme la maquette Bourassa-Hébert et si Gratton prévoyait l'exécuter. Il en aurait eu le potentiel comme le démontrent ses premières œuvres statuares datant de 1877-79.

■ **Cat 2 Vierge de l'Immaculée Conception**, 1877, bois polychrome, 60 x 20 x 18 cm.

Inscriptions: sous la base: «Par O.G. .../sen/77*/à 21 ans», étiquette sous la base: «no 7, Gratton, Ste-Thérèse-de-Blainville.

La *Vierge* se rapproche de Cat 6.

Historique: Statue appartenant au sculpteur en 1938; antiquaire Samuel Breitman, Montréal, vers 1955; La Galerie-Cartier, Montréal, vers 1960; antiquaire Bert Baron, Montréal, vers 1960-76; acquises vers 1976.

Collection privée. (Photos: Studio G.A. Demers Buckingham.)



Ces œuvres comprennent cinq statuette de bois mesurant chacune environ 30 à 60 centimètres de hauteur. On y trouve un *Saint Joseph* (1877, Musée de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal) (**Cat 1**), un *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* (vers 1877, collection privée) (**Cat 3**), deux *Vierge de l'Immaculée Conception* (1877, collection privée; 1879, Musée du Séminaire de Québec) (**Cat 2 et 6**) et un *Saint Pierre* (17 janvier 1879, collection privée) (**Cat 5**). À ce premier groupe d'œuvres s'ajoutent, croyons-nous, un *Saint Jean-Baptiste enfant* (servant de bénitier) (Fig 11) et deux petites *Tête d'ange*, également de bois, appartenant à des particuliers (**Cat 4**). L'ensemble de ces œuvres soulève une interrogation sur le contexte dans lequel Gratton s'est initié à la statuaire religieuse. Depuis le *Saint Joseph* de 1877 jusqu'au *Saint-Pierre* du 17 janvier 1879, on perçoit une nette progression dans son habileté qui témoigne d'un apprentissage en cours.



■ **Cat 3 Saint-Joseph et l'Enfant Jésus**, vers 1877, bois polychrome, 60,5 x 19 x 19,5 cm.

Inscriptions: sur le devant de la base: «SAINT-JOSEPH», étiquette sous la base: «no 8, Gratton, Ste-Thérèse-de-Blainville».

Gratton reprendra dans une statuette du curé Labelle, 1891 (voir Fig 22, p. 74), le motif de la hache vu ici aux pieds de Joseph.

Historique: Statues appartenant au sculpteur en 1938; antiquaire Samuel Breitman, Montréal, vers 1955; La galerie-Cartier, Montréal, vers 1960; antiquaire Bert Baron, Montréal, vers 1960-76; acquises vers 1976.

Collection privée. (Photos: Studio G.A. Demers Buckingham.)

Nous avons mentionné Van Luppen, Bourassa et Hébert. Or, ils ne sont peut-être pas étrangers au contexte que nous aimerions élucider. Certes Gratton a pu s'intéresser de lui-même à la statuaire religieuse, art qu'il avait entrevu chez Dauphin père; et enfant, ne tailla-t-il pas des figurines? Mais, pour l'exercice de la chose, amusons-nous à signaler comment Gratton aurait pu connaître ces personnages, et comment ils auraient pu le guider dans ses premiers essais.



■ **Cat 4 Tête d'ange**, vers 1877-79, bois polychrome, 15 x 14 x 2 cm.

Inscription : À l'arrière, quasi illisible : « Olindo Gratton ».

L'une de deux œuvres du genre appartenant au même collectionneur. Il peut s'agir d'ornements de corbillard pour enfant, mais ces œuvres rappellent aussi des motifs utilisés dans la décoration de sanctuaires comme à la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal (Louis-Philippe HÉBERT, vers 1873-79, sous la direction de Napoléon BOURASSA, 1827-1916).

Historique : Offerte par Olindo Gratton à sa sœur, Adélinde (Mme Ovide Préfontaine), Saint-Pierre-Jolys (Manitoba), début du siècle ; Mme Cécile Mulaire, Saint-Pierre-Jolys (Manitoba) ; acquise en 1976.

Montréal, M. Bernard Mulaire.
(Photo : Suzanne Gauthier, Montréal.)



Fig 11 Olindo GRATTON, Saint Jean-Baptiste enfant, vers 1877-79, bois verni. La coquille donne à l'oeuvre la fonction de bénitier. Saint-Boniface (Manitoba), Mme Flore Toupin. (Photo : William Eakin, Winnipeg.)

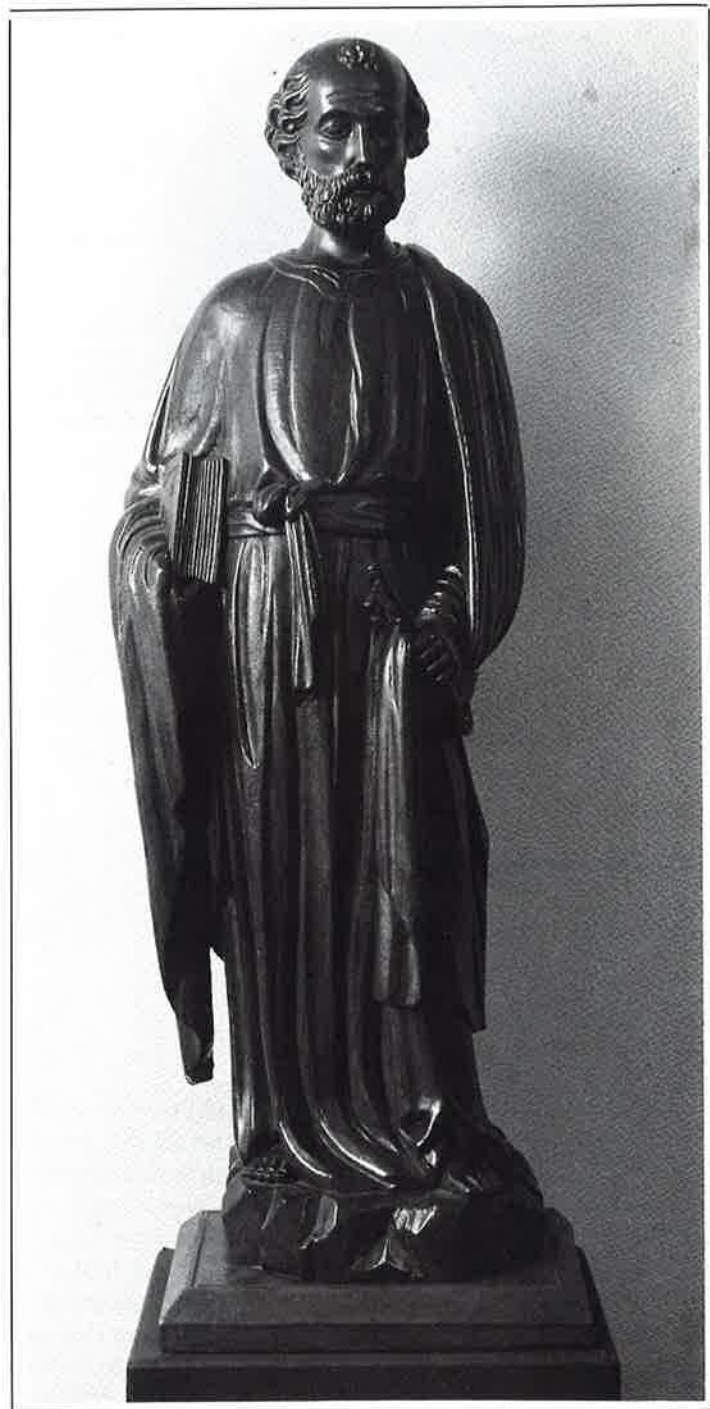


Fig 12 Atelier de Thomas CARLI, 1836-1906, Saint Pierre, 1886, plâtre; orne la Chaire de Vérité. Montréal, basilique Notre-Dame. (Photo : ministère des Affaires culturelles, Montréal.)

■ **Cat 5 Saint Pierre**, 1879, bois verni, 66 x 21,5 x 16,5 cm.

Inscription : Sous la base : « par O. Gratton » / « 17 janvier » / « 1879 ».

D'un modèle populaire à l'époque, cette statue anticipe un plâtre de l'atelier de Thomas CARLI, 1886 (Fig 12), ornant la Chaire de Vérité en la basilique Notre-Dame, Montréal.

Historique : Statue offerte par Olindo Gratton à son frère, Pierre-Camille, vers 1881 ; François-Xavier Gratton, Montréal, 1936 ; acquise en 1983.

Beaconsfield, M. et Mme Roland Gratton. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)

■ **Cat 6 Vierge de l'Immaculée Conception (Madone)**, 1879, bois décapé, 65,5 x 30 x 21,5 cm.

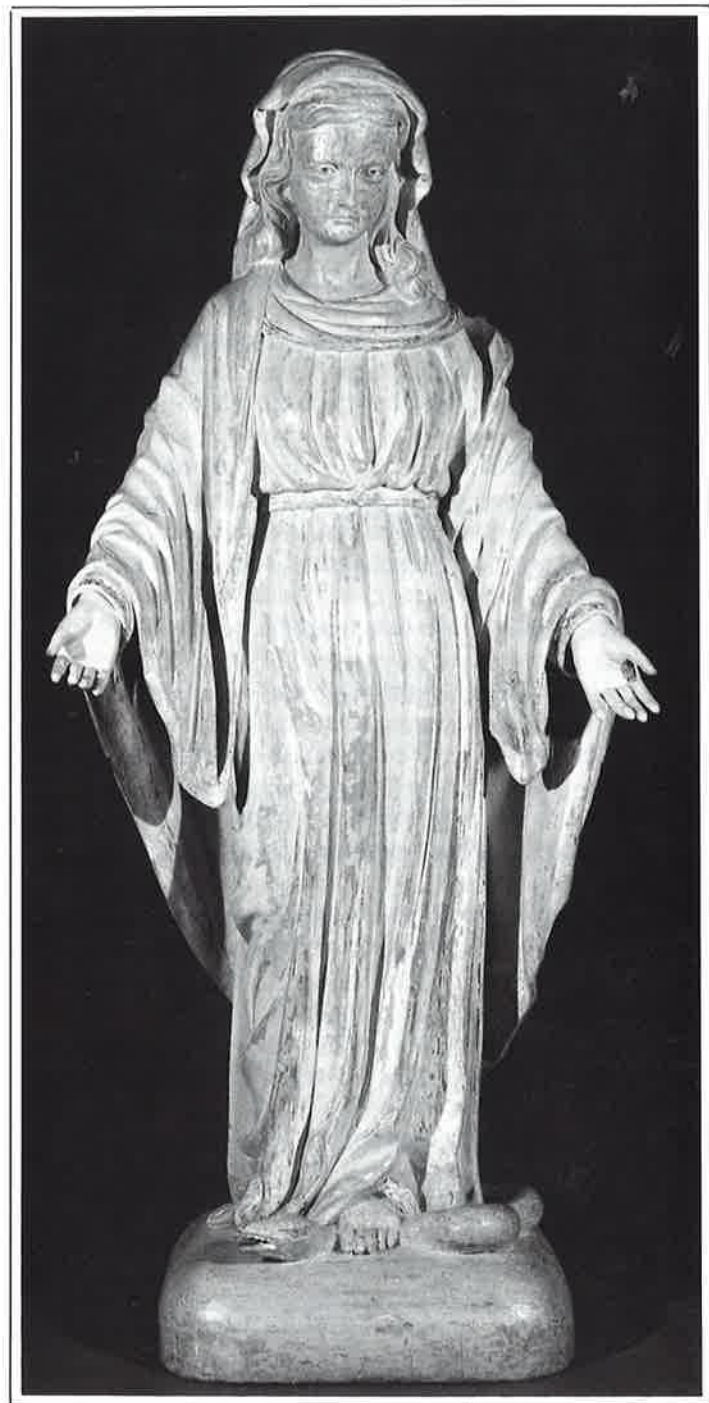
Inscription : Sous la base : « O. Gratton » / « 1879 ».

Cette Madone, comme Cat 2, tire son modèle de l'Immaculée-Conception de la Médaille Miraculeuse répandue au XIX^e siècle.

Historique : Peut-être M. Charles Poirier, Daveluy-Ville, ou M. Claude Chauvette, Princeville (regrattiers), début des années 1960 ; antiquaire Rosaire Saint-Pierre, Charny ; statue acquise par l'intermédiaire de M. l'abbé Noël Baillargeon, 1964.

Exposition : De 1964 environ jusqu'à 1981, Québec, Musée du Séminaire de Québec.

Québec, Musée du Séminaire de Québec (S 986.1). (Photo : W.B. Edwards inc., Québec.)



Sur le plan d'un enseignement institutionnalisé, donné en français, il existait alors à Montréal deux avenues : l'école du Conseil des Arts et Manufactures et l'Institut National (dit Institution Nationale) des Beaux-Arts. La première école relevait du gouvernement provincial et prolongeait les cours administrés jusqu'en 1872 par son prédécesseur, le Board of Arts and Manufactures établi en 1857. Cet enseignement avait fusionné en 1869 les cours offerts par le Mechanics Institute et l'Institut des artisans canadiens. L'Institution Nationale des Beaux-Arts était une création de l'abbé Joseph Chabert qui en avait lancé l'idée en 1870. L'Institution ouvrit ses portes en janvier 1871.

Quoique similaires, ces deux institutions étaient distinctes. Par exemple, l'Institution Nationale recevait une subvention gouvernementale distribuée à Montréal par le Comité local du Conseil des Arts et Manufactures. Les deux écoles partageaient des objectifs semblables reliés à l'instruction de la classe ouvrière. Toutes deux favorisaient l'enseignement du dessin. Leur mission répondait au besoin d'une main-d'œuvre spécialisée provoqué par la montée de l'industrialisation. Leur originalité se manifesta au niveau de la spécificité de l'enseignement. Le Conseil se voulut plus strictement pratique, alors que l'Institution s'orienta vers l'enseignement des beaux-arts. Ce qui au Conseil constituait un perfectionnement essentiel pour les classes laborieuses pouvait aussi constituer à l'Institution un noble passe-temps pour la classe privilégiée.

L'abbé Chabert, pour sa part, offrit plutôt un vaste choix de cours allant des arts plastiques aux sciences appliquées et même, en 1883, le programme complet des études classiques. Au Conseil, par contre, les premiers cours se limitèrent davantage aux divers aspects du dessin, bien qu'à la fin du XIX^e le programme couvrait tant la peinture décorative que la confection des robes et des chaussures. Aux deux écoles, les cours étaient dispensés aux ouvriers gratuitement. Les cours du Conseil se donnaient le soir, de novembre à mars ou avril ; ceux de l'Institution toute la journée et toute l'année¹⁹.

Le rayonnement de ces institutions fut tel que presque tous les artistes canadiens-français de la région de Montréal, actifs à la fin du siècle, les avaient fréquentées comme élèves. Olindo Gratton, par exemple, allait s'inscrire à l'école du Conseil en 1883-84 et, semble-t-il, à sa concurrente en 1885-87 (nous y reviendrons au bon moment). En ce qui a trait à la période qui nous préoccupe toutefois (1877 à 1879), Gratton, sculpteur ornemaniste et aspirant statuaire, aurait eu tout avantage à profiter dès lors de l'enseignement qui s'y offrait, tel le cours de modelage dirigé par Van Luppen à l'école du Conseil (1876-82). Alexandre Carli s'y était inscrit²⁰.

Quant à l'Institution Nationale, si nous ignorons ce qu'il en advint vers 1877-79, nous savons que de 1874 à 1876, le Français Ernest Cleff y donna le cours de sculpture. Il toucha au modelage en argile, au moulage en plâtre, à la sculpture sur bois, pierre, marbre et en métaux, techniques appliquées aux ornements et à la figure. Ce programme, s'il se continua, aurait convenu à Gratton.

Sur le plan d'un enseignement particulier, pendant cette période 1877-79, se distingue l'activité de Napoléon Bourassa. Depuis longtemps, celui-ci prônait la création d'écoles de dessin. Lorsqu'il entreprit en 1873 la décoration de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal, édifice inauguré en 1880, il s'entoura de jeunes élèves-apprentis qu'il forma par la pratique à la manière des maîtres du Moyen Âge. À la suite de Romain Gour, on a souvent répété que Gratton avait fait partie de cette équipe de jeunes. Cela pourrait expliquer les premières œuvres religieuses de Gratton (1877-79). Or, aucune documentation ne prouve sa présence à la chapelle. Parmi ceux des apprentis qui ont laissé des souvenirs de leur expérience, aucun n'a mentionné Gratton : ni Louis-Philippe Hébert, ni Lucien Benoit, ni Naphtali Rochon²¹.

Certes, les circonstances auraient pu facilement inciter Gratton à entrer au service de Bourassa, comme le fit son ancien confrère d'atelier, Lucien Benoit, au décès de Charles Dauphin. Fort d'une formation reçue d'abord auprès de Jean-Baptiste Ménard puis chez Dauphin, Benoit était en mesure de rendre à Bourassa de précieux services. Le nom de Joseph Brunet figure aussi dans les listes d'artisans associés aux travaux de la chapelle (il aurait travaillé pour le menuisier et entrepreneur Pierre Lortie). Enfin, apparaît le nom d'Arthur Vincent, dit « tailleur de marbre²² ».

Cette filière dauphinienne ne surprend guère car Bourassa respectait Dauphin²³. De plus, Dauphin avait eu l'occasion de collaborer avec Bourassa à la chapelle Nazareth. C'est ce dernier qui avait eu l'idée du groupe taillé par Dauphin.

Enfin, un autre contexte possible pour certaines des premières œuvres religieuses de Gratton serait l'école de sculpture et de statuaire que Bourassa, peut-être envieux de Chabert, tenta de fonder avec Hébert au début de 1879. En février, les deux hommes collaboraient à la maquette du monument de Maisonneuve. En mars, Bourassa écrivait : « [...] s'il nous vient quelques commandes, mon école de sculpture et statuaire canadienne sera fondée²⁴ ». Si Gratton fréquentait alors l'école du Conseil des Arts et Manufactures, il aurait très bien pu faire le saut vers cette nouvelle

école, car Bourassa y était connu comme ancien directeur (1873-74), alors que Hébert y avait enseigné le dessin à main levée (1875-76).

Plusieurs voies auraient donc pu conduire Gratton vers Bourassa. La chose se concrétisa en 1881 quand Gratton entra au service de Hébert²⁵. Rappelons que « l'école » Bourassa-Hébert était située dans l'atelier du maître, au 7 rue Sainte-Julie (l'actuelle Place Christian). Cet atelier, construit expressément, touchait à l'arrière de la résidence de Bourassa au 90 rue Saint-Denis. Faute d'un nombre suffisant d'élèves, Hébert se lança à son compte à l'automne de 1879, utilisant comme atelier celui de Bourassa. Maître et protégé partagèrent le même atelier trois ou quatre ans²⁶.

En se rapprochant de Hébert, Gratton se trouva donc à fréquenter Bourassa. Quand Raymond Masson (1860-1944), qui se forma au dessin auprès de Bourassa en 1880-83, raconte, par exemple, que Bourassa l'envoya un jour faire du modelage avec Hébert et Gratton²⁷, il faut comprendre qu'à cette époque Hébert et Gratton fonctionnaient indépendamment, bien qu'ils aient pu encore travailler dans l'atelier de Bourassa.

Dans l'entourage de Bourassa et de Hébert, Gratton allait acquérir une nouvelle conscience de soi. Lui qui s'était dit tailleur sur bois et ébéniste en 1876 et 1878, un peu comme Charles Dauphin apposait à son nom maître-sculpteur (terme portant de fortes connotations artisanales), Gratton allait accéder au statut d'artiste, identité qu'il s'accorda à partir de 1883. Désormais, il n'utilisa que ce qualificatif, ou celui d'artiste-sculpteur ou de sculpteur. Notons que cette prise de conscience coïncida aussi avec son introduction à la statuaire.

Pour Hébert, qui se disait déjà artiste en 1876²⁸, alors qu'il était encore l'élève-apprenti de Bourassa, cette identité semble avoir correspondu à son accession au professorat, concept que l'érudit Bourassa partagea certainement, d'autant plus qu'il avait l'appui du milieu culturel. N'oublions pas qu'en 1880, le maître et le protégé furent nommés membres fondateurs de la Canadian Academy of Arts, le premier comme académicien, le second comme artiste associé.

La nomination de Bourassa et de Hébert nous amène à ouvrir ici une parenthèse, à savoir qu'il était donc possible, à Montréal en cette fin du XIX^e siècle, d'être reconnu comme un artiste professionnel, même par le milieu anglophone et/ou non-catholique, tout en faisant œuvre religieuse. À l'exposition inaugurale de l'Academy, Bourassa présenta « plus d'une dizaine de cartons et de dessins préparatoires à la décoration de l'église Notre-Dame-de-Lourdes » ; Hébert, « quatre sculptures à sujets religieux ²⁹ ». Gratton ne pouvait pas l'ignorer.

Vu le tempérament de Bourassa, il nous paraît impossible aussi que Gratton, sans même avoir été son élève ou son apprenti, n'ait pas été très fortement marqué par lui.

Auprès de Charles Dauphin, homme apparemment distingué, de grande vertu, « père tendrement aimé », que Bourassa classait parmi les ouvriers, mais chez qui il percevait le « sentiment inné de l'artiste », et que Hébert considérait à son tour comme un « primitif » d'un « talent très réel ³⁰ », le jeune rural qu'était Olindo en 1872-73 avait trouvé une figure paternelle et, dans son atelier, une structure familiale. Le métier de sculpteur ornemaniste qu'il y était allé chercher correspondait aux valeurs de sa propre famille.

Bourassa, par contre, proposait et défendait des idées. Instruit, grand voyageur, peintre, sculpteur, architecte, romancier, critique d'art, pédagogue, homme de toutes les causes artistiques de la métropole, tant chez les anglophones que chez les francophones, de surcroît gendre de Louis-Joseph Papineau, Bourassa ne pouvait faire autrement que de subjuguier Gratton, lui-même sensibilisé à la langue et aux arts. Soulignons qu'en 1881 Bourassa avait cinquante-quatre ans, Gratton vingt-six.

Raymond Masson a évoqué l'aura qui entourait le maître. Selon lui, Bourassa était un « découvreur de talents ³¹ » ; il avait le souci de donner de bonnes leçons, et en retour il exigeait beaucoup de ses élèves qui l'admiraient, le vénéraient presque. Seul Hébert, plus indépendant, prenait ses distances vis-à-vis de Bourassa. Quant à Gratton qui besognait dans son coin, nous pouvons supposer qu'il resta « sous le charme », respectueusement.

Auprès de Bourassa, Gratton acquit un cautionnement intellectuel pour son œuvre. C'est du moins notre hypothèse. L'esthétique bourassienne a fait l'objet d'une étude de la part de Raymond Vézina ³² ». Ce dernier a démontré que le maître subit l'influence du philosophe Victor Cousin, auteur de *Du vrai, du beau et du bien* (1853). Bourassa en retint trois principes. *Primo*, que l'art devait parler de Dieu parce que Dieu est la Beauté, la Vérité et le Bien. *Secundo*, que les artistes canadiens devaient pratiquer un éclectisme stylistique parce que le Canada ne pouvait se donner une nouvelle civilisation, par conséquent de nouveaux modèles artistiques. De plus, comme l'art devait renvoyer à Dieu, il s'ensuivait que certains styles se prêtaient mieux que d'autres à cet éclectisme. Seulement l'art chrétien du Moyen Âge et les œuvres de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël et du Pérugin rencontraient ces exigences, de même que l'ingrisme, les œuvres d'Hippolyte Flandrin et celles des peintres Nazaréens.

Tertio, selon Bourassa, l'art devait édifier la population au moyen d'œuvres durables, destinées surtout aux églises. À défaut de commandes religieuses, il admettait un art profane (historico-nationaliste), mais pareillement édifiant et public. Son projet de monument de Maisonneuve s'inscrivait dans cette optique, tout comme le projet qu'il soumit en 1883 pour la décoration du Palais législatif de Québec. Cette dernière entreprise faisait luire à ses yeux la possibilité de réaliser sa « vieille ambition : celle d'établir ici l'art sur cette double base du culte religieux et du culte national ³³ ».

Affirmant la primauté binaire Religion et Patrie, qu'instinctivement un Dauphin n'aurait pas reniée puisqu'il l'avait lui-même soutenue, Bourassa donnait une expression à l'idéologie dominante de son temps. Gratton, principalement statuaire religieux, et ardent patriote, allait adopter ces principes et n'en jamais déroger. Ainsi, prendrait-il place comme disciple de Bourassa avec Hébert, d'abord statuaire religieux puis spécialiste des monuments patriotiques, et un autre ancien de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, François-Édouard Meloche (1855-1914), décorateur d'églises (son œuvre mérite une étude).

« Chef d'atelier »

Hébert était de cinq ans l'aîné de Gratton. Lorsque Gratton entra à son atelier en 1881, il travaillait, disions-nous, dans celui de Bourassa. Vers 1882, Hébert aménagea, semble-t-il, un nouvel atelier qu'il avait fait construire au 34 rue Labelle, entre l'actuel boulevard René-Lévesque et la rue Sainte-Catherine. À partir de 1883, il commença aussi à occuper comme atelier l'adresse voisine du 81 rue Berri³⁴. Outre Gratton et l'élève Masson, il accueillit Philippe Laperle (1860-1934) en 1882³⁵.

Si Gratton, selon ses dires mêmes, se rapprocha de Hébert voulant « perfectionner les connaissances de son art, connaître la sculpture depuis les moindres ornements jusqu'aux statues académiques³⁶ », il s'entend, en raison de son expérience, qu'il était appelé à jouer, à l'atelier, un rôle primordial. Nous définissons ce rôle comme celui de chef d'atelier, à la manière des anciens compagnons. Considéré de son vivant par la presse comme l'aide, le collaborateur et même l'associé de Hébert, Gratton a pu être, de ce fait, responsable en partie de la formation des plus jeunes et chargé de surveiller d'importantes facettes de la production³⁷.

À noter, toutefois, qu'en regroupant des employés salariés plutôt que des apprentis logés-nourris, l'atelier de Hébert, comme d'ailleurs celui de Meloche, se ressentit des changements que subissait alors, grâce à la montée de l'industrialisation, le système de production et de formation dans les petits ateliers d'art voués à la réalisation d'œuvres publiques.



Fig 13 Atelier de Louis-Philippe
HÉBERT, 1850-1917, Autel de la
chapelle Sacré-Coeur de l'an-
cienne église Saint-Jacques,
vers 1885-88. (Photo : Archives du
Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal.)

À l'atelier, où il travailla jusqu'en 1888, Gratton trouva l'occasion de pratiquer tous les genres de sculpture sur bois, y compris les ornements pour mobilier d'églises (dont il se chargea sûrement en entier) et la statuaire (en ayant parfois recours au métal repoussé). Ses tâches durent aussi comprendre le modelage en argile des modèles et des maquettes, et la préparation des moules pour la réalisation d'œuvres en plâtre, en ciment et en bronze.

De toutes les œuvres produites à l'atelier, Gratton conserva particulièrement le souvenir d'une étroite collaboration au vaste ensemble statuaire de la cathédrale Notre-Dame d'Ottawa que Hébert avait commencé en 1879, et auquel ils travailleront ensemble jusqu'en 1887³⁸.

Le nom de Gratton est également associé au maître-autel de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques de Montréal. Sorti de l'atelier vers 1885-88, l'autel (Fig 13), aujourd'hui disparu, supportait un *Sacré-Coeur* (assis sur un trône) (Cat 7). Or, vers 1966-67, à une époque où Gratton sera complètement oublié dans le milieu de l'art, quelque paroissien de Saint-Jacques accollera à cette œuvre le nom de Gratton. Quelle qu'en soit la source, cette attribution trouve probablement une justification dans le fait que le sculpteur participa intimement à la production de l'atelier³⁹.

Nous avons publié une liste sommaire de cette production⁴⁰. En statuaire religieuse, signalons en outre les statues de la *Chaire de Vérité* de la basilique Notre-Dame de Montréal (1883-87). Alfred Laliberté a supposé que Gratton s'y était formé la main⁴¹.

Sur le plan stylistique, il est difficile de reconnaître la part de Gratton. Grosso modo, ses propres œuvres allaient conserver une linéarité et une certaine rigidité inhérentes au médium de la sculpture sur bois. On peut comparer par exemple la linéarité du *Saint Jean-Baptiste enfant*, œuvre de jeunesse de Gratton, à celle de l'enfant du groupe *L'Ange gardien* de la cathédrale d'Ottawa. À mesure qu'il maîtrisa le modelage, Hébert s'ouvrit à une plus grande fluidité plastique. Le *Sacré-Coeur* attribué à Gratton témoigne de cette évolution en ce qu'il se place à mi-chemin entre la rigidité des *Christ*, *Vierge* et *Saint*

Joseph de la cathédrale d'Ottawa, et le naturel plus expressif, les surfaces plus animées, des prophètes de la *Chaire de Vérité*.

Parallèlement à cette production religieuse, Hébert aborda aussi, bien sûr, la statuaire profane et patriotique. Signalons les quatre bronzes de grandes dimensions : *De Salaberry* (1880-81, Chambly), *Sir G.-E. Cartier* (1881-83, Ottawa), *Mgr J.-D. Déziel* (1885, Lévis) et *Le Grand vicaire E. Crevier* (1888, Marieville). Ces œuvres, auxquelles Gratton a pu toucher, auront sûrement servi à éveiller en lui l'ambition d'accéder à ce genre.

« Premier aide » de Hébert, Gratton fut considéré en plus comme son « premier élève⁴² ». Ces distinctions prennent sens sur le plan de la chronologie et de la transmission privilégiée d'un savoir, d'une attitude. Elles appuient la notion d'une distinction hiérarchique au sein de l'atelier.

Par ailleurs, Gratton fut réellement l'élève de Hébert car il suivit ses cours à l'école du Conseil des Arts et Manufactures : le modelage en 1883-84 et l'anatomie de février à avril 1886. À l'époque, l'École occupait deux anciens édifices, rue Saint-Gabriel. Hébert avait repris l'enseignement en 1882-83, succédant à Van Luppen comme professeur des cours de modelage et de sculpture sur bois. Visitant l'École en février 1884, un journaliste observa : « M. O. Gratton commence un buste d'après nature qui défiera toute critique⁴³ » (cette œuvre a disparu). Outre Gratton et quelques autres, il remarqua Philippe Laperle, élève de deuxième année.

Le concept d'une formation devant s'acquérir à l'extérieur de l'atelier et après les heures de travail répond au processus de transformation des petits ateliers évoqué plus haut. Non seulement s'éloignait-on de l'ancienne structure du personnel, mais la formation se réalisait dans un cadre de plus en plus académique, à la suite de la création des écoles spécialisées.

Les cours dirigés par Hébert en 1883-84 regroupaient chacun seize élèves, probablement en grande partie les mêmes. Tout, semble-t-il, avait été mis en place cette année-là pour favoriser l'enseignement. Dans son rapport annuel, le directeur des écoles du Conseil fit état des améliorations apportées aux équi-

■ **Cat 7 Sacré-Coeur** (assis sur un trône), (attribué à **Olindo GRATTON**), vers 1885-88, bois verni (jadis monochrome), 128 x 66 x 49,5 cm

Inscription : À l'arrière du dossier du trône : « #450 ».

Dominait l'autel de la chapelle de l'ancienne église Saint-Jacques ; meuble exécuté à l'atelier HÉBERT probablement sur les dessins de Victor BOURGEOU.

Autrefois, le Christ portait sur sa poitrine un cœur en vermeil. Sa figure se veut inspirée du *Beau Dieu* d'Amiens, (vers 1236). Le motif d'un Sacré-Coeur assis étonne, mais il s'en trouvait une version peinte en 1887-89 à la chapelle de l'Académie commerciale des Frères du Sacré-Coeur, Arthabaska (Joseph-Thomas ROUSSEAU, 1852-96).

Historique : Fabrique Saint-Jacques (chapelle Sacré-Coeur), Montréal, vers 1885-88 ; Université du Québec, Montréal, 1973 ; déposée vers 1981.

Exposition : 1967, Montréal, église Saint-Jacques (couloir du Métro), Centenaire de la paroisse et Expo 67.

Montréal, Galerie de l'Université du Québec. (Photo : Norman Paul, Ottawa.)



pements. Bon vendeur, il jugea d'un très haut calibre les travaux réalisés en argile par les élèves du cours de modelage, quelques pièces ayant même eu l'honneur d'être coulées en plâtre. Presque tous ces élèves, d'ajouter le directeur, étaient sculpteurs (« carvers ») ou ouvriers du métal, et ils avaient acquis préalablement une connaissance du dessin ⁴⁴.

Durant l'année, Hébert avait inauguré une nouvelle pratique pédagogique, l'étude d'après nature. Cette innovation, toujours selon le directeur, avait produit d'excellents résultats, par exemple, osons-nous croire, le « buste d'après nature » de Gratton. En termes d'innovations, Hébert avait aussi inauguré à l'hiver 1884-85 un cours d'anatomie destiné aux élèves avancés des classes de modelage et de dessin à main levée. Il offrit ce cours jusqu'en décembre 1886. De février à avril 1886, Gratton assista à ce cours, mais pas très assidûment. À ses côtés se trouvaient, entre autres, Laperle, Maurice Cullen, alors aspirant sculpteur, et les peintres décorateurs Ernest Brégent et Joseph Franchère. Ainsi s'explique peut-être l'*Étude anatomique* en plâtre (œuvre disparue) que Gratton allait léguer au Petit Séminaire de Sainte-Thérèse.

Au chapitre des études, Émile Falardeau a laissé entendre que Gratton était du nombre des artistes qui suivirent les cours de l'Institution Nationale durant cette décennie ⁴⁵. Son nom paraît en effet dans une liste d'artistes qui auraient fréquenté l'Institution alors installée à la Salle Nordheimer. Ce local, l'ancien St. Patrick's Hall du 215 rue Saint-Jacques, renvoie à la période 1885-87 durant laquelle l'école de Chabert connut une intense activité.

En 1883, Chabert enseignait le dessin, le modelage, la sculpture et l'esthétique, mais à la Salle Nordheimer en 1885, il semble avoir mis l'accent sur le dessin. Son cours couvrait toutes les étapes de l'apprentissage, y compris les « études élémentaires, études d'après la b[osse], d'après nature, d'après modèles, études d'anatomie et la composition ⁴⁶ ». Plus axé sur la création artistique, cet enseignement complétait d'une heureuse façon les cours éminemment pratiques du Conseil.

Il est significatif que Gratton ait pu connaître ces deux programmes en plus d'avoir subi l'influence de

Dauphin et de Bourassa, acquérant ainsi, d'une part, une maîtrise technique et, d'autre part, une justification intellectuelle. L'orientation professionnelle qu'il allait adopter donnerait lieu à un corpus d'œuvres à la fois ancré dans l'exercice d'un métier sûr et porteur d'un contenu idéologique. Très tôt se précisa la conception qu'il allait avoir de lui-même, l'artiste l'emportant sur le praticien.

NOTES

1. Archives de la Fabrique de Sainte-Thérèse (AFST), *Registre Ste-Thérèse-de-Blainville*, vol. IX (1854-64), f.31, B.116. Les anciens documents donnent un seul « t » au nom du père, François-Xavier. Le sculpteur fut baptisé « Joseph Olyndo Gratton ». Il adopta la forme « Olindo Gratton » tout en donnant parfois à son nom un seul « t ». Concernant les enfants, voir AFST, registres, vol. VII à IX. Concernant la maison familiale : Ministère de la Justice, Saint-Jérôme, Bureau d'enregistrement de Terrebonne, *Registre A*, vol. XXXV, LVII, LVIII, CIV. Nous avons aussi interrogé des membres de la famille dont Mme Laetitia Bougard et M. Charlemagne Préfontaine, Saint-Vital (Manitoba).
2. Philippe LABELLE in *Cahiers historiques : histoire de Sainte-Thérèse, 1789-1939*, Joliette, L'Étoile du Nord pour la Société historique de Sainte-Thérèse-de-Blainville, 1940, p. 265-266 ; *La Voix des Mille-Îles*, 10 février 1939, p. 18, et 11 juin 1980, p. B13.
3. *Distribution solennelle des Prix au Séminaire de Ste-Thérèse le 30 juin 1870*, p. 14-17 ; Archives nationales du Québec, Montréal (ANQM), fonds Séminaire de Sainte-Thérèse, vol. ou boîte 13 : *Cahier des revenus 1864 à 1874*, p. 258 ; Céline LARIVIÈRE-DEROME, « Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle : l'abbé Joseph Chabert », *Revue d'histoire d'Amérique française*, Montréal, vol. XXVIII, n° 3 (décembre 1974), p. 348-349.
4. Bibliothèque nationale du Québec, Montréal, *Recensement de 1871, Province de Québec, District n° 99, Terrebonne ; Sous-District « C », Paroisse Ste-Thérèse de Blainville*, p. 78 (microfilm des Archives nationales du Canada, Ottawa).
5. Toutes les informations dans cette étude relatives aux adresses à Montréal (et aux occupants) sont vérifiables dans l'annuaire de la ville connu généralement sous le titre *Lovell's Montreal Directory*.
6. Archives de l'Université du Québec, Montréal (AUQAM) : Fonds École Normale Jacques-Cartier. Entre autres écrits : « Olindo Gratton, artiste », in *Biographies Canadiennes-françaises*, 7^e année, Montréal, Raphaël Ouimet, 1927, p. 80.
7. Voir : Adélarde DESROSIERS, *Les écoles normales primaires de la province de Québec et leurs œuvres complémentaires. Récit des fêtes jubilaires de l'École normale Jacques-Cartier, 1857-1907*, Montréal, Arbour & Dupont, 1909.
8. « M. J.O. Gratton », in *Souvenir Maisonneuve, esquisse historique de la Ville de Montréal avec Portraits et biographies de quelques-uns de nos Canadiens-français distingués*, Montréal, La Compagnie de publication Maisonneuve / Desbarats & Cie, Graveurs et imprimeurs, vers 1895, p. 154.
9. *La Minerve*, 19 mai 1875, p. 3.
10. Bernard MULAIRE, biographie de Charles Dauphin, *Dictionnaire des artistes francophones d'Amérique*, projet du professeur David Karel, Université Laval, Québec (à paraître).
11. Nicole CLOUTIER, « Desrochers (Dérocher, Brien, dit Dérocher, Brien, dit Desrochers), Urbain », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VIII, Québec, Université Laval / Toronto, University of Toronto Press, 1985.
12. *La Minerve*, 18 septembre 1871, p. 3 ; « M. J.A. Vincent », « M. J.A. Lucien Benoit » et « M. Joseph Brunet », in *Souvenir Maisonneuve*, op. cit., p. 157-158, 206. Pour les noms et dates concernant les fils, voir : Archives de la Fabrique Notre-Dame, Montréal (AFND), registres des baptêmes.
13. *La Minerve*, 13 janvier 1874, p. 2.
14. « Olindo Gratton, artiste », loc. cit.
15. *Explication des peintures de la chapelle Nazareth*, Montréal, Eusèbe Sénécal, Imprimeur-éditeur, s.d., p. 38.
16. « M. J.O. Gratton », loc. cit.
17. AFND, boîtes 68 et 72 : nombreuses factures de C.J. Dauphin pour de la frise, de la moulure et des chapiteaux sculptés, 1872-73.
18. *La Minerve*, 20 et 21 mai 1879, p. 1. *L'Opinion publique*, 17 avril 1879, p. 182. ROY, *Les monuments commémoratifs de la Province de Québec*, vol. II, Québec, Imprimeur du Roi / Commission des monuments historiques de la province de Québec, 1923, p. 263-266.
19. Outre les références données dans l'Avant-propos de cette étude concernant ces deux institutions, voir : ANQM, fonds Société Saint-Jean-Baptiste (FSSJ), registres du Conseil des Arts et Manufactures 1857-1904.
20. « Alexandre Carli. Statuaire », in *Biographies Canadiennes-françaises*, 3^e année. Montréal, Raphaël Ouimet, 1923, p. 285.
21. Romain GOUR, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, Montréal, Éditions Éoliennes, 1953, p. 8 ;

- Louis-Philippe HÉBERT, « Les étapes de ma vie », *Cahiers de Cap-Rouge*, 1980 ; Archives nationales du Québec, Québec (ANQQ), fonds Famille Napoléon-Bourassa (FNB), boîte P418/9 : *Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes -11-*, « Renseignements de Rochon » et « Lucien Benoit ».
22. Documentation Mlle Anna Bourassa, Outremont ; ANQQ, FNB, boîte P418/9 : *Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes -11-*, « Renseignements de Rochon ».
23. Voir : Napoléon BOURASSA, « Causerie artistique » (suite), *Revue canadienne*, Montréal, vol. IV, n° 12 (décembre 1867), p. 932-946.
24. Anne BOURASSA, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa*, s.l., s.é., 1968, p. 29.
25. « M. J.O. Gratton », in *Souvenir Maisonneuve*, loc. cit.
26. Romain GOUR, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, op. cit., p. 10 ; on pourra vérifier les emplacements in Archives municipales de Montréal (AMM), *Rôle d'évaluation*, vol. 7, *St-Louis Ward* et vol. 8, *St-James Ward*, 1879-84.
27. ANQQ, FNB, boîte P418/7 : *Notes Documents biographiques 2*, « Notes de Mr Raymond Masson 1930 ».
28. Pour les titres donnés à Gratton et Hébert, voir *Lovell's Montreal Directory*, 1876-83.
29. Laurier LACROIX, « Montréal et les origines de la Canadian Academy of Arts », *Vie des Arts*, Montréal, vol. XXIV, n° 98 (printemps 1980), p. 21-23.
30. *La Minerve*, 13 janvier 1874, p. 2 ; Napoléon BOURASSA, « Causerie artistique », loc. cit., p. 934 ; *Le Soleil*, 1906, cité in E.Z.
- MASSICOTTE, *Anecdotes canadiennes*, Montréal, Beauchemin, 1925, p. 125.
31. ANQQ, FNB, « Notes de Mr Raymond Masson 1930 », document déjà cité.
32. Raymond VÉZINA, *Napoléon Bourassa (1827-1916), Introduction à l'étude de son art*, Montréal, Éditions Élysée, 1976, p. 145-153, 164 ; *Idem*, *Théophile Hamel, peintre national (1817-1870)*, tome I, Montréal, Éditions Élysée, 1975, p. 237-238.
33. Cité in Robert DEROME, « Charles Huot et la peinture d'histoire au Palais législatif de Québec (1883-1930) », *Bulletin*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, n° 27 (1976), p. 3.
34. Voir *Lovell's Montreal Directory*, 1882, 1883 ; et AMM, *Rôle d'évaluation*, vol. 8, *St-James Ward*, 1882-84.
35. *La Presse*, 4 juillet 1889, p. 4.
36. « M. J.O. Gratton », loc. cit.
37. Sur la relation d'atelier entre Gratton et Hébert, voir Bernard MULAIRE, « Olindo Gratton et Louis-Philippe Hébert : une relation professionnelle entre deux sculpteurs à la fin du XIX^e siècle », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Montréal, vol. XII, n° 1 (1989).
38. Ministère des Affaires culturelles, Québec (MACQ), fonds Gérard-Morisset (FGM), 16053.3, *Sainte-Thérèse, Terrebonne, Églises*, « Documentation : Maurice Gagnon. OLINDO GRATTON, sculpteur 1855-. Liste des œuvres de l'artiste donnée par lui-même. » Sur la statuaire, voir le magnifique volume de Norman PAGÉ *La Cathédrale Notre-Dame d'Ottawa, histoire, architecture, iconographie*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1988.
39. Nous avons traité de ce cas in Bernard MULAIRE, « Une reconstitution hypothétique : L'élément statuaire du tabernacle de la chapelle de l'ancienne église Saint-Jacques (Montréal) », *ESSE*, Montréal, n° 8 (printemps 1987), p. 46-50. L'autel est attribué à Hébert in MACQ, FGM, F-Ed. *Meloche*, fiche 17199.
40. Bernard MULAIRE, « Olindo Gratton et Louis-Philippe Hébert [...] », loc. cit.
41. Alfred LALIBERTÉ, *Les Artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1986, p. 66.
42. *La Minerve*, 2 mai 1891, p. 3.
43. *La Minerve*, 2 février 1884, p. 1. Concernant l'école, voir ANQM, FSSJ, registres du Conseil des Arts et Manufactures, 1882-84 ; et AUQAM, fonds Conseil des Arts et Manufactures, 32P9/5.
44. ANQM, FSSJ, No. 3 *Minute Book, Council of Arts and Manufactures of the Province of Quebec. From 9 Aug. 1881 to 10 May 1887*, p. 205.
45. Émile FALARDEAU, *Artistes et Artisans du Canada*, 3e série : *Rapin*, Montréal, G. Ducharme, 1943, p. 47.
46. *La Presse*, 20 mars 1886, p. 4. Pour l'année 1883, voir *La Minerve*, 4 janvier 1883, p. 2.

CHRONOLOGIE

- 1855.** Naissance d'O.GRATTON à Sainte-Thérèse-de-Blainville, le 23 novembre.
Naissance de F.E.MELOCHE.
- 1856.** Naissance de H.A.DAUPHIN.
- 1857.** Naissance de J.BRUNET.
- 1858.** T.Carli s'établit à Montréal
- 1860.** Décès d'U.BRIEN dit DESROCHERS.
J.M.B.BONNASSIEUX réalise la statue de Notre-Dame-de-France, Le Puy (France).
- 1861.** Naissance d'A.CARLI.
- 1862 (vers).** *Se fabrique un violon.*
- 1864.** T.CARLI, de l'atelier BACCERINI, exécute trois statues pour l'église Notre-Dame, Montréal, d'après des modèles de C.DAUPHIN.
- 1864.** J.FABISCH réalise la statue de l'Immaculée Conception, Lourdes (France).
- 1865.** J.CHABERT est au Petit Séminaire de Sainte-Thérèse.
- 1867.** E.L.LEQUESNE réalise la statue de Notre-Dame-de-la-Garde, Marseille (France).
- 1869-70.** *Est en classe préparatoire au Petit Séminaire de Sainte-Thérèse ; en fin d'année scolaire, il obtient trois accessits dont le deuxième en violon.*
- 1870-74.** J.A.L.BENOIT est apprenti à l'atelier C.DAUPHIN, Montréal.
- 1870-75.** L.JOBIN tient boutique à Montréal.
- 1871.** J.CHABERT fonde l'Institut National des Beaux-Arts, Montréal.
- 1871-72 (vers).** *S'installe à Montréal.*
- 1872-73 (vers).** *Étudie à l'École Normale Jacques-Cartier, Montréal.*
- N.BOURASSA entreprend la construction de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal.
- 1872 ou 1873.** *Entre à l'atelier C.DAUPHIN.*
J.BRUNET entre à l'atelier C.DAUPHIN.
- 1873.** L.P.HÉBERT entre à l'atelier N.BOURASSA, Montréal.
- 1873-78.** Récession économique.
- 1874.** Décès de C.DAUPHIN.
- 1874-76.** E.CLEFF enseigne la sculpture à l'Institut National.
- 1874-81 (vers).** *Est en société avec H.A.DAUPHIN, Montréal.*
- 1875.** L'église Notre-Dame de Montréal acquiert des statues conçues par H.BOURICHÉ.
- 1876-82.** F.C.VAN LUPPEN enseigne à l'école du Conseil des Arts et Manufactures (CAM) de Montréal.
- 1877-79.** *Débute comme statuaire.*
- 1877-1923.** Maison T.CARLI, Montréal.
- 1878.** F.C.VAN LUPPEN réalise le premier bronze commémoratif au Québec : le monument *Girouard*, Saint-Hyacinthe.
- 1879.** L.P.HÉBERT tient son atelier dans celui de N.BOURASSA au 7 rue Sainte-Julie.
- 1880.** N.BOURASSA et F.C.VAN LUPPEN, académiciens, et L.P.HÉBERT, artiste associé, sont admis au Canadian Academy of Arts.
- L.JOBIN façonne la statue de Notre-Dame-du-Saguenay, Cap Trinité.
- 1881-88.** *Travaille pour L.P.HÉBERT.*
- 1882.** P.LAPERLE entre à l'atelier L.P.HÉBERT sis au 34 rue Labelle.
- 1883 (vers).** N.BOURASSA incite R.MASSON à s'initier au modelage auprès de L.P.HÉBERT et O.GRATTON.
- 1883-84.** *Est élève de L.P.HÉBERT en modelage et sculpture sur bois au CAM.*
- 1884.** P.LAPERLE remplace L.P.HÉBERT comme professeur de sculpture sur bois au CAM.
- 1885-95.** Contraction économique.
- 1885-87 (vers).** *Fréquente l'Institut National.*
- 1886.** *Est élève de L.P.Hébert en anatomie au CAM.*
- 1887.** L.P.HÉBERT séjourne à Paris de février à l'été.
- Remplace L.P.HÉBERT comme professeur de modelage au CAM ; enseigne à G.W.HILL, M.CULLEN et N.SAINT-CHARLES.*

**2. SCULPTEUR À MONTRÉAL
(1888-1901)**

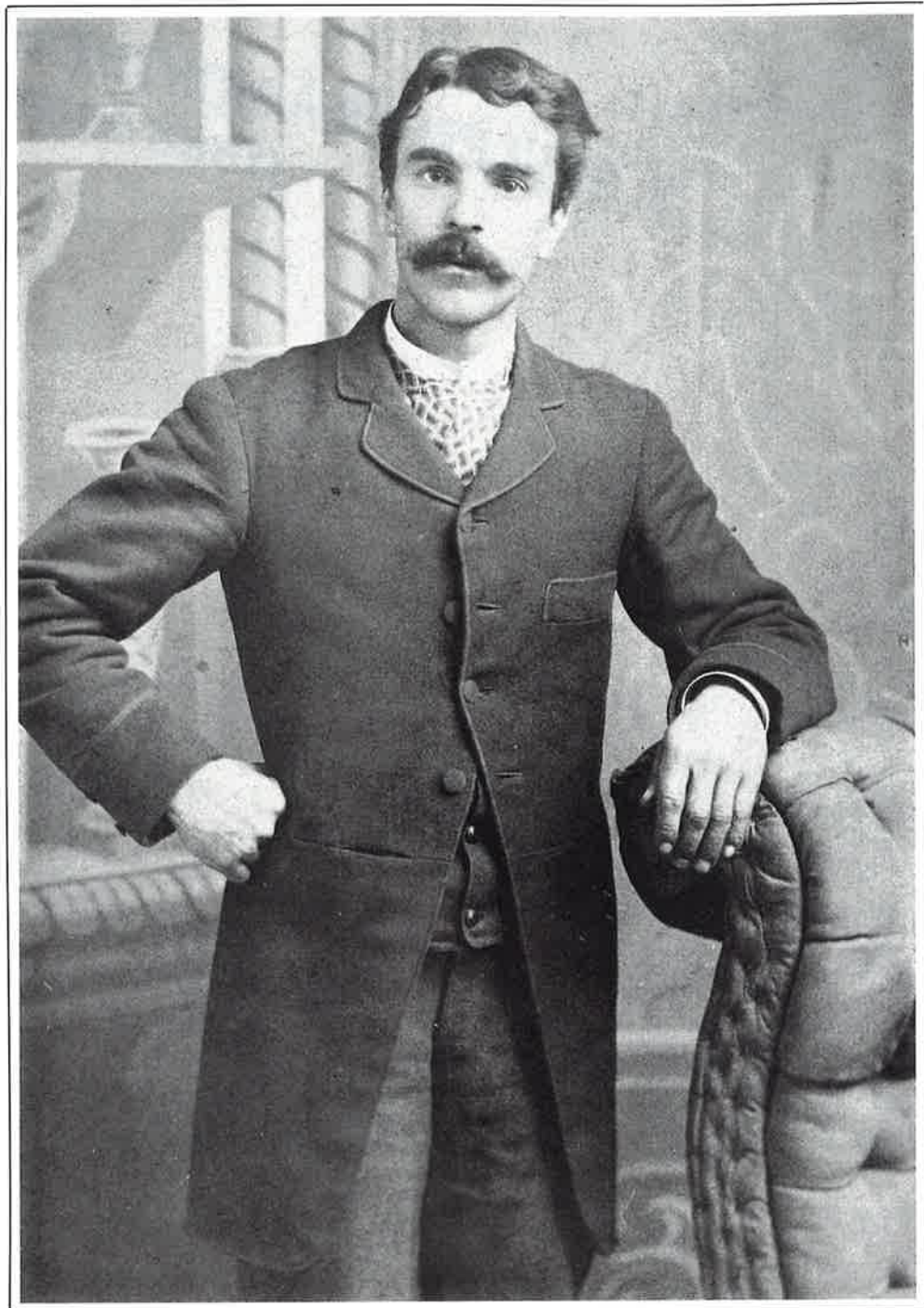


Fig 14 L.E. DESMARAIS & Cie
(photographes de Montréal), Olindo
Gratton, entre 1882 et 1889. (Photo :
collection privée.)

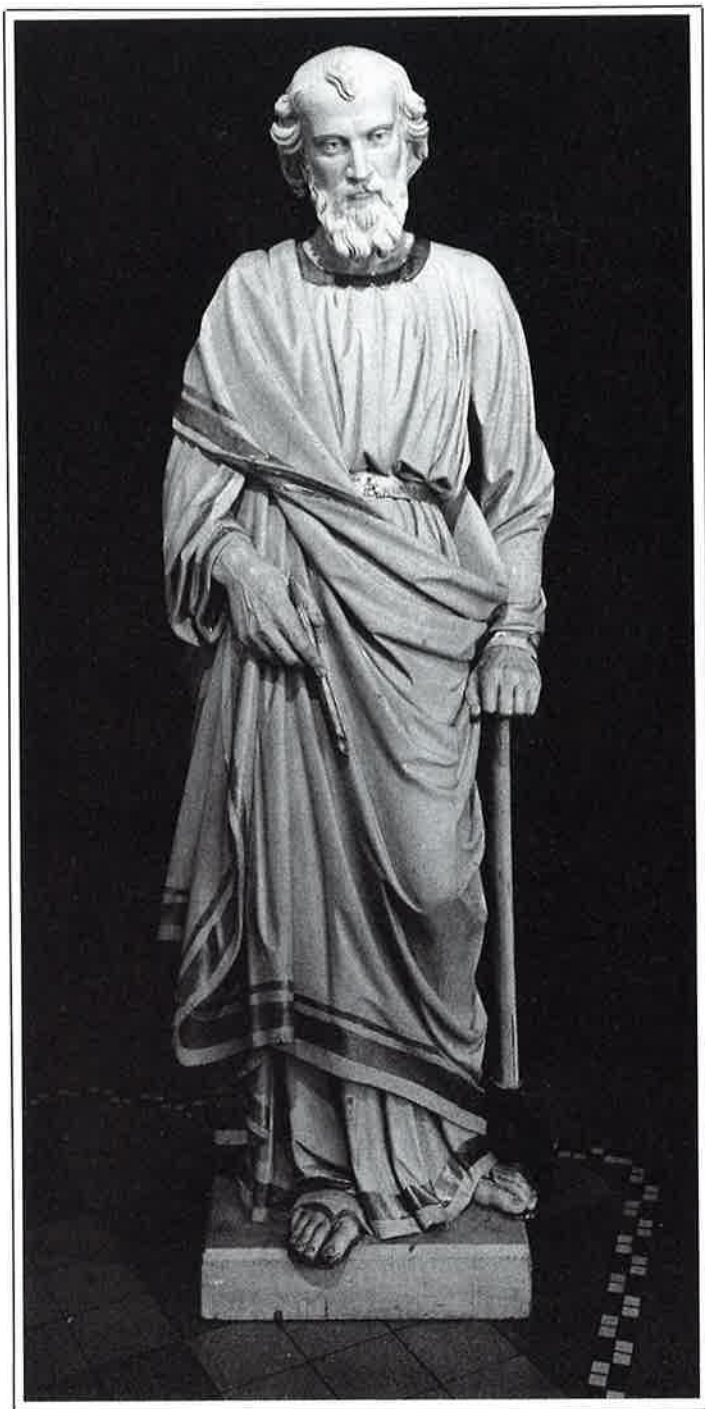
Atelier Gratton et Laperle

En mai 1888, Louis-Philippe Hébert quitta Montréal avec sa famille à destination de Paris¹ où il allait tenir atelier jusqu'en 1894. Il avait comme but de réaliser dix statues en bronze commandées pour le Palais législatif de Québec, projet qui l'obligea durant cet intervalle à revenir plus d'une fois au pays. Voyant dans le départ de leur ancien patron l'occasion de s'établir à leur compte, Olindo Gratton et Philippe Laperle prirent alors la relève de l'atelier sans quitter le 34 rue Labelle.

Marie-Philippe-Richard Banlier dit Laperle (Fig 15) était originaire de La Prairie de la Madeleine². De cinq ans le cadet de Gratton, il avait suivi sa famille à Montréal vers 1877. Son père, ancien voiturier, y travailla comme menuisier. Philippe fit de la tenue de livres avant d'entrer au service de Hébert. Il maîtrisa rapidement son métier car, dès février 1884, il le remplaça à la direction du cours de sculpture sur bois à l'école du Conseil, enseignant ce cours jusqu'en 1887. Parmi ses plus fidèles élèves, il compta Maurice Cullen, avec qui il suivit parallèlement en 1885-86 le cours de modelage donné par Hébert, de même que le cours d'anatomie (hiver-automne 1886)³. Vu ses compétences, nous pouvons supposer que Laperle assumait très tôt, à l'atelier, des responsabilités accrues et qu'il devint en quelque sorte un second compagnon, collaborateur de Gratton. Ce rôle de second plan, révélateur d'une personnalité moins ambitieuse, se vérifierait dans le fait qu'il n'a jamais par la suite fondé son propre atelier.



Fig 15 **Philippe Laperle**, 1860-1934, photo parue dans *Le Monde Illustré*, Montréal, 6 décembre 1890, p. 501. (Photo : Roy Hartling, Montréal.)



■ **Cat 8 Saint Joseph, (Olindo GRATTON et Philippe LAPERLE, 1860-1934), 1888, bois peint, filet doré, 145 x 37 x 24 cm.**

Nous concluons que cette statue est celle que GRATTON et LAPERLE sculptèrent en 1888 car elle correspond à la description donnée dans *La Presse* (19 juillet 1888, p.4) ; la hache évoque la reconstruction du Petit Séminaire incendié en 1881, motif approprié à l'oratoire érigé en ex-voto. De plus, la finition de la statue est identique à celle d'un *Sacré-Coeur bénissant*, 1897, de GRATTON provenant du Petit Séminaire, et qui est aussi intégré, tout comme Cat 24, à la collection Gauvreau. Il semble que ce *Saint Joseph* (au lys maintenant cassé) ait d'abord été commandé à Louis-Philippe HÉBERT en 1887.

Historique : Don de l'abbé Antonin Nantel au Petit Séminaire (oratoire Saint-Joseph), Sainte-Thérèse, 1888 ; statue confiée à l'Institut des Arts appliqués, Montréal, vers 1960 ; intégrée à la collection Jean-Marie Gauvreau, ministère de l'Éducation du Québec, vers 1968-69 ; en dépôt depuis 1984.

Expositions : 1888, Montréal, vitrines de Cadieux et Derome, libraires, éditeurs et papetiers ; 1987, Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 25 ans d'acquisitions.

Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent (collection Jean-Marie Gauvreau, MEQ) (732.1891). (Photo : Giles Rivest / Musée des arts décoratifs, Montréal.)

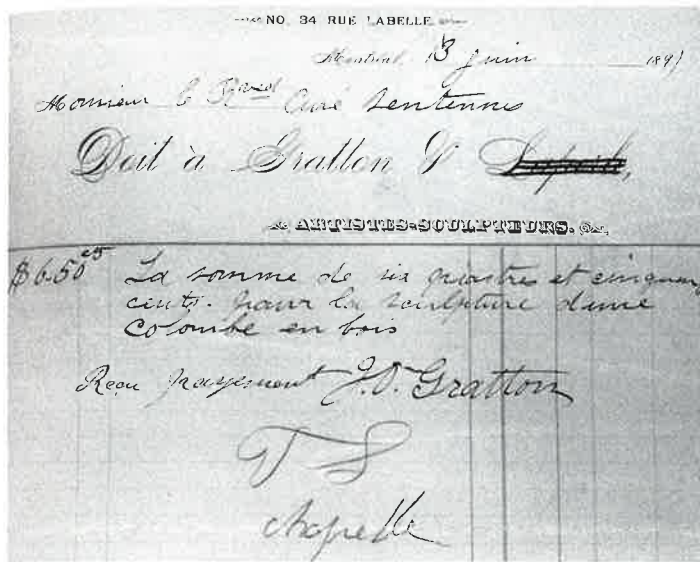


Fig 16 Facture de J.O. Gratton adressée au curé Sentenne, 13 juin 1891. Archives de la fabrique Notre-Dame, Montréal, boîte 90. (Photo : Roy Hartling, Montréal.)

Fig 17 Olindo GRATTON et Philippe LAPERLE, Saint Christophe et l'Enfant Jésus, 1888, bois polychrome. Arthabaska, église Saint-Christophe. (Photo : Lucie Laroché, Arthabaska.)





Fig 18 Olindo GRATTON et Philippe LAPERLE, d'après les dessins de Louis-Philippe HÉBERT, Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon. 1888-90 ; ornait la façade de l'église Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal. Oeuvre détruite. (Photo : Gérald Quintal, Montréal.)

Gratton et Laperle possédaient l'expertise nécessaire pour être les continuateurs de l'oeuvre religieuse de Hébert. En 1889, un quotidien affirma : « Ces deux jeunes sculpteurs soutiennent dignement l'honneur des ateliers de M. Hébert, où ils ont travaillé à toutes les oeuvres d'art qui en sont sorties ⁴ ». La suite du commentaire (« M. Hébert a eu raison de faire reposer la réputation de son établissement sur ces deux confrères »), soulève une ambiguïté quant à leur autonomie durant l'absence de Hébert. Il est possible qu'ils aient d'abord eu comme fonction de *garder le fort*. Abonde dans ce sens un avis publié le 20 avril 1888 : « Cet atelier restera ouvert après le départ de M. Hébert. MM. Gratton et Laperle, ses anciens employés exécuteront toutes les commandes qui leur seront confiées ⁵ ». Par contre, on notera l'expression « anciens employés » et les factures arborant fièrement le nom de la nouvelle société, « Gratton & Laperle, artistes-sculpteurs » (Fig 16).

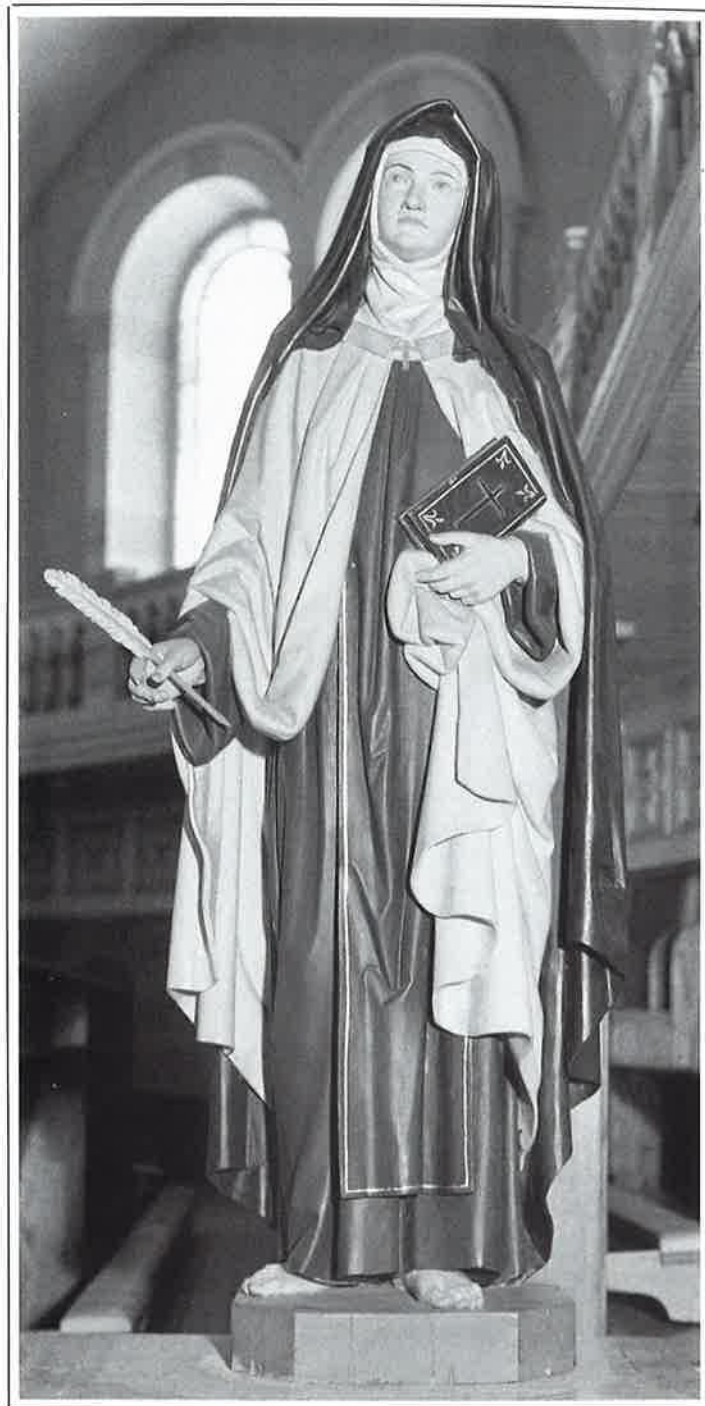
Pour convaincre la clientèle, les deux associés exposèrent leurs premières oeuvres dans des vitrines de commerçants. Ainsi, à l'été 1888, rendirent-ils publiques, avant de les livrer, deux statues en bois de grandes dimensions. La première, un *Saint Joseph* (qui correspond à une oeuvre conservée au Musée d'art de Saint-Laurent) (Cat 8), était destinée à un oratoire érigé devant le Petit Séminaire de Sainte-Thérèse. Elle fut exposée chez Cadieux et Derome, éditeurs, libraires et marchands d'objets religieux (1603 rue Notre-Dame). Une deuxième statue, un *Saint Christophe et l'Enfant Jésus* (Fig 17) (commandé pour l'église Saint-Christophe d'Arthabaska), fut montrée chez les ébénistes et marchands de meubles Bonin, Allaire et Cie (1662 rue Notre-Dame) ⁶.

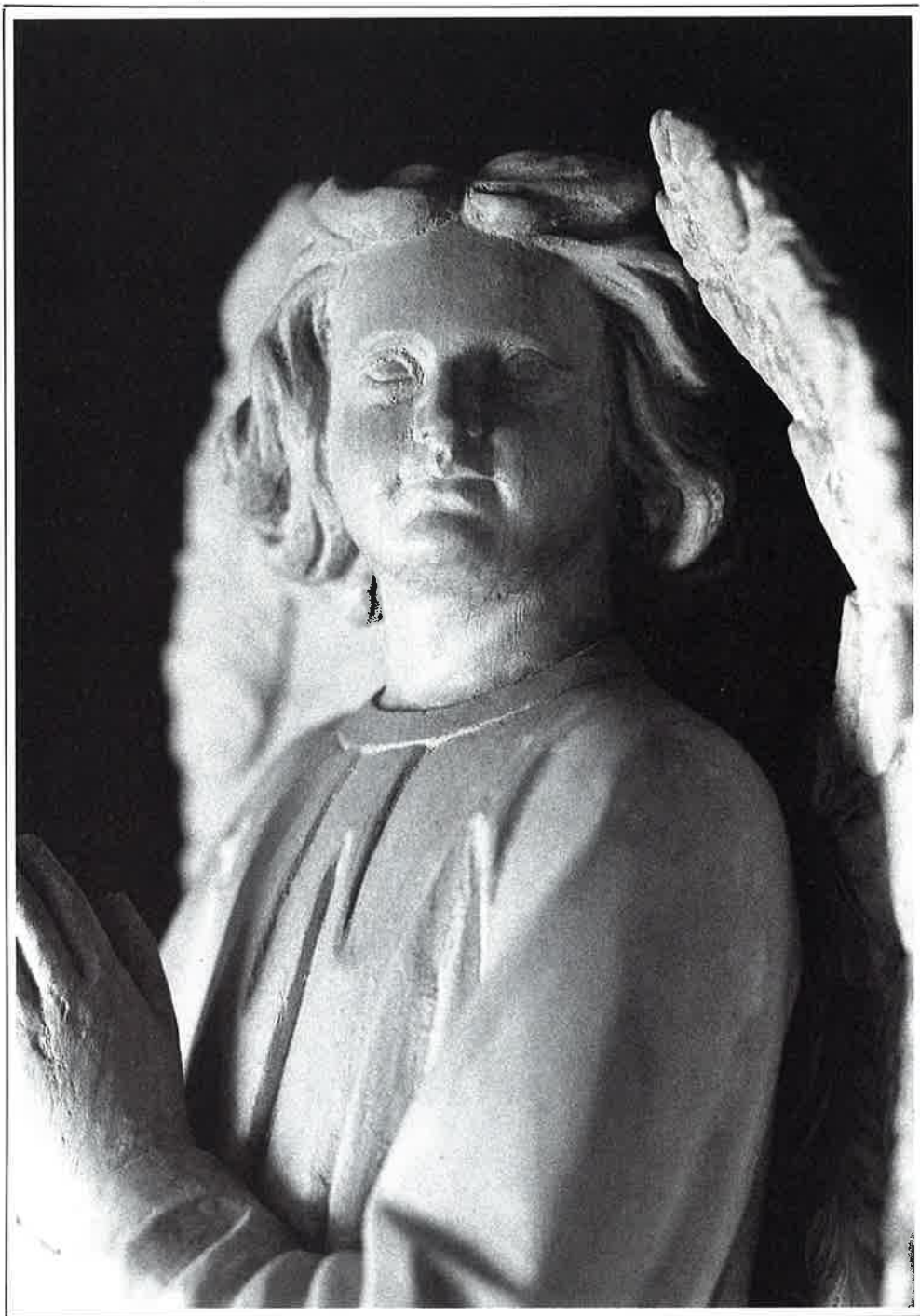
Cette stratégie de marketing était courante à l'époque. On se souviendra de l'architecte Dauphin exposant en 1879 dans les vitrines des Frères Dawson. Ces commerçants se prêtèrent souvent à cette pratique qui attirait l'attention.

Fig 19 Olindo GRATTON et
Philippe LAPERLE, Sainte
Thérèse d'Avila, 1889, bois poly-
chrome. Sainte-Thérèse, église Sainte-
Thérèse. (Photo : Daniel Kazimierski,
New York.)

En octobre 1883, ils avaient exposé, de Hébert, un bas-relief : *Jean-Baptiste et le renard* ; en février 1884, de Laperle un cadre de miroir ouvragé (travail scolaire à l'école du Conseil) ; et, en mai 1884, d'Arthur Vincent, une statuette représentant Joseph Brant⁷.

Au nombre des premiers travaux sortis de l'atelier Gratton et Laperle figurent aussi deux hauts-reliefs (détruits en 1969) qu'ils exécutèrent probablement en ciment, en 1888-90, sur des dessins ou modèles de Hébert pour la façade de l'église Saint-Henri-des-Tanneries (Montréal). Intitulées *Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon* (Fig 18) et *Remise des clefs à saint Pierre*, ces œuvres comptent parmi celles de Hébert, le concepteur, qui en surveilla l'exécution lors de ses voyages éclairs au pays. Gratton cependant allait les considérer comme siennes⁸, la *Madeleine* renvoyant étonnamment, de par sa facture, à ses bas-reliefs de 1926 (voir Cat 32, p. 141).





■ **Cat 9a Détail de l'ange de gauche.**
 (Photo : Daniel Kazimierski, New York)

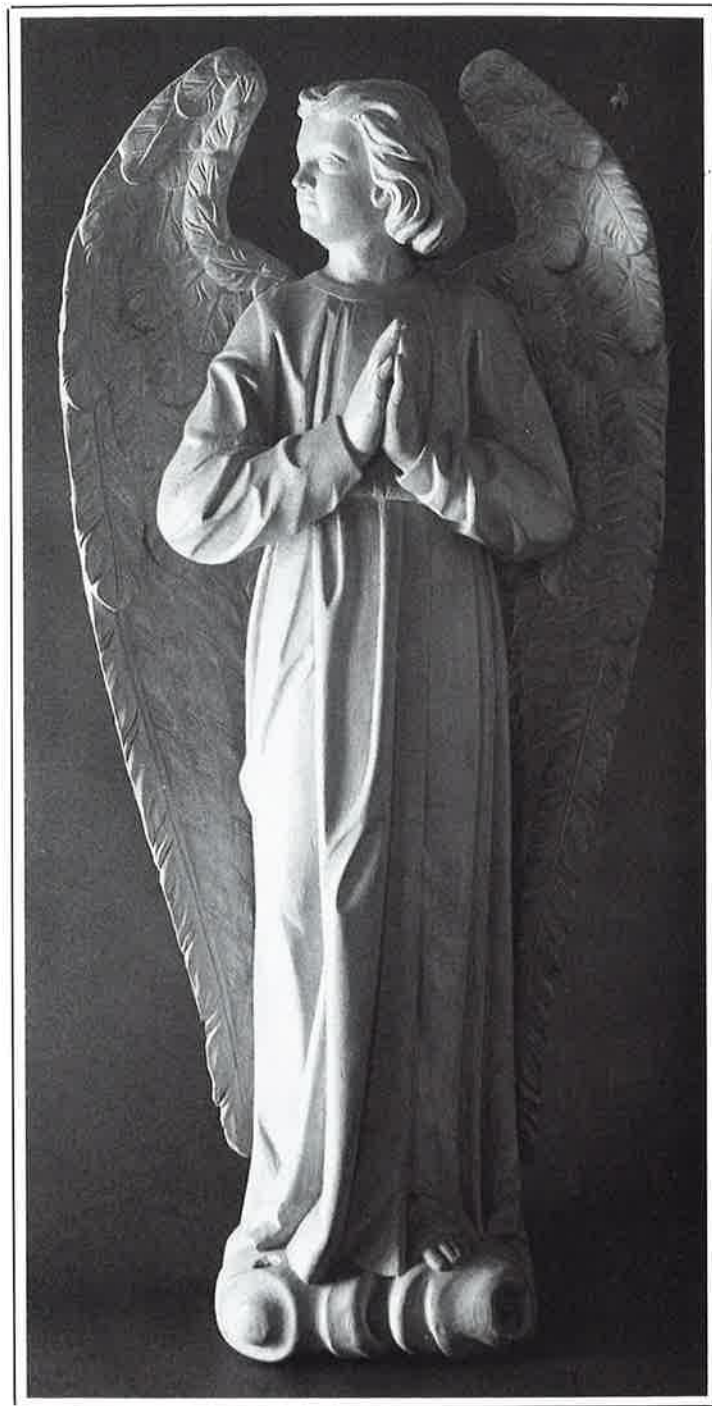
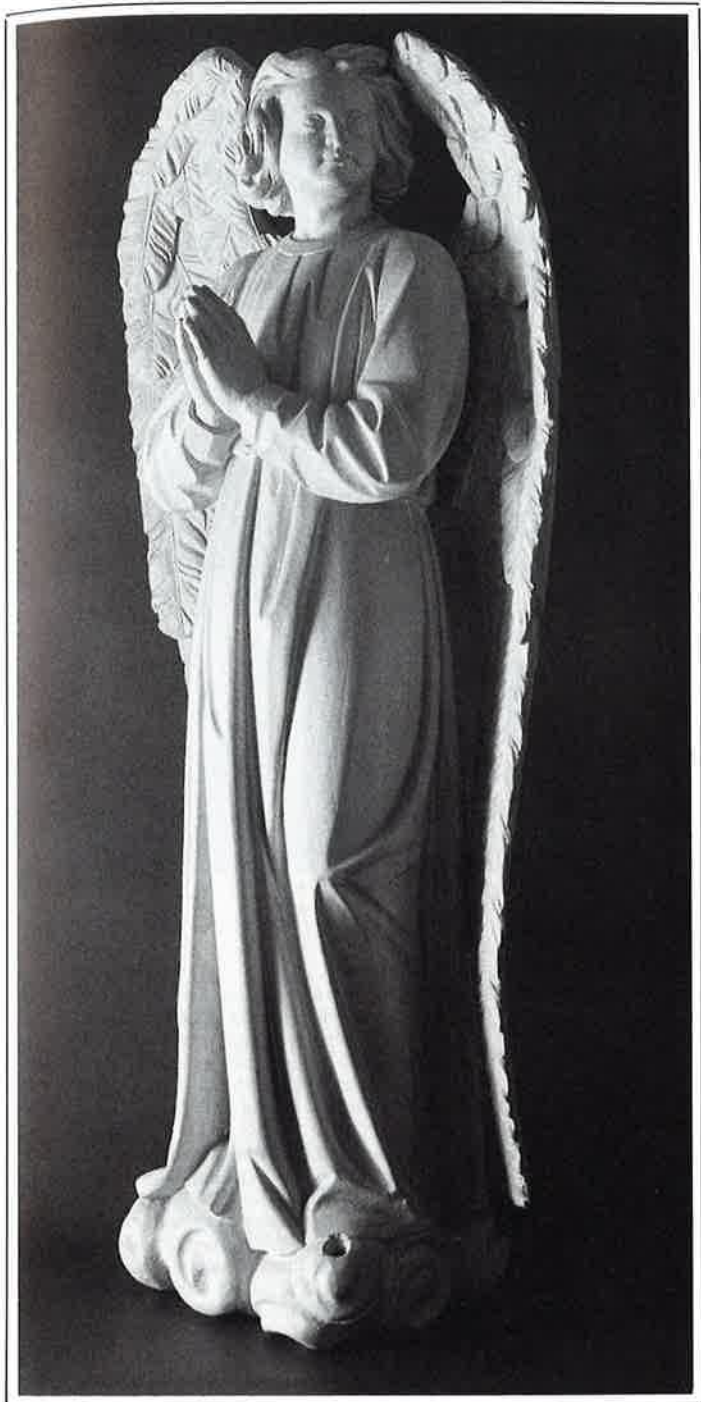
■ **Cat 9 et 10 Anges adorateurs** (aux mains jointes), (**Olindo GRATTON et Philippe LAPERLE**), vers 1889, bois décapé, *Ange de gauche* : 73 x 18 x 15 cm, *Ange de droite* : 73,5 x 18 x 15 cm.

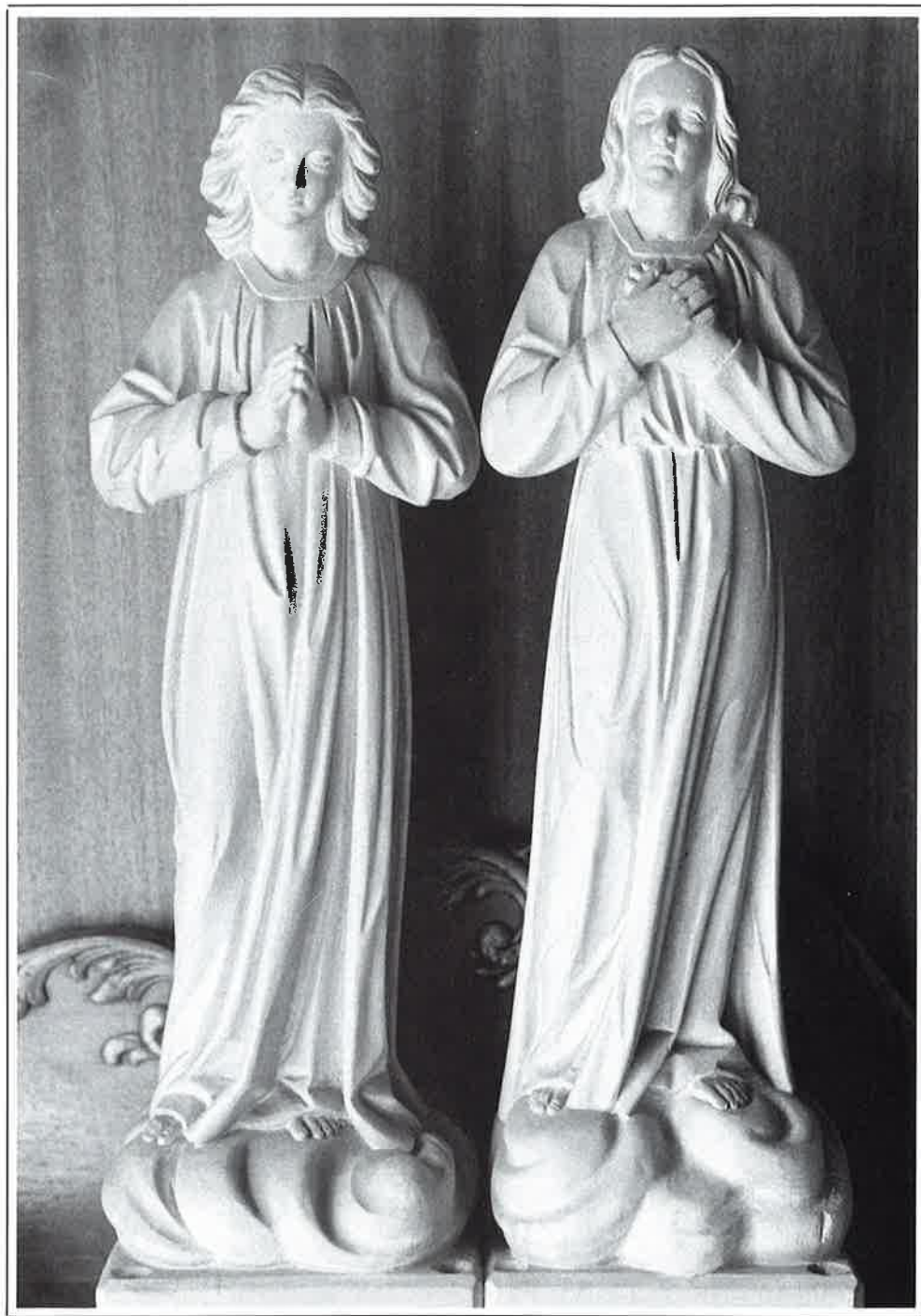
Deux statues d'un ensemble de douze comprenant Cat 11 à 16, œuvres commandées lors de la rénovation de la chapelle effectuée par Maurice PERRAULT et Albert MESNARD. Les anges ornaient le nouveau maître-autel (voir Fig 20).

Historique : Prêtres de Saint-Sulpice (Bonsecours), Montréal, vers 1889 (Musée Marguerite-Bourgeoys, 1952).

Exposition : Depuis 1952, Montréal, Musée Marguerite-Bourgeoys (chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours).

Montréal, chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours.
 (Photos : Daniel Kazimierski, New York.)





■ **Cat 11 et 12 Anges adorateurs** (aptères ; l'un aux mains jointes, l'autre aux mains croisées), **(Olindo GRATTON et Philippe LAPERLE)**, vers 1889, bois décapé, Ange de gauche : 55 x 15 x 15 cm, Ange de droite : 56 x 15 x 15 cm.

Deux statues d'un ensemble de douze comprenant Cat 9, 10, 13 à 16 (voir Fig 20).

Historique : Prêtres de Saint-Sulpice (Bonsecours), Montréal, vers 1889 (statues remisées).

Montréal, chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)



■ **Cat 13 et 14 Saint Joachim et Sainte Anne, (Olindo GRATTON et Philippe LAPERLE), 1889, bois décapé, Joachim : 99,5 x 24 x 20 cm, Anne : 98 x 24 x 20 cm.**

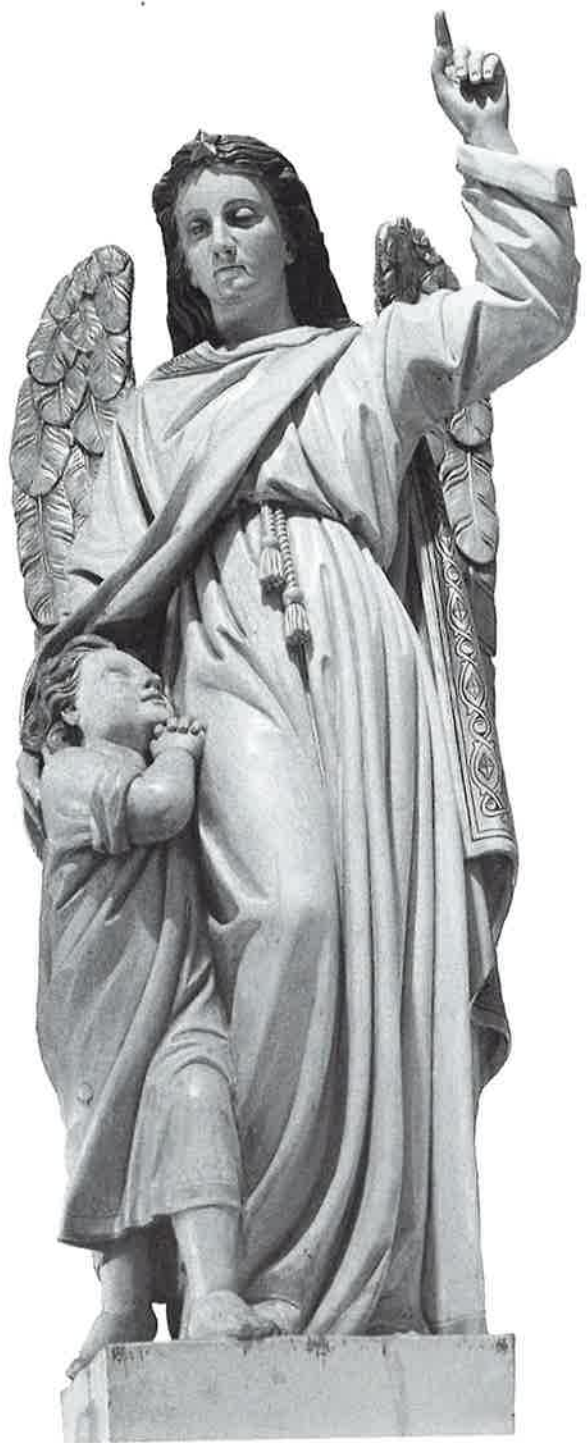
Inscriptions : Sur le côté droit des bases :
« GRATTON ET LAPERLE » / « MONTRÉAL » /
« 1889 ».

Deux statues d'un ensemble de douze comprenant Cat 9 à 12, 15 et 16 ; occupent toujours les niches du chœur. La *Sainte Anne* reprend la physionomie et le costume d'Anne dans l'*Éducation de la Vierge* de GRATTON et LAPERLE (Lachine, Couvent des Sœurs de Sainte-Anne, 1889).

Historique : Prêtres de Saint-Sulpice (Bonsecours), Montréal, 1889.

Montréal, chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours. (Photos : *Joachim* : Daniel Kazimierski, New York ; *Anne* : ministère des Affaires culturelles, Montréal.)





La filiation entre les deux ateliers permit à Gratton et à Laperle de tirer profit des liens professionnels et amicaux unissant leur ancien patron aux architectes Maurice Perrault et Albert Mesnard. À l'instar de Hébert, Gratton et Laperle collaborèrent en effet comme statuaires à plusieurs projets de construction et de rénovation d'églises dirigés par ces architectes (dont Meloche fut le peintre attitré). On note les églises Saint-Christophe d'Arthabaska et Saint-Henri-des-Tanneries, mais aussi celle de Sainte-Thérèse, l'église Saint-Jacques (Montréal) et la chapelle des Sœurs de Sainte-Anne de Lachine. Pour ces églises, ils taillèrent en bois les saints patrons (Fig 19), les deux derniers étant de colossales statues en cuivre repoussé. À Saint-Jacques, la statue domine toujours la façade sud du transept maintenant intégrée au pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM. La chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours (Montréal) s'ajoute à la liste des projets de Perrault et Mesnard.

Pour Bonsecours, Gratton et Laperle taillèrent en 1889-90 un ensemble de douze statues de bois qui constituent leur réalisation majeure. L'ensemble comprend huit *Anges adoreurs* (dont quatre aptères) (Cat 9, 10, 11, 12), un *Saint Michel Archange* et un *Ange gardien* (Cat 15, 16). Ces œuvres, maintenant presque toutes au Musée Marguerite-Bourgeoys, ornaient le maître-autel (Fig 20). Complétaient le programme, un *Saint Joachim* et une *Sainte Anne* qui occupent toujours les niches des piliers du chœur (Cat 13, 14).

Cette statuaire s'insérait dans un projet de redécoration de la nef, décor refait à plusieurs reprises depuis. En 1889, disparurent un ancien autel orné d'un bas-relief de la Cène, apparemment de Charles Dauphin, et un baldaquin de Joseph Pépin (1770-1842) provenant de l'ancienne église Notre-Dame de Montréal⁹. À partir de ces pertes, faut-il conclure à un manque de respect chez les responsables pour les ouvrages de leurs devanciers ?

La production de l'atelier s'attira, à l'été 1889, un reportage élogieux dans *La Presse*, article que *Le Monde Illustré*, revue littéraire et artistique, mit à jour l'année suivante avec des photographies de Gratton, de Laperle et de Hébert¹⁰. La plupart des œuvres que

nous avons signalées y étaient mentionnées, en plus d'une *Sainte-Dorothee* en cuivre repoussé sur bois pour l'église du même nom à Laval (œuvre détruite en 1933), et d'un *Saint Henri* (1890) qui orna jusqu'en 1969 le clocher de l'église Saint-Henri-des-Tanneries (collection Musée du Québec) ¹¹ (Cat 17).

■ **Cat 15 et 16 Ange Gardien et Saint Michel Archange terrassant le dragon, (Olindo GRATON et Philippe LAPERLE), 1890, bois polychrome,**

Ange Gardien : 151 x 37 x 36 cm,
Michel : 156,5 x 37 x 37 cm.

Inscriptions : Sur les côtés droit et gauche de la base respectivement : « GRATON & LAPERLE » / « MONTRÉAL » / « 1890 ».

Deux statues d'un ensemble de douze comprenant Cat 9 à 14 ; flanquaient le maître-autel. Il y a à la maison mère de la Congrégation de Notre-Dame, Montréal, un petit *Ange Gardien* en plâtre signé « T. Carli » qui ressemble de près à celui-ci, mais ses formes sont plus arrondies. Le *Saint Michel* rappelle quelque peu un modèle européen fort répandu fin XIX^e siècle et dont le Musée de Vaudreuil possède un exemplaire.

Historique : Prêtres de Saint-Sulpice (Bonsecours), Montréal, 1890 (Musée Marguerite-Bourgeois, 1952).

Exposition : Depuis 1952, Montréal, Musée Marguerite-Bourgeois (chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours).

Montréal, chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours. (Photos : Daniel Kazimierski, New York.)





Fig 20 François-Édouard ME-
LOCHE, 1855-1914, d'après les
plans de PERRAULT et MES-
NARD, Décor peint de l'intérieur
de la chapelle Notre-Dame-de-
Bonsecours, Montréal, 1889. Lors-
que cette photo fut prise, seuls les
Anges adorateurs de GRATTON et
LAPERLE, destinés au maître-autel,
étaient en place. (Photo : Archives
nationales du Québec, Québec, fonds
Famille Napoléon-Bourassa, P418/20
[photo adressée « À Monsieur EE Ta-
ché député ministre des Terres de la
Couronne — Québec », par « F.Éd. Me-
loche 12 juillet 1889 »].)

■ **Cat 17 Saint Henri de Bamberg (Saint Henri), (Olindo GRATTON et Philippe LAPERLE), 1890, bois recouvert de cuivre, 300 x 120 x 105 cm.**

D'abord commandée à Louis-Philippe HÉBERT en 1887, cette statue dominait la façade de l'église Saint-Henri-des-Tanneries, dessinée par PERRAULT et MESNARD. Elle calque la pose et le costume d'un *Saint Louis de France* attribué à GRATTON (Terrebonne, église Saint-Louis, fin XIX^e ?). Le *Saint Henri* a été conservé grâce à l'intervention du démolisseur de l'église Saint-Henri, et des particuliers qui en ont ensuite eu la possession. À la demande du Musée du Québec, la structure interne de l'oeuvre à été consolidée en 1989, sous la direction de M. Claude Payer au Centre de Conservation du Québec à Québec.

Historique : Fabrique Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal, 1890 ; statue transmise avec l'édifice à la Commission des écoles catholiques de Montréal, 1969 ; récupérée par ABC Démolition Entr. Ltée, Sainte-Julie, 1969 ; M. et Mme Réal Trudeau, Boucherville, 1970 ; M. et Mme Conrad Dorion, Boucherville, 1986 ; acquise en 1987.

Québec, Musée du Québec (86.102). (Photo : Patrick Altman / Musée du Québec.)



ARCHIVES
G. N. D.
MONTRÉAL

220.110

- 51



Fig 21 Philippe LAPERLE, d'après
les plans de François-Edouard
MELOCHE. Statuaire du campa-
nile de la Chapelle Notre-Dame-
de-Bonsecours, Montréal, 1893-94,
bois recouvert de métal. (Photo :
Archives de la Congrégation de Notre-
Dame, Montréal.)

L'intérêt manifesté par *Le Monde Illustré* plaça les deux associés dans le contexte d'un art *actuel*. À cette époque, la revue publia des articles sur une exposition tenue à la patinoire Dominion, ou ancienne « Salle Cavallo » (rue Saint-Dominique). Réunissant des œuvres, entre autres d'Alexandre Carli (il exposa des statues religieuses), de Georges Delfosse, d'Ozias Leduc et de Joseph Saint-Charles, l'exposition cherchait à calquer le salon de l'Art Association of Montreal. Il s'agissait d'une première chez les francophones. D'autres articles parus dans la revue portèrent exclusivement sur la carrière de Hébert et de Carli¹². L'attention accordée à ce dernier ainsi qu'à Gratton et à Laperle illustre encore une fois comment la thématique religieuse en art était alors reconnue.

Pour une raison qui nous échappe (rivalité artistique, conflit personnel ou pénurie de travail), les deux sculpteurs se séparèrent vers 1891, Gratton rayant dès juin le nom de Laperle sur les factures (voir Fig 16, p. 61) ; demeuré seul, il conserva l'atelier de la rue Labelle.

Laperle se joignit immédiatement à Alfred Lefrançois avec qui il collabora jusqu'en 1899. Installés successivement au 5, puis au 7 et au 5 1/2 Saint-Julie, Lefrançois et Laperle, sculpteurs (ornemanistes) et modeleurs, étaient toujours les locataires de Napoléon Bourassa (le 7 étant son grand atelier)¹³. Vers 1893, la maison Lefrançois et Laperle accueillit Elzéar Soucy (1876-1970), qui y travailla trois ans¹⁴. De son séjour à l'atelier, Soucy se souviendra des statues que Laperle façonna pour l'ornementation extérieure du campanile érigé par Meloche sur l'abside de la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours. Cette construction, applaudie par certains, fut vertement critiquée par d'autres, si bien que la carrière de Meloche semble en avoir souffert.

Hissées en place entre 1893 et 1894¹⁵, les statues de Laperle, toutes faites de cuivre repoussé sur bois, sont ses seules œuvres connues après Gratton. À l'origine, l'ensemble comptait quatorze statues : trois figures allégoriques représentant les vertus théologiques, dix anges adorateurs et, placée au sommet du campanile, une géante *Vierge de Bonsecours* (Fig 21).

Radicalement modifié depuis, le campanile n'est plus qu'un médiocre reflet de ce qu'il a été. De la statuaire, seuls subsistent quelques anges et la Vierge. Celle-ci continue d'évoquer les colossales Vierges accueillantes érigées en Europe au XIX^e siècle. Au Québec, elle fait écho à la gigantesque *Notre-Dame du Saguenay* de Louis Jobin (Cap Trinité, 1881) que Montréal put voir dans la cour de l'église Saint-Jacques avant qu'elle soit acheminée à son site définitif¹⁶.

Après le projet de Bonsecours, Laperle sombra dans l'anonymat. En 1896, Bourassa écrivit à l'un de ses fils que Lefrançois et Laperle n'avaient pas d'ouvrage. La récession économique qui sévissait alors ne favorisait pas les projets d'architecture. Plus tard, Alfred Laliberté allait se souvenir d'un Laperle qui « crevait de faim » à Montréal vers 1897-98, et qui tailait probablement des chevaux de bois utilisés par les selliers pour exposer leur marchandise. Apparemment simple « patternmaker » (fabricant de gabarits ou de modèles ?) période 1908-11 et en 1918, Philippe Laperle décéda à Montréal en 1934, veuf de Marie-Louise Colpron¹⁷.

Même si pour Laliberté, Laperle était « venu dans un temps difficile », ajoutant « mais je crois plutôt à un manque de talent, car celui qui a du talent et travaille réussit davantage¹⁸ » l'éclipse qu'il connut s'explique difficilement vu la qualité de ses œuvres à Bonsecours. Leur facture et l'envergure du projet démontrent bien qu'il était alors, à Montréal, en matière de sculpture religieuse sur bois, le seul concurrent sérieux d'Olindo Gratton.



Fig 22 Olindo GRATTON, Mgr
Antoine Labelle, 1891, plâtre. Labelle,
presbytère. (Photo : Daniel Kazimier-
ski, New York.)

« Sculpteur diocésain »

La décennie 1891-1901 constitua pour Olindo Gratton une période extrêmement fructueuse et dont, subséquemment, il tira prestige. Dissocié de Laperle, il resta locataire de Hébert jusqu'à son retour en octobre 1894¹⁹. Alors que la presse se désintéressait de Laperle, Gratton était identifié en 1892 comme « le successeur de M. P.P. [sic] Hébert²⁰ ».

Désirant s'affirmer, et suivant en cela l'exemple de son ancien patron, il chercha dès le mois de mai 1891 à percer le marché naissant de la statuaire patriotique. En 1889, il avait tenté une première expérience en modelant le buste du docteur J.-A.-S. Brunelle, professeur de chirurgie à l'École Victoria, membre fondateur des cours de médecine à l'Hôtel-Dieu de Montréal. Le buste (collection de la famille Brunelle) rappelle, par ses lignes quelque peu néo-classiques et son souci de réalisme, le buste du colonel de Charette produit par Hébert en 1882 et qu'édita la St. John's Stone Chinaware Company.

Gratton récidiva en mai 1891 en modelant une statuette du fameux curé Antoine Labelle, décédé depuis seulement quatre mois. Le sculpteur proposa ainsi la première œuvre statuaire consacrée à sa mémoire. À l'instar de Hébert qui avait mis sur le marché des éditions de statuettes représentant des Gloires nationales (Louis-Joseph Papineau, Mgr Alexandre Taché, etc.), Gratton, semble-t-il, coula en plâtre et vendit une cinquantaine de « *Curé Labelle* » (il existe encore des exemplaires chez des particuliers de Saint-Jérôme, à la Société d'histoire des Pays-d'en-haut, et au presbytère de Labelle) (Fig 22). Gratton exposa d'abord le prototype à Montréal dans les vitrines du quotidien *La Presse*, 69 rue Saint-Jacques, puis chez un commerçant de la rue Notre-Dame²¹. Outre les revenus immédiats qu'il pouvait espérer, ce petit commerce visait à susciter dans la population le désir de voir ériger, probablement à Saint-Jérôme, chef-lieu du disparu, un monument avec statue en bronze.

Il en découla deux monuments temporaires, sis au lac Labelle (1894) et à Saint-Ignace du Nominique (1898)²². Ils ne supportaient que de petites répliques de la statuette, mais on en parla. Le jeune Louvigny de Montigny, bientôt membre fondateur de l'École littéraire de Montréal, rédigea quelques vers sur le premier : « On distingue aujourd'hui, sur la grève sauvage, / Le bronze [?] du héros parmi les arbres verts. / — Monument ignoré, sur un lointain rivage, / Qui doit montrer demain son front à l'univers [...] »²³. Pour Benjamin de Montigny, son père, ce geste commémoratif posé par des colons acquittait une dette de la patrie, car c'était le premier monument Labelle. Celui du Nominique attira quant à lui l'envie des Jérômiens qui se sentirent devancés ; un journaliste compara même ce modeste effort aux monuments *De Maisonneuve* (Louis-Philippe Hébert, Montréal, 1895) et *Champlain* (Paul Chevré, Québec, 1898)²⁴.

L'idéologie de l'époque, reflet d'une société toute engagée à préserver et à transmettre les valeurs établies, favorisait de plus en plus un art profane voué à la commémoration des figures marquantes de l'histoire nationale. Raymond Montpetit, analysant l'oeuvre patriotique d'Alfred Laliberté, a cité Edmond de Nevers qui, en 1896, exprima l'appel lancé aux artistes par la classe intellectuelle : le poète, le romancier, le peintre, le musicien, le sculpteur se devaient d'éterniser, chacun à sa manière, « ce qu'ont fait les premiers explorateurs du continent américain »²⁵. Cautonnée par Napoléon Bourassa, cette orientation avait été adoptée avec ferveur par Hébert qui en délaissa même presque toute sa production religieuse. En créant une statuette du défunt curé, Gratton tentait lui aussi de répondre à l'appel et de participer au prestige social qui y était rattaché.

À un niveau plus pragmatique, il faut souligner que le marché commémoratif profane, avec ses bronzes dispendieux sur socles de marbre et de granit, s'annonçait plus lucratif pour les artistes, en plus de leur promettre une renommée plus durable — vu la permanence des matériaux — que ne pouvait le faire le marché de la statuaire religieuse, axé sur le bois et le plâtre, matériaux économiques et relativement temporaires. Cet écart, qui relevait des fonds mis à la

disposition des commanditaires, amène à croire que les projets patriotiques déliaient plus facilement les bourses.

Notons que lorsque l'Église québécoise pourra se permettre au début du XX^e siècle une statuaire en métal coulé, elle n'acquerra, faute de fonds, sauf quelques rares exceptions, que des oeuvres en fonte produites en série par des fabricants étrangers (l'Union Internationale Artistique de Vaucouleurs, France, par exemple). Comme demi-mesure relative aux statues placées à l'extérieur, les sculpteurs, dont Gratton, auront adopté la technique du métal repoussé sur bois.

Malheureusement pour Gratton, il n'allait pas remporter dans le champ patriotique, en dépit de quelques réalisations, les succès escomptés. Par exemple, il espérera longtemps et en vain voir un jour se dresser véritablement son monument *Labelle*. À Alfred Laliberté en reviendra l'honneur (Saint-Jérôme, 1924). Le sort toutefois accordera à Gratton une consolation posthume car en 1955 le village de Labelle érigea un monument au fameux curé en utilisant un agrandissement de sa statuette, oeuvre coulée en ciment par Petrucci — Carli de Montréal²⁶ (Fig 23).



Fig 24 et 25 Olindo GRATTON (attribués à), *Saint Michel terrassant le dragon* et *Saint Gabriel Archange*, 1891, bois polychrome; surplombaient le retable de la chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur, basilique Notre-Dame, Montréal. Oeuvres détruites. (Photos: ministère des Affaires culturelles, Montréal.)

Ironiquement, il appert que la tentative déployée par Gratton en 1891 a contribué à consolider sa réputation comme statuaire religieux. À vrai dire, en commémorant le regretté curé, il n'avait pas renié sa spécialité. Toujours est-il que de juin 1891 à juin 1892, il collabora à l'ornementation de la nouvelle chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame (Montréal). Les plans de la chapelle étaient signés Perrault et Mesnard. D'abord, en 1891, Gratton produisit divers ornements, dont une colombe, des feuilles, crochets, bouquets et quelques petits chapiteaux. Il participa ainsi au retable et au maître-autel construits par Arthur Vincent. Puis, il taila en bois le *Saint Michel terrassant le dragon* et le *Saint Gabriel*²⁷ (Fig 24 et 25) qui flanquèrent, jusqu'à l'incendie de 1978, la *Vierge à l'Enfant* d'auteur inconnu, au sommet du retable.

À l'automne 1891, Gratton, selon ses propres souvenirs, obtint une médaille d'honneur à l'Exposition provinciale de Montréal pour un *Saint Michel*²⁸, cette statue pouvant être celle de Notre-Dame. Le sculpteur s'adonnait toujours au marketing car les expositions agricoles et industrielles furent au XIX^e siècle un lieu privilégié pour faire connaître les œuvres des sculpteurs québécois.





Fig 26 **Olindo GRATON, Le Baiser de Judas**, 1892, bois verni ; ornat la chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame, Montréal. Montréal, fabrique Notre-Dame. (Photo : ministère des Affaires culturelles, Montréal.)

Fig 27 La Scala Santa, Rome, carte postale ancienne (Italie), éditeur non identifié montrant les marbres de Ignazio JACOMETTI, 1819-83, *Ecce Homo* et *Le Baiser de Judas*, 1854-55. (Photo : collection privée.)



Fort de l'appui reçu, Gratton sculpta au printemps 1892 deux autres statues pour la chapelle de Notre-Dame : un *Baiser de Judas* (Fig 26) et un *Ecce Homo* (Cat 18). Ces groupes, en chêne, grandeur nature, gardèrent jusqu'en 1978 l'entrée de la chapelle (seul le second fut restauré après l'incendie). Cherchant à maximiser la visibilité de ses œuvres, Gratton exposa le *Baiser de Judas*, en mars 1892, dans la vitrine d'un photographe nommé Archambault, rue Notre-Dame à Montréal²⁹. Les deux groupes rangèrent Gratton avec les peintres Henri Beau, Joseph Franchère, Charles Gill, Ludger Larose et Joseph Saint-Charles que le curé Alfred-Léon Sentenne, mécène bien connu, rallia à la cause de la décoration de la chapelle³⁰. Vu le nombre des artistes touchés, ce projet fit date.

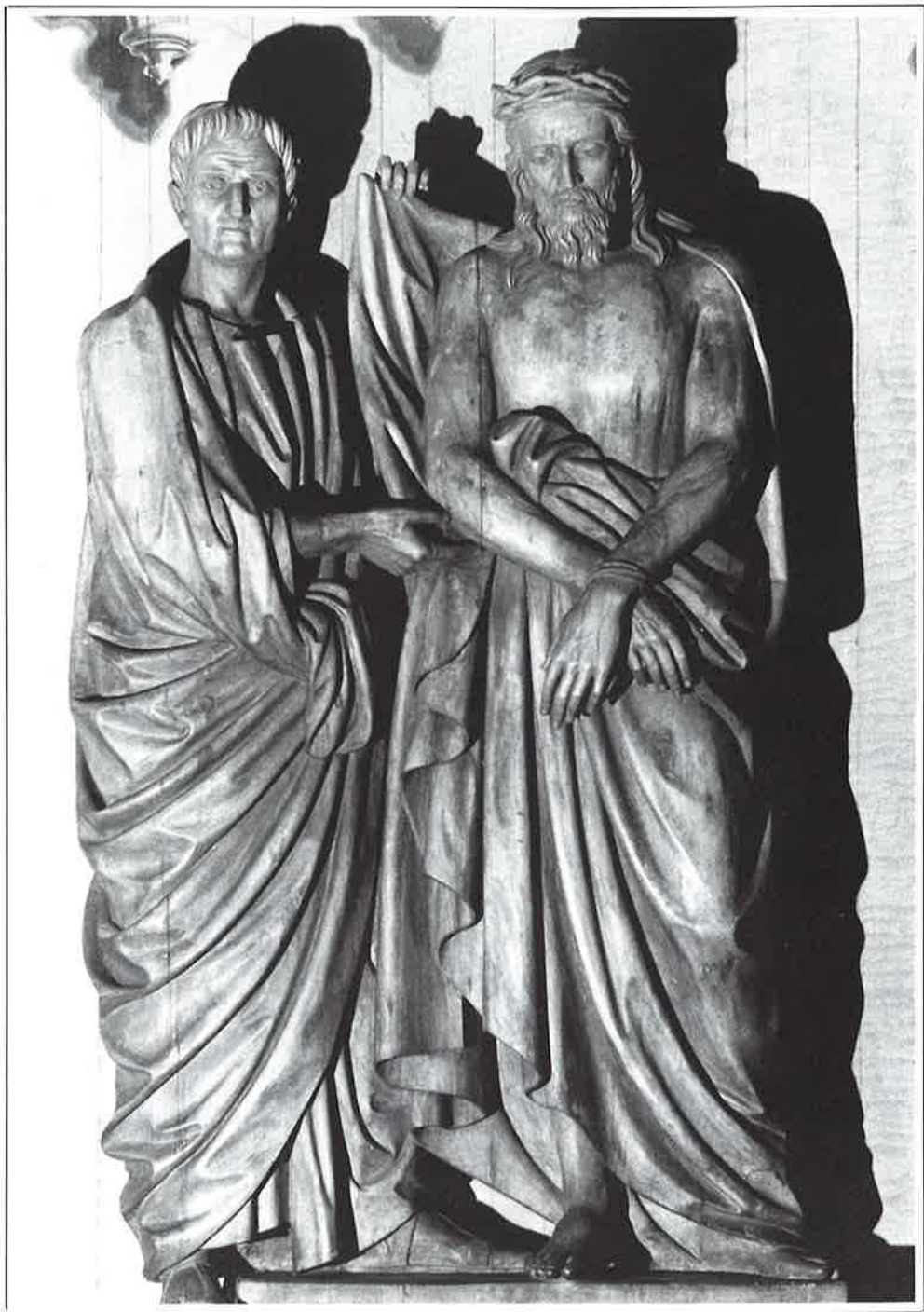
Quant à l'intérieur de la chapelle, André Laberge l'a relié à la tradition des décors tout de bois qui ont marqué l'histoire de l'architecture religieuse du Québec. Interrompue vers 1850 par l'utilisation du plâtre, cette pratique avait été ré-introduite durant les années 1870 par la réalisation du retable actuel de la basilique Notre-Dame³¹.

Ainsi associé à un projet d'envergure, Gratton obtint dès mai 1892 une commande pour la première des treize statues colossales en cuivre repoussé sur bois qu'il allait produire pour la façade de l'actuelle

basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde et Saint-Jacques-le-Majeur de Montréal. Ce projet, qui constituera le point culminant de sa carrière, l'occupera de façon intermittente jusqu'en 1900³².

Certains ont voulu attribuer ces statues à Hébert, aidé de Cullen, et on avança aussi le nom d'Alphonse Longpré (1881-1938), mais cela n'a aucun fondement. Tout au plus, Longpré a-t-il pu servir de jeune aide à Gratton pour les dernières statues comme Colomban Gratton (1877-1956), petit-cousin d'Olindo, et Antonio Leroux (1880-1940)³³. Que Gratton se soit vu confier l'entier programme de la cathédrale, « mère et maîtresse de toutes les églises du diocèse³⁴ », voilà qui en dit long sur l'estime que lui vouaient les autorités, celles-là mêmes qui le proclamèrent en 1900 « l'un des plus habiles artistes du Canada³⁵ ». Par la suite, son nom restera immanquablement relié à l'ensemble.

L'importance du projet illustre le type des grandes commandes religieuses et historico-patriotiques dont avait rêvé Bourassa et qui, à l'époque, étaient perçues dans le milieu francophone, dicit François-Marc Gagnon, « comme l'occasion pour un artiste de donner la pleine mesure de son talent³⁶ ». S'il y a une comparaison à faire, c'est avec la statuaire nationaliste sur la façade du Palais législatif de Québec, commencée par Hébert en 1890.



■ **Cat 18 Ecce Homo**, 1892, bois verni,
178 x 86 x 47,5 cm.

Inscription : Sur un coin de la base : « J.O.
GRATTON » / « MONTREAL » / « 1892 ».

Ce groupe forme une paire avec Fig 26. Les deux
œuvres sont des copies des groupes de Ignazio
JACOMETTI (Fig 27), mais Gratton a personnalisé
les physionomies et les drapés. La chapelle de la
basilique Notre-Dame, incendiée en 1978, était une
œuvre de PERRAULT et MESNARD.

Historique : Fabrique Notre-Dame (chapelle
Notre-Dame-du-Sacrè-Cœur), Montréal, 1892
(statue endommagée lors de l'incendie de 1978 ;
restaurée en 1982).

Montréal, fabrique Notre-Dame. (Photo :
ministère des Affaires culturelles, Montréal.)

Fig 28 Vue de la cathédrale Saint-Jacques-le-Majeur, Montréal (avec statues d'Olindo GRATTON), vers 1893-98. (Photo : Roy Hartling, Montréal ; tirée de Le Diocèse de Montréal à la fin du dix-neuvième siècle, Montréal, Eusèbe Sénécal et Cie, 1900, p. 16.)



Rappelons que la cathédrale Saint-Jacques-le-Majeur (1870-78, 1885-94), œuvre des architectes Victor Bourgeau (aidé d'Étienne-Alcibiade Leprohon, gendre de Charles Dauphin) et du père Joseph Michaud, c.s.v., est une réplique miniaturisée de la basilique Saint-Pierre de Rome. Conçue par Mgr Ignace Bourget, elle est la principale expression architecturale et iconographique que connaisse le Québec de l'idéologie ultramontaine à laquelle Bourget adhérait³⁷.

Lors de l'inauguration en 1894, les ecclésiastiques firent d'ailleurs valoir la symbolique vaticane. Par association, elle transformait Montréal, dite « la ville catholique par excellence » en « la Rome de l'Amérique³⁸ ». Dans cet esprit, on affirma : « L'archevêché de Montréal compte presque autant de paroisses et de prêtres que tout le reste du Bas-Canada. Il est le grand foyer de la religion dans notre pays³⁹. » Ainsi plaça-t-on la cathédrale, rappel du siège pontifical, au premier rang des églises du Québec.

Un lien s'établit naturellement entre ce siège du pouvoir religieux au Québec et celui du pouvoir législatif, le premier ayant été accordé par Rome en 1836 (création du diocèse de Montréal), l'autre par Londres en 1840 (l'Acte d'Union). Voilà donc que le diocèse de

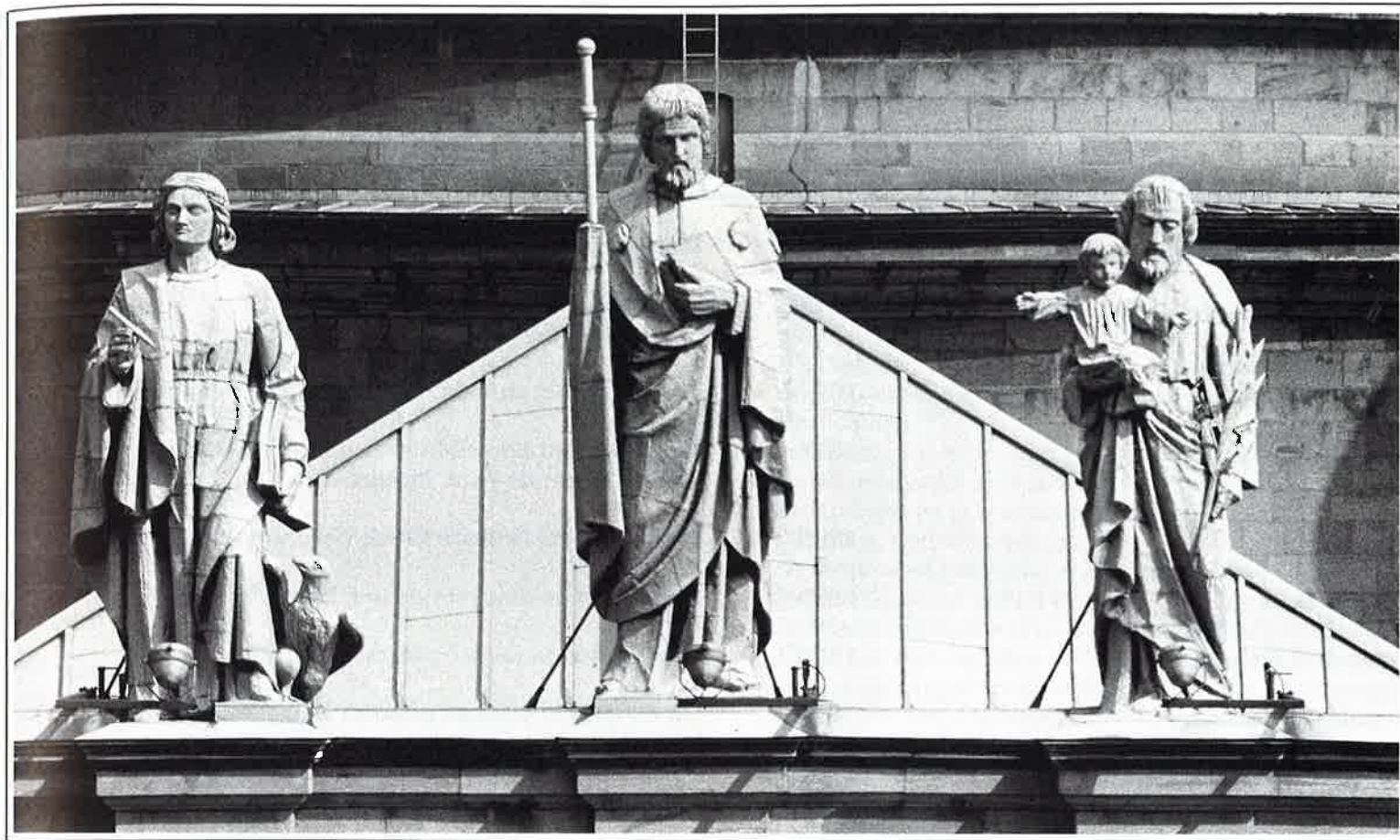
Montréal, malgré la primauté de celui de Québec dont il est issu, acquit une mission nationale, et que la statuaire de la cathédrale devint le pendant de celle du Palais législatif.

La cathédrale, déjà symbolique en elle-même, affiche un programme directeur propre grâce à la statuaire posée en façade. Alors qu'on voit à Rome le Christ et ses apôtres, on remarque à Montréal, en partant de la gauche : Antoine de Padoue et l'Enfant Jésus (1898), Vincent de Paul et un enfant trouvé (1893), Hyacinthe tenant une statuette de la Vierge (1899), Thomas d'Aquin (1900), Paul de Tarse (1898), Jean l'Évangéliste (1893), Jacques le Majeur (1892), Joseph et l'Enfant Jésus (1899), Jean-Baptiste (1899), Patrice (1899), Charles Borromée (1899), Ignace d'Antioche (1893) et François d'Assise (1898) (Fig 28 à 30). À vrai dire, aucun document d'archives n'a été trouvé révélant les intentions des évêques de Montréal. Même la chronologie du projet échappe à tout rationnel à moins d'évoquer le statut financier des donateurs, ou de constater que la pose des premières statues correspond à la période pré-inaugurale sous Mgr Édouard-Charles Fabre, et que celle des dernières suit l'élection en 1897 du successeur de Fabre, Paul Bruchési.



Fig 29 Olindo GRATTON, Statuaire de la basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde et Saint-Jacques-le-Majeur, Montréal, 1892-1900, bois recouvert de cuivre. (Photo : Bernard Brault, Montréal ; originellement prise pour Jean O'Neil, Montréal by Foot, Montréal, Éditions du Ginkgo, 1983.)

Néanmoins, grâce aux divers niveaux du symbolisme (religieux, profane ; universel, national, local) particuliers à chacune des statues, il se dégage un message complexe et cohérent d'autant plus éloquent qu'il diffère de celui de la basilique vaticane. En effet s'affirme à Montréal l'origine divine (références à l'Ancien et au Nouveau Testament) de l'Église universelle (saint Paul, second patron de Rome) qui confie (saint Ignace d'Antioche) aux évêques le rôle de pasteurs chargés d'enseigner à l'humanité (l'enfant trouvé) les préceptes de la vie chrétienne. Est ainsi transmise à l'épiscopat montréalais, représenté par les saints pa-



trons de tous ses évêques (saint Ignace / Ignace Bourget, etc.), et par des références à son histoire (saint Joseph / le pays, la Vierge / Ville Marie, saint Antoine / le quartier, etc.), l'autorité d'agir sur ses membres, francophones et anglophones (saints Jean-Baptiste et Patrice), également signifiés par les donateurs, ceux-ci rejoignant par leurs fonctions ou leurs champs d'intérêt tous les éléments constitutifs du diocèse (voir le **Tableau A**).

La trame de ce message ? La vie du Christ, que l'apôtre Jacques le Majeur, placé au centre comme

Fig 30 Olindo GRATTON, Saint Jean l'Évangéliste, 1893, Saint Jacques le Majeur, 1892 et Saint Joseph et l'Enfant Jésus, 1899. Montréal, basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)

TABLEAU A

DONATEURS DES STATUES DE LA CATHÉDRALE SAINT-JACQUES-LE-MAJEUR, MONTRÉAL, 1892-1900

Saints représentés	Date	Donateurs
Jacques le Majeur	1892	Marie-Rémi-Clothaire Décarie, curé de Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal.
Jean l'Évangéliste	1893	Joseph Bonin, curé de Saint-Augustin, Deux-Montagnes.
Vincent de Paul	1893	Probablement Louis-Moïse Lavallée, curé de Saint-Vincent-de-Paul, Montréal.
Ignace d'Antioche	1893	Probablement Nazaire Piché, chanoine, curé de Lachine.
Paul de Tarse	1898	Société Saint-Vincent-de-Paul, Montréal.
François d'Assise	1898	Tiers Ordre de Saint François, Montréal.
Antoine de Padoue	1898	Un ou des citoyens du quartier Saint-Antoine, Montréal.
Joseph et l'Enfant Jésus	1899	Joseph-Odilon Forest, vicaire de Saint-Louis-de-France, Montréal.
Patrice	1899	Les paroisses irlandaises de Montréal (Saint-Patrice, Saint-Gabriel, Saint-Antoine-de-Padoue, ainsi semble-t-il que Sainte-Anne et Notre-Dame-du-Bon-Conseil).
Hyacinthe	1899	Louis-Zéphirin Moreau, évêque de Saint-Hyacinthe, suffragant de l'archevêque de Montréal.
Jean-Baptiste	1899	Un bienfaiteur anonyme.
Charles Borromée	1899	Charles-Casimir d'Auray, curé de Précieux-Sang, Woonsocket (Rhode Island).
Thomas d'Aquin	1900	Pères de la Congrégation du Très-Saint-Sacrement, Montréal.

titulaire de la cathédrale et patron du fondateur Mgr Lartigue, nous convie à imiter dans l'esprit des vertus franciscaines, depuis l'Enfance de Jésus, vu à l'extrême gauche dans les bras de saint Antoine, jusqu'au mystère de la Croix, symbole que montre saint François d'Assise à l'extrême droite.

La seule ombre au tableau est l'absence de représentants féminins, si ce n'est la Vierge (statuette que tient saint Hyacinthe). Cette absence est d'autant plus étonnante que Mgr Bourget s'acharna à donner au diocèse des communautés religieuses de femmes. Par contre, signalons une présence voilée via saint Vincent de Paul, fondateur des Filles de la Charité, dont Bourget a donné la règle aux Soeurs de la Providence ⁴⁰.

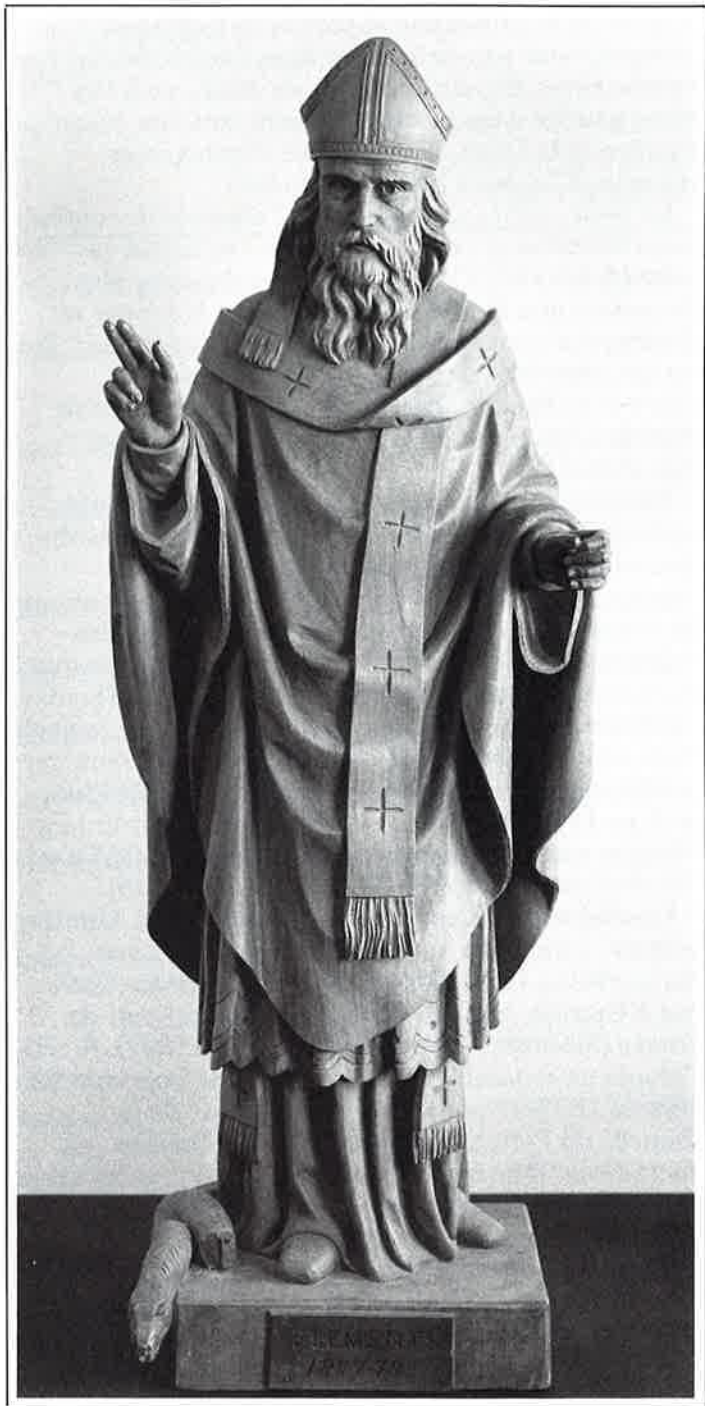
Remarquable par son contenu, la statuaire de la cathédrale reste unique dans le contexte de la sculpture religieuse et monumentale du Québec. À l'époque, peu d'églises québécoises affichaient autant de statues à l'extérieur. À Montréal, outre l'église Notre-Dame qui s'était dotée en 1864 de trois statues en ciment exécutées à la maison Baccarini par Thomas Carli, sur des modèles de Charles Dauphin ⁴¹, la seule vraie concurrente était la chapelle de Bonsecours murie des oeuvres de Laperle (voir Fig 21, p. 72). Plus tard, en 1909, viendra le cas de l'église Saint-Enfant-Jésus et son programme iconographique réalisé par Olindo Gratton (voir Fig 41 à 44, p. 117 à 119).

Parallèlement aux statues de la cathédrale, Gratton façonna dans le genre une *Sainte Rose de Lima* (Sainte-Rose, Laval, 1895), un *Saint Matthieu* (attribué à Gratton, Beloeil, 1896), et un *Saint Louis de France* (Montréal, église du même nom, 1897). À cela s'ajoute un ensemble de neuf statues de bois commandées en 1897-99 pour les autels latéraux de la chapelle du Petit Séminaire de Sainte-Thérèse : un *Sacré-Coeur* (Musée d'art de Saint-Laurent), et les saints *Jean-Baptiste* (oeuvre disparue), *Patrice (Cat 19)*, *Louis de Gonzague (Cat 20)*, *Grégoire de Nazianze (Cat 21)*, *Jean Chrysostome*, *Thomas d'Aquin (Cat 22)*, *Alphonse de Liguori* et *Antoine de Padoue (Cat 23)* (Collège Lionel-Groulx), ainsi que deux anges adorateurs de bois taillés pour le maître-autel (Musée d'art de Saint-Laurent) (**Cat 24** et Fig 32).

Note du Tableau A

Les donateurs représentent donc des fidèles anonymes dont ceux du quartier où est située la cathédrale ; des paroisses canadiennes-françaises et irlandaises ; des paroisses de la ville, du diocèse et de la diaspora canadienne en Nouvelle-Angleterre ; un évêché du diocèse ; un organisme laïc de bienfaisance, un organisme religieux pour laïcs, des prêtres réguliers et les divers échelons du clergé : vicaire, curé, chanoine et évêque suffragant. En d'autres mots, tous les éléments constitutifs du diocèse.

Sources des données : Archives de la Chancellerie de l'Archevêché de Montréal, Montréal, RPA 45, *Journal (1896-1902)*, RPA 47, *Caisse (1897-1909)* ; *La Presse*, 1892, 1893, 1898, 1900 ; *La Semaine Religieuse de Montréal*, 1893, 1900.



■ **Cat 19 et 20 Saint Patrice et Saint Louis de Gonzague**, vers 1897-99, bois verni, Patrice : 112 x 33 x 27 cm, Louis : 107 x 33 x 27 cm.

Inscriptions : Patrice : Sur le côté droit de la base : « J.O. Gratton », sur le devant de la base : « ÉLÉMENTS » / « 1897-98 » ; Louis : Sur le devant de la base : « VERSIFICATION » / « 1897-98 ».

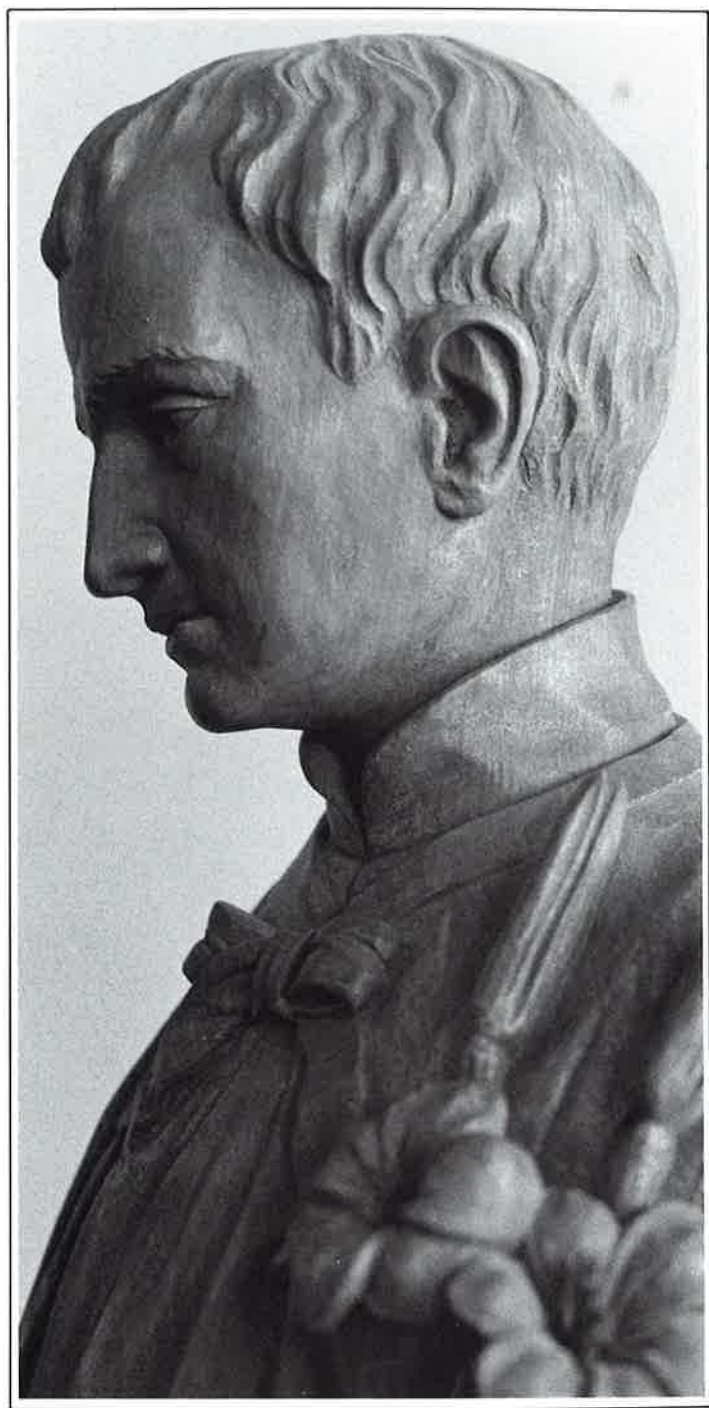
Deux statues d'un ensemble de neuf comprenant Cat 21 à 23 (réalisé pour les autels latéraux de la chapelle du Petit Séminaire de Sainte-Thérèse, une construction signée BOILEAU et RENAUD). Le *Saint Patrice* a perdu sa crosse, et l'un des serpents, sa tête. La statue a pu servir de version préliminaire à celle du même saint, de GRATTON, à la cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal, 1899. Quant au *Saint Louis*, il renvoie étroitement au modèle 125 in *Album de statues religieuses* de l'Union Internationale Artistique, Vaucouleurs (France), (Bibliothèque du Musée McCord, Montréal : dossier *Jobin Album de statues religieuses*). Mais Gratton a animé le regard et les drapés de sa statue, et il lui a donné des lys.

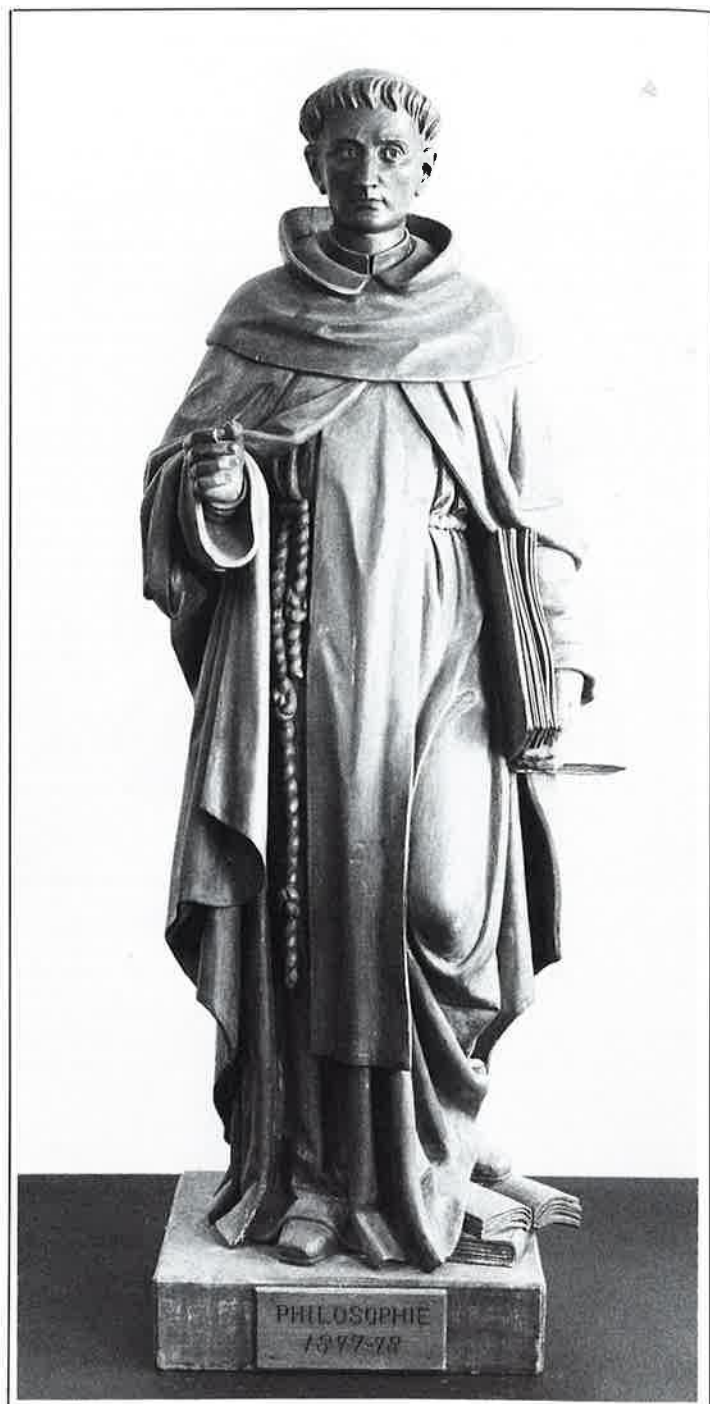
Historique : Petit Séminaire (grande chapelle), Sainte-Thérèse, vers 1898-99 ; confiées temporairement à l'Institut des Arts appliqués, Montréal, vers 1960 ; transmises avec les biens du Petit Séminaire, 1967.

Expositions : De 1962 à 1969 environ, Sainte-Thérèse, couloir principal du Petit Séminaire (Collège Lionel-Groulx) ; depuis 1986 environ, bibliothèque du Collège Lionel-Groulx.

Sainte-Thérèse, Collège Lionel-Groulx. (Photos : Daniel Kazimierski, New York.)

■ **Cat 20a Détail du Saint Louis de Gonzague**. (Photo : Daniel Kazimierski, New York)





■ **Cat 21 et 22 Saint Grégoire de Nazianze et Saint Thomas d'Aquin**, vers 1897-99, bois verni, 107 x 33 x 27 cm.

Inscriptions : Sur le devant des bases : « BELLES-LETTRES » / « 1897-98 » et « PHILOSOPHIE » / « 1897-98 ».

Deux statues d'un ensemble de neuf comprenant Cat 19, 20 et 23. Le *Saint Grégoire* a perdu la plume d'oie (en bois) qu'il tenait dans sa main gauche. Le *Saint Thomas* est tiré du modèle 155 du catalogue Froc-Robert, Paris, et du modèle 1142 du catalogue Benziger Brothers, New York Cincinnati Chicago (Bibliothèque du Musée McCord : dossier *Jobin Album de statues religieuses*). Il a peut-être déjà tenu une plume dans sa main gauche. L'œuvre a pu servir de modèle au *Saint Thomas* de GRATTON à la cathédrale de Montréal, 1900.

Historique et Exposition : voir Cat 19 et 20, Sainte-Thérèse, Collège Lionel-Groulx. (Photos : Daniel Kazimierski, New York.)

■ **Cat 23 Saint Antoine de Padoue**, 1899, bois verni, 107 x 33 x 27 cm.

Inscriptions : Sur le côté droit de la base : « J.O. Gratton 1899 », sur le devant de la base : « MÉTHODE » / « 1897-98 ».

Une statue d'un ensemble de neuf comprenant Cat 19 à 22. L'œuvre ressemble au modèle 544 de l'*Album de statues religieuses*. Elle s'en démarque par les détails vestimentaires, et par la pose et le geste qui font moins appel à la présence du mendiant intégré au modèle 545 (Fig 31).

Historique et Exposition : voir Cat 19 et 20, Sainte-Thérèse, Collège Lionel-Groulx. (Photos : Daniel Kazimierski, New York.)





Fig 31 Modèles 544 et 545 : statues de saint Antoine de Padoue, parus dans l'Album de statues religieuses, Union Internationale Artistique, Vaucouleurs, s.d. (Photo : Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal, dossier Jobin Album de statues religieuses.)

■ **Cat 24 Ange adorateur** (aux mains jointes), vers 1897-1925, bois décapé, H.113 cm, diamètre de la base 35,5 cm.

Inscription : À l'arrière de la base : « J.O.Gratton ».

Une statue formant une paire avec Fig 32.

Historique : Petit Séminaire (grande chapelle), Sainte-Thérèse, entre 1898 et 1925 ; confiée à l'Institut des Arts appliqués, Montréal, vers 1960 ; intégrée à la collection Jean-Marie Gauvreau, ministère de l'Éducation du Québec, vers 1968-69 ; en dépôt depuis 1984.

Expositions : 1968-69, Montréal, Pavillon Canadina de Terre des Hommes, Collection Jean-Marie Gauvreau ; depuis 1985, Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent (1987, 25 ans d'acquisitions).

Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent (collection Jean-Marie-Gauvreau, MEQ) (732.0374). (Photo : Giles Rivest / Musée des arts décoratifs, Montréal.)



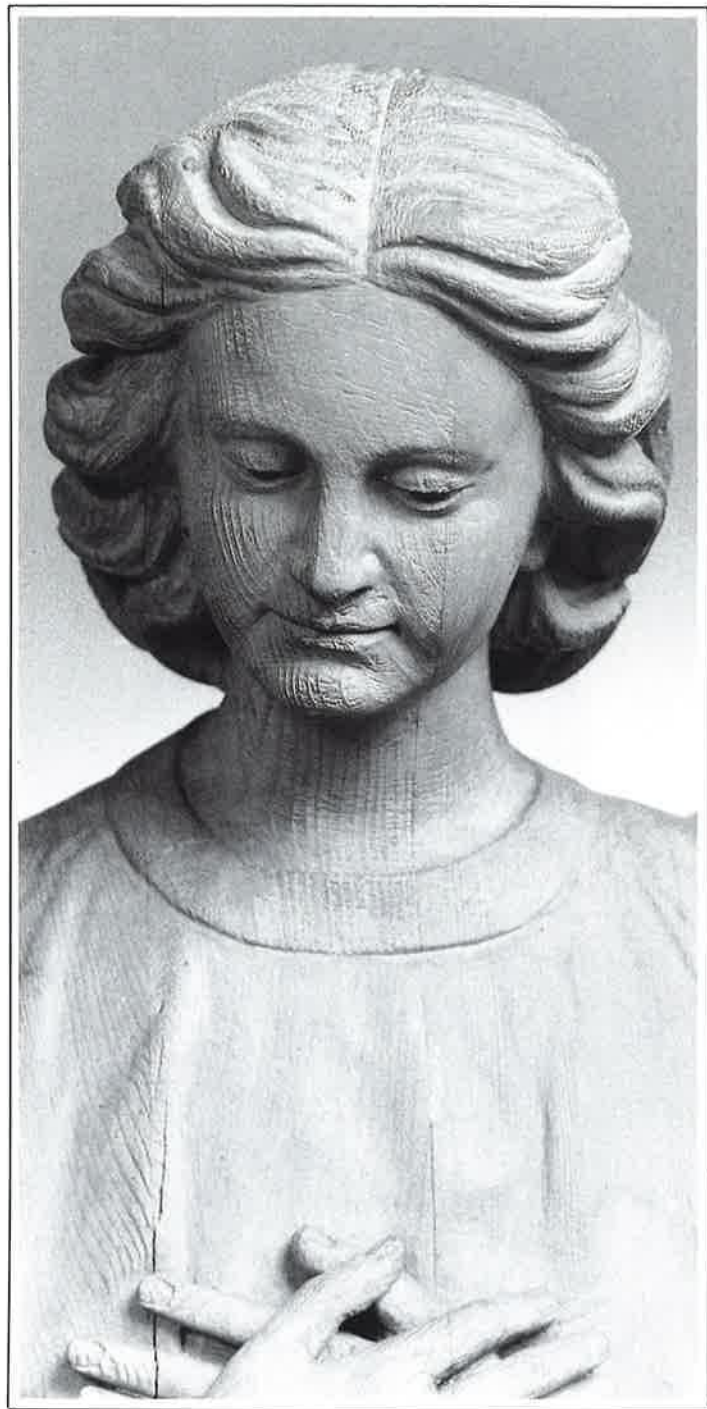


Fig 32 Olindo GRATTON. Détail de l'Ange adorateur aux mains croisées, entre 1897 et 1925, bois décapé ; provient de la chapelle du Petit Séminaire de Sainte-Thérèse. Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent (collection Jean-Marie Gauvreau, MÉQ). (Photo : Giles Rivest / Musée des arts décoratifs, Montréal.)

Il est révélateur que ces commandes, comme la quasi-totalité de celles confiées à Gratton, correspondaient à des projets majeurs de construction et de rénovation, le sculpteur étant appelé à fournir les statues reliées aux dévotions principales des temples. On en conclura de sa réputation. Les obligatoires cérémonies de bénédiction des statues servaient à répandre son nom, surtout quand elles occasionnaient des fêtes civiques comme à Sainte-Rose⁴². Ainsi connu, Gratton fut du nombre des hommes d'affaires et des professionnels de Montréal que signala vers 1895, au moyen de courtes biographies, l'un des deux albums publiés en marge de l'inauguration du monument *De Maisonneuve*. Ce répertoire plaça Gratton aux côtés de ses contemporains, Arthur Vincent, Lucien Benoit et Joseph Brunet, du peintre Meloche et de l'architecte Mesnard⁴³. En 1900, il suffit à la revue diocésaine de dire « M. Gratton⁴⁴ » pour qu'elle l'ait identifié.

Très en vue, Gratton se joignit en 1893 aux personnalités montréalaises qui visitèrent la World's Columbian Exposition de Chicago, baptisée la plus grande exposition des temps modernes. À l'été, tout le Québec en parlait. Le sculpteur fit annoncer son départ dans la presse locale⁴⁵. Faisant voir quelque 10 000 œuvres d'art provenant de vingt nations dont le Canada, l'événement combla toutes les attentes. Outre Gratton, s'y rendirent, parmi les artistes : Edmond Dyonnet, William Brymner et François-Édouard Meloche. Celui-ci exposait des plans de peinture décorative et d'architecture (le campanile de Bonsecours ?) qui lui méritèrent une médaille et un diplôme. On imagine bien que Gratton alla les voir, de même que les tableaux de Cullen, étudiant à Paris⁴⁶.

On aimera aussi penser qu'il profita de son séjour pour aller saluer, en l'église Holy Family de Chicago, couronnant les grandes orgues Louis Mitchell de Montréal, la trentaine de statues de bois (la plupart des anges musiciens) que son ancien maître, Charles Dauphin, avait taillées en 1868-69. On considérerait à l'époque cet instrument comme une merveille⁴⁷.

Si Gratton réussit à s'imposer au début des années 1890, rappelons que ce fut dans le cadre de la crise économique de 1885-95. À Montréal, cette crise entraîna en 1894 la fermeture de la maison Beullac,

importateurs d'objets religieux⁴⁸. On se souviendra aussi que Lefrançois et Laperle étaient sans travail en 1896. De même, le hiatus de cinq ans (1893-98), indicatif du manque de fonds qu'accusa la réalisation des statues de la cathédrale, illustre l'ampleur du problème. Le petit buste en plâtre de Sir Wilfrid Laurier que Gratton commercialisa en 1896 (Fig 33), marquant la récente élection du sujet à la direction du pays, répondit probablement à des impératifs financiers, tout comme son enseignement au cours de cette décennie.

Enseignement



Fig 33 **Olindo GRATTON, Sir Wilfrid Laurier**, 1896, plâtre. Saint-Boniface (Manitoba), collection M. et Mme Réal Bérard. (Photo : Réal Bérard, Saint-Boniface.)

Olindo Gratton enseigna temporairement à l'école du Conseil des Arts et Manufactures de Montréal en février et mars 1887⁴⁹, puis de 1894 à 1899. En 1887, il avait remplacé Hébert à la direction du cours de modelage, ce dernier s'étant rendu à Paris dans l'espoir de réaliser les maquettes des statues destinées au Palais législatif de Québec. (Ce premier séjour n'est pas à confondre avec son absence de 1888 à 1894. Parti le 21 février 1887, il revint à l'été⁵⁰).

Gratton, « a former pupil in this class⁵¹ », rejoignit entre autres professeurs, Laperle (sculpture sur bois), Meloche (peinture décorative), Alfred Boisseau, J.H. Bowe et Ernest Brégent (dessin à main levée), Henri Julien (lithographie) et Émile Vanier (dessin architectural). Nous ignorons s'il conserva son poste en 1887-88, mais il ressort des minutes du Conseil que la direction préférerait Hébert. Déjà admiré pour ses monuments patriotiques, frais revenu d'un séjour parisien, ce dernier rehaussait bien sûr davantage la réputation de la *Montreal School*.

À l'automne 1894, Gratton reprit de l'enseignement en succédant à Arthur Vincent comme professeur de modelage et de sculpture sur bois. Vincent avait démissionné pour aller à Rome examiner le baldaquin du Bernin à la basilique vaticane car l'archevêché de Montréal lui en avait commandé une copie réduite pour la cathédrale. Lorsque Gratton demanda ce poste, la direction de l'École acquiesça « on the understanding that he should maintain a good class and organize a regular course of work⁵² ». Nous ne savons toutefois pas si cette condition d'embauche

(exigée d'aucun autre professeur, du moins ne l'a-t-on pas consignée aux archives) exprimait une réserve vis-à-vis de Gratton ou de son prédécesseur.

En 1894-95, les bureaux et les classes du Conseil occupaient les mêmes locaux qu'en 1883-84 lorsque Gratton y avait étudié, mais ce qui avait alors paru merveilleux, était devenu inadéquat. *La Presse* dirigea l'offensive :

Les trois ou quatre cents élèves qui y suivent des cours, le soir, y sont parqués dans une série de trous, trous plus trous les uns que les autres, auxquels on accède par un nombre incalculable d'escaliers casse-cou. Il faut avoir une fièvre envie de s'instruire pour aller tous les soirs s'enfermer dans ces deux vieilles bicoques ⁵³.

Afin de remédier au problème, le Conseil décida de louer des salles au Monument National, le nouveau siège social (inauguré en juin 1893) de l'Association Saint-Jean-Baptiste de Montréal. Animée par sa devise, « Rendre le peuple meilleur », l'Association (plus tard la Société) voyait son édifice, situé rue Saint-Laurent au sud de Sainte-Catherine, comme un lieu de rassemblement et d'instruction pour le peuple canadien-français. De plus, elle rêvait d'y fonder une école technique qui aurait rivalisé avec les grandes écoles d'Europe et des États-Unis ⁵⁴. Les deux organismes s'entendant, le Conseil transporta ses classes au Monument National dès janvier 1895. Les classes de lithographie, de peinture décorative et de dessin architectural s'installèrent au dernier étage, tandis que les classes de dessin à main levée, de modelage et de sculpture sur bois s'approprièrent la bibliothèque. L'Association compléta ce programme en octobre 1895 en inaugurant une série de conférences et de cours d'intérêt général ⁵⁵.

Olindo Gratton enseigna cinq ans au Monument National (1895-99). Ses principaux collègues furent Hébert, avec qui il partagea ses responsabilités pendant trois ans, Meloche (peinture décorative), Dyonnet, J. Hugh Egan, James L. Graham, D.O. McMillan, S. Robertson et Joseph Saint-Charles (dessin à main levée), J.A.P. Labelle et John A. Harris (lithographie), ainsi que Georges-A. Monette et Henry J. Peters (dessin architectural) ⁵⁶.

Il y a lieu ici de corriger une méprise voulant que Hébert ait alors dirigé l'École ; il n'y fut que professeur. Rentré de Paris avec panache, il fut sollicité par le Conseil avec insistance. À l'automne 1895, avec l'assentiment même de Gratton, le Conseil multiplia les efforts pour le ré-emboucher. Selon l'arrangement final, on retint les services des deux hommes qui devaient alterner d'un soir à l'autre à la direction du cours, Hébert donnant la leçon théorique, Gratton surveillant l'exécution des travaux. À partir de février 1897, ils enseignèrent côte à côte et, en 1897-98, ils se limitèrent au modelage. Le cours de sculpture sur bois avait été abandonné ⁵⁷.

En collaborant ainsi, les professeurs Hébert et Gratton reprirent une relation de travail qui leur convenait. À souligner que la position de co-enseignant ne réduisait pas Gratton à celle d'un simple gardien. L'apprentissage technique requiert un guide sûr, lui-même passé maître en la matière. Ainsi Gratton pouvait-il exercer une influence considérable sur les élèves.

On notera qu'à l'automne 1895 le Conseil l'avait préféré à un certain P.G. McNab ; que le Conseil lui réitéra sa confiance, en 1897, en refusant de reprendre Arthur Vincent, et qu'à l'automne 1898, ce même Conseil le ré-emboucha comme seul professeur de modelage, Hébert étant retourné à Paris ⁵⁸.

Sans doute à cause d'une surcharge de travail reliée aux statues de la cathédrale, Olindo Gratton abandonna ses fonctions au printemps 1899. Lui succéda Alexandre Carli qui enseigna quelques années conjointement avec Alfred Laliberté. Ce dernier partagea ensuite ses tâches avec Elzéar Soucy, au moins jusqu'en 1923 lorsque fut inaugurée l'École des Beaux-Arts de Montréal à laquelle il avait été nommé. Soucy était encore au Monument National en 1942 (en 1928, le Conseil ayant été aboli, l'école était intégrée au réseau des Écoles provinciales des Arts et Métiers) ⁵⁹. Comme professeur à l'école du Conseil, Gratton s'inséra donc dans une continuité d'artistes qui dispensèrent à Montréal un enseignement académique du modelage et de la sculpture sur bois. Depuis Napoléon Bourassa jusqu'à Soucy, cette chaîne mériterait une étude approfondie (voir le **Tableau B**).

TABLEAU B**PROFESSEURS DE MODELAGE ET DE SCULPTURE SUR BOIS À L'ÉCOLE DU CONSEIL DES
ARTS ET MANUFACTURES, MONTRÉAL, 1873-1928**

Professeurs	Matières	Sessions
Napoléon Bourassa	Modelage	1873-74
Ernest Cleff	Modelage	1874-75
Gottlieb Bardorf	Modelage	1875-76
François C. (Frank) Van Luppen	Modelage	1876-77 à 1881-82
Louis-Philippe Hébert	Modelage	1882-83 à fév. 1887
Louis-Philippe Hébert	Sculpture sur bois	1882-83 à fév. 1884
Philippe Laperle	Sculpture sur bois	fév. 1884 à 1886-87
Olindo Gratton	Modelage	fév.-mars 1887
?	?	1887-88
Arthur Vincent	Modelage et sculpture sur bois	1888-89 à 1893-94
Olindo Gratton	Modelage et sculpture sur bois	1894-95
Hébert et Gratton	Modelage et sculpture sur bois	1895-96 à 1896-97
Hébert et Gratton	Modelage	1897-98
Olindo Gratton	Modelage	1898-99
Alexandre Carli	Modelage	1899-1900 à 1913-14
Alfred Laliberté	Modelage	1907-08 à 1909-10
Alfred Laliberté	Modelage	1912-13 à [1922-23]
Elzéar Soucy	Modelage	1914-15 à 1925-28

S'il est permis de croire que Gratton aima l'enseignement, peu de documents nous instruisent sur ses cours. Il expliqua dans son rapport annuel de 1887 les besoins de ses élèves et sa conception du dessin relative au modelage :

J'ai constaté que quelques-uns, tels que les Sculpteurs, Lithographes et Peintres, assistent aux séances dans le but de se perfectionner dans leurs arts respectifs ; les autres y viennent par goût très prononcé pour les arts auxquels ils consacrent la plus grande partie de leurs loisirs, et dans un but d'utilité pour l'avenir. Leur assistance me témoigne de leur désir d'avancer dans la connaissance de l'Art.

[...] en général tous les élèves ont une connaissance satisfaisante du dessin, chose indispensable pour pouvoir tirer un profit réel des cours de Modelage. Le dessin est la clef de l'Art, il donne le contour exact des formes, il exerce le jugement à la précision, et enfin habitue la main et l'œil aux proportions, il est donc très utile au modelage dont le but est de faire comprendre à l'Élève et de le lui faire exécuter ce qu'il peut rendre par un tracé. C'est en modelant qu'il apprend les formes et qu'il se rend le plus compte de la conformation d'un dessin ; de sorte que le modelage le dispose à exécuter avec plus d'exactitude et plus de perfection ce que l'artiste a rendu en plans quelconques. [...]

La méthode d'enseigner à cette classe varie suivant les capacités et dispositions de l'élève, c'est au professeur d'en juger, l'élève de première année doit commencer par apprendre à préparer l'argile, secondement, il doit apprendre séparément chaque partie détachée de la statue, avant que d'attaquer directement la figure ou la statue complète. Pour familiariser l'élève à modeler, il commence ordinairement par l'ornement [...], le modelé de la statue exige une plus grande connaissance que celui de l'ornement vu la configuration anatomique [...] ⁶⁰.

Note du Tableau B

La liste s'arrête avec l'abolition du Conseil en 1928, l'école étant intégrée au réseau des Écoles provinciales des Arts et Métiers.

Sources des données : Archives nationales du Québec, Montréal, fonds Société Saint-Jean-Baptiste, registres du Conseil des Arts et Manufactures, 1857 à 1924 ; Archives de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, fonds Conseil des Arts et Manufactures, 32P9 (1885 à 1906) ; Documentation M. Robert Derome, Montréal : *Documents de la session*, Gouvernement du Québec, données sur l'école du Conseil, 1874 à 1900.

Puis, concernant les mesures à prendre pour promouvoir l'assiduité des élèves, il appuya, outre l'encouragement à l'étude, un projet de dépôt remboursable en fin de session. Mais au-delà de cela, il avoua : « Pour moi je ne peux rien. »

En mai 1897, un journaliste livra quelques impressions de l'exposition annuelle des élèves :

Ce sont MM. L.P. Hébert et Jos. [sic] Gratton qui ont dirigé les efforts des élèves de la classe de modelage sur plâtre. Les travaux qui sont sortis de la main des élèves dénotent l'habile direction qu'ils ont reçue. On remarque surtout dans ce département, une « Chimère », œuvre de M. J. Piché ; un buste de femme, par M. J. Leprohon ; une tête de lion par M. Filion ; une tête de moine, par M. L. Mallard ; une composition originale, de M. J. Piché ; enfin, une statue faite d'après le modèle de la « Vénus de Milo » par M. E. Soucy. Ces différents morceaux dénotent [sic] chez leurs auteurs un véritable talent qui ne demande qu'à être développé ⁶¹.

Enfin, un reportage paru en décembre 1898 décrit le cours offert par Gratton seul. On y reconnaît ses propos tenus en 1887 :

Le cours de modelage de M. J.O. Gratton [...] a pour but de donner l'instruction nécessaire aux élèves qui ont les connaissances du dessin, particulièrement aux sculpteurs de différentes spécialités. C'est en modelant que l'élève devient habile et familier à la composition de la sculpture et du dessin et fait aussi qu'il devient plus facilement maître de son art.

La terre glaise dont on se sert pour les modèles peut être amollie aussi souvent qu'on l'exige, ceci met l'élève en état de travailler facilement et avec rapidité, d'obtenir de prompts résultats et de devenir familier avec la forme ; il donne premièrement à la masse de glaise l'apparence grossière de l'objet qu'il veut reproduire, et le finit à l'aide des doigts et des outils.

Les élèves qui désirent suivre cette classe devraient posséder quelques notions de dessin à main levée ; pour les tailleurs de pierre, cependant, cette condition ne sera pas strictement exigée ⁶².

La documentation existante permet de dresser une liste des élèves de Gratton, quoiqu'elle soit partielle et en partie hypothétique (voir le **Tableau C**). Des élèves de 1887, les plus connus sont certes Cullen, que Gratton ne semble pas avoir côtoyé auparavant vu l'orthographe qu'il donna à son nom (Moris Col-len), et George W. Hill (1862-1934). Dans la classe de 1898-99, on remarque Laliberté. Passionné de modelage et de sculpture, le futur peintre Cullen fréquentait l'école, avons-nous vu, depuis deux ans. Quant aux deux autres, destinés à de brillantes carrières en sculpture, tout au plus ont-ils acquis de Gratton des éléments de base, rudiments somme toute essentiels à l'art du modelage qu'ils allaient apprendre à maîtriser par la suite à Paris.

Napoléon Saint-Charles, déjà peintre décoratif, et élève en 1887, s'était inscrit en modelage sous Hébert en novembre précédent, avec son frère Joseph Saint-Charles. De ce premier groupe, Antoine Vincent serait à découvrir car il était alors de tous les cours (modelage, sculpture et anatomie). Plus proche de Gratton par son tempérament, Elzéar Soucy, élève de 1894 à 1897 (sinon jusqu'en 1899) sera un de ses successeurs à l'école du Conseil. De surcroît professeur à l'École du Meuble de Montréal, il apparaît comme celui qui a le plus fidèlement transmis l'enseignement de Gratton.

Suivent d'autres noms qui méritent une mention : Cléophas Soucy (1879-1960), frère d'Elzéar, tailleur sur pierre aux bâtisses du parlement à Ottawa ; Jules Leprohon (1877-1949), apparemment arrière-petit-fils du sculpteur Louis-Xavier Leprohon, et petit-neveu de l'architecte Étienne-Alcibiade Leprohon ; Colomban Gratton, le petit-cousin d'Olindo Gratton entrevu à la cathédrale, il deviendra sculpteur ornementaliste ; Georges-E. Tremblay (1878-1939), le fidèle tailleur de marbre et de granit de Laliberté ; et Antonio Leroux, un autre jeune aide d'Olindo dont le nom est associé à la statuaire de la cathédrale ⁶³. Les Dubois, Kurrle, Picher, Proulx et Tomkins étaient sculpteurs sur bois à Montréal vers 1900.

TABEAU C

Élèves d'Olindo Gratton à l'école du Conseil des Arts et Manufactures, Montréal : 1887 et 1894-95 (édifice de la rue Saint-Gabriel) 1895 à 1899 (Monument National, rue Saint-Laurent)

<i>Session :</i>	Février-mars 1887
<i>Cours :</i>	Modelage
<i>Nombre d'élèves :</i>	13
<i>Assiduité :</i>	7
<i>Leçons :</i>	12
<i>Élèves :</i>	Commis : Maurice Cullen, A. Tremblé Confiseur : Wilfrid Crevier Graveurs : A. Arcant, A. Martineau Lithographes : J. Lauzon, M. Macdonald Harvey (?), Mercil, Naz (?) Peltier Peintre : Napoléon Saint-Charles Sculpteurs : George W. Hill, Antoine Vincent Sellier : N. Lafrenière
<i>Session :</i>	1894-95
<i>Cours :</i>	Modelage et sculpture sur bois
<i>Nombre d'élèves :</i>	21
<i>Assiduité :</i>	15
<i>Lauréats :</i>	En modelage : Elzéar Soucy, 1 ^{er} prix Louis Phillion, 2 ^e prix A. Monastesse, 3 ^e prix En sculpture sur bois : Eugène Laliberté, 1 ^{er} prix
<i>Autres élèves :</i>	B. Gagnier, Jules Leprohon, R. Montgomery, N. Parent, Cléophas Soucy.

Session : 1895-96

Cours : Modelage et sculpture sur bois

Nombre d'élèves : 22

Assiduité : 17

Lauréats : Elzéar Soucy, 1^{er} prix
Jules Leprohon, 2^e prix

Autres élèves : Dits « en modelage » :
S. Bourassa, O. Dubois, L. Fillion,
B. Gagnier, W. Kurrle, L. Mallard,
R. Montgomery, P. Noël, N. Parent,
N. Piché, P. Piché, Cléophas Soucy,
G. Stanton.

Session : 1896-97

Cours : Modelage et sculpture sur bois

Nombre d'élèves : 23

Assiduité : 20

Lauréats : Jules Leprohon, 1^{er} prix
Cléophas Soucy, 2^e prix
W. Tompkins, 3^e prix

Autres élèves : [Colomban Gratton]
Dits « en modelage » :
S. Bourassa, O. Dubois, Fillion,
B. Gagnier, W. Kurrle, L. Mallard,
R. Montgomery, P. Noël, N. Parent,
J. Piché, N. Piché, P. Proulx,
Elzéar Soucy, G. Stanton.

Session : 1897-98

Cours : Modelage

Nombre d'élèves : 19

Assiduité : 13

Lauréats : ?

Autres élèves : [Colomban Gratton],
Jules Leprohon, [Cléophas Soucy],
[Elzéar Soucy ?], Georges Tremblay.

Session : 1898-99

Cours : Modelage

Nombre d'élèves : 22

Assiduité : 15

Lauréats : Jules Leprohon, 1^{er} prix (médaille)
Hubert Tomkins, 2^e prix
Georges Tremblay
et Napoléon Parent,
mentions honorables

Autres élèves : Jos. Charland, [Colomban Gratton],
Alfred Laliberté, Antonio Leroux,
[Cléophas Soucy], Elzéar Soucy ?

Dans le même temps, Olindo Gratton a-t-il sculpté des ornements de corbillards ? En effet, Elzéar Soucy racontera une anecdote au sujet d'un de ses anciens employeurs qui, à la fin des années 1890, était « spécialisé dans la sculpture ornementale des corbillards ⁶⁴ ». Cet employeur tenait atelier au Monument National. Or, d'après les indices fournis, tout semble pointer vers Gratton, d'autant plus que ce « spécialiste » aimait comme lui le violon et les désaltérants. On peut se surprendre que Gratton ait pu cultiver une telle spécialité en sculpture, mais, d'ajouter Elzéar Soucy, presque tous les sculpteurs (sur bois) de l'époque s'y adonnèrent. C'était pour eux une source de revenus. On voudra alors revoir les *Têtes d'ange* (voir Cat 4, p. 41), aux yeux fermés, de Gratton.

Que le sculpteur soit *l'ancien employeur*, voilà qui nous permettrait non seulement de localiser son atelier, mais de savoir que Soucy travailla pour lui lors de la dernière étape de la fabrication des statues de la cathédrale.

Enfin, le modelage constitua peut-être à cette époque une (autre) source de revenus pour Gratton. En 1901, un quotidien prétendit qu'il avait modelé des statues du cimetière Notre-Dame-des-Neiges (Montréal), c'est-à-dire qu'il avait préparé des modèles pour les praticiens qui taillaient les monuments funéraires. Nous connaissons au moins un cas de cette activité. Il s'agit du monument *Granger* dont Gratton fit la maquette vers mai 1900 d'après les plans de Meloche (Fig 34). Elzéar Soucy considérera plus tard qu'un sculpteur bien avisé se devait d'avoir plus d'une corde à son arc. ⁶⁵

Note du Tableau C

Sources des données : Archives nationales du Québec, Montréal, fonds Société Saint-Jean-Baptiste, registres du Conseil des Arts et Manufactures, 1887, 1894 à 1899 ; Archives de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, fonds Conseil des Arts et Manufactures, 32P9 (1887) ; *La Presse*, 1894 à 1899 ; Documentation M. Mario Milord, L'Assomption (pour Colombar Gratton) ; Alfred LALIBERTÉ, *Mes Souvenirs*, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1978, p. 50 (pour Alfred Laliberté) ; et *Idem*, *Les Artistes de mon temps*, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1986, p. 220 (pour Antonio Leroux).



Fig 34 François-Édouard ME-
LOCHE (plans), Monument
Granger, 1900, marbre. Olindo
GRATTON modela la maquette de
l'ange qui renvoie à l'Amor caritas
ou l'Ange de la Morgan Tomb,
DENS, 1848-1907. Montréal, cime-
tière Notre-Dame-des-Neiges. (Photo :
Daniel Kazimierski, New York.)

NOTES

1. Romain GOUR, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, Montréal, Éditions Éoliennes, 1953, p. 17.
2. Archives de la Fabrique Nativité-de-la-Sainte-Vierge, La Prairie, registre des baptêmes, 1860, f. 141. Voir aussi *Lovell's Montreal Directory*, 1877, 1878.
3. Archives nationales du Québec, Montréal (ANQM), fonds Société Saint-Jean-Baptiste (FSSJ), registres du Conseil des Arts et Manufactures, 1884-87 ; Archives de l'Université du Québec, Montréal (AUQAM), fonds Conseil des Arts et Manufactures (FCAM), 32P9/5-10.
4. *La Presse*, 5 février 1889, p. 3.
5. *La Presse*, 20 avril 1888, p. 4.
6. *La Presse*, 19 juillet 1888, p. 4 et 18 septembre 1888, p. 3.
7. *La Minerve*, 31 octobre 1883, 2 février 1884, p. 1 et 28 mai 1884, p. 1. Dès 1875, les Dawson avaient exposé un dessin (Tête de lionne) de l'abbé Chabert : *Le Bien public*, 20 juillet 1875, p. 3.
8. *La Minerve*, 22 août 1888, p. 1 ; *La Presse*, 11 septembre 1889, p. 1 et 8 septembre 1890, p. 4 ; Ministère des Affaires culturelles, Québec (MACQ), fonds Gérard-Morisset (FGM), 16053.3, *Sainte-Thérèse, Terrebonne, Églises*, « Documentation Maurice Gagnon. OLINDO GRATTON, sculpteur 1855-. Liste des œuvres de l'artiste donnée par lui-même. »
9. Pour Dauphin, voir *La Minerve*, 13 janvier 1874, p. 2 ; une photo de l'autel et du baldaquin paraît in Émile VAILLANCOURT, *Une Maîtrise d'Art en Canada (1800-1823)*, Montréal, G. Ducharme, 1920.
10. *La Presse*, 4 juillet 1889, p. 4 ; *Le Monde Illustré*, 6 décembre 1890, p. 499, 501.
11. Bernard MULAIRE, « La statue de saint Henri », *Continuité*, Québec, n° 37 (automne 1987), p. 47 ; Mario BÉLAND, « Au Musée du Québec, acquisitions récentes », *Cap-aux-Diamants*, Québec, vol. IV, n° 1 (printemps 1988), p. 78.
12. Entre autres : *Le Monde Illustré*, 20 septembre 1890, p. 323, 4 octobre 1890, p. 355 et 8 novembre 1890, p. 439.
13. *Lovell's Montreal Directory*, 1891-99 ; Documentation Mlle Anne Bourassa, Outremont.
14. Jean-Marie GAUVREAU, *Artisans du Québec*, Trois-Rivières, Éditions du bien public, 1940, p. 142. Voir aussi *La Presse*, 1^{er} août 1892, p. 4.
15. *La Croix du Canada*, 20 juin 1893, p. 28 et 3 août 1894, p. 4.
16. Mario BÉLAND, *Louis Jobin, maître-sculpteur*, Québec, Musée du Québec / Fides, 1986, p. 35-36.
17. Bourassa cité in Roger LE MOINE, *Napoléon Bourassa, l'homme et l'artiste*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa (Cahiers du C.R.C.C.F., n° 8), 1974, p. 167 ; Alfred LALIBERTÉ, *Les Artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1986, p. 72 ; *Lovell's Montreal Directory*, 1908-11, 1918 ; Archives de la Fabrique Notre-Dame, Montréal (AFND), registre des sépultures, 1934, f.129.
18. Alfred LALIBERTÉ, *Les Artistes de mon temps*, op. cit.
19. *Lovell's Montreal Directory*, 1892-94 ; *La Minerve*, 26 octobre 1894, p. 1.
20. *La Presse*, 11 mai 1892, p. 4.
21. *La Presse*, 1^{er} mai 1891, p. 4 et 28 juillet 1891, p. 4 ; *Le Nord*, 29 octobre 1891, p. 2 ; Élie-J. AUCLAIR, *Le curé Labelle, sa vie et son oeuvre*, Montréal, Librairie Beauchemin Ltée, 1930, p. 241.
22. *La Presse*, 18 mai 1894, p. 6, 4 août 1894, p. 1 et 1^{er} juillet 1898, p. 2 ; *Le Nord*, 1^{er} juillet 1898, p. 2.
23. [Benjamin Antoine] Testard DE MONTIGNY, *La Colonisation. Le Nord de Montréal ou la Région Labelle*, Montréal, C.O. Beauchemin et Fils, Libraires-imprimeurs, 1895, p. 243.
24. *Ibid.*, p. 242 ; *Le Nord*, 30 septembre 1898, p. 2.
25. Cité in Raymond MONTPETIT, « Alfred Laliberté et la célébration de l'histoire », *Vie des Arts*, Montréal, vol. XXIII, n° 94 (printemps 1979), p. 26.
26. *La Patrie*, 7 août 1955, p. 67, 74.
27. AFND, boîte 90 : factures et reçus de 1891 (relatifs à J.O. Gratton : 13 juin, 20 juillet, 14 septembre, 23 septembre, 8 octobre, 22 décembre), boîte 95 : factures de 1892 (relatives à J.O. Gratton : 8 janvier, 21 avril) ; boîte 118 : 7, contrat J. Arthur Vincent.
28. « Olindo Gratton, artiste », *Biographies Canadiennes-françaises*, 7^e année, Montréal, Raphaël Ouimet, 1927, p. 80.
29. *La Presse*, 10 mars 1892, p. 4.
30. Ce mécénat a fait l'objet d'une étude : Gabrielle MÉTHOT, *La commande du curé Sentenne pour la*

- chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal : (1890-1895), Montréal, Université du Québec (mémoire de maîtrise en études des arts), septembre 1985.
31. André LABERGE, « Un nouveau regard sur l'ancienne chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur de la basilique Notre-Dame de Montréal », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Montréal, vol. VIII, n° 1 (1984), p. 43.
 32. *La Presse*, 12 octobre 1892, p. 8, 25 juillet 1898, p. 8, 11 novembre 1898, p. 2, 27 octobre 1900, p. 16, 24 décembre 1900, p. 1 ; *La Semaine Religieuse de Montréal*, 7 octobre 1893, p. 217, 26 mai 1900, p. 349 ; Archives de la chancellerie de l'Archevêché de Montréal, Montréal (ACAM), RPA 45, *Journal (1896-1902)*, p. 160, 168, 177, 185, 205, 224, 229, 251, 269, 320, 362, 374, 386 ; ACAM, RPA 47, *Caisse (1897-1909)*, p. 129, 140, 143, 150, 166, 170, 192, 195, 212, 222, 279, 284, 285, 313, 327, 337.
 33. Robert W. PILOT, « Maurice Cullen, R.C.A. », *The Educational Record of the Province of Quebec*, Québec, Department of Education, vol. LXXX, n° 3 (July-September 1954), p. 136 ; Rodolphe FOURNIER, *Lieux et Monuments historiques de l'île de Montréal*, Saint-Jean (Québec), Éditions du Richelieu Ltée, 1974, p. 212 ; Documentation M. Mario Milord, L'Assomption ; Documentation Mme Odette Legendre, Montréal.
 34. Chanoine Paul Bruchési cité in *La Semaine Religieuse de Montréal*, 31 mars 1894, p. 200.
 35. *La Semaine Religieuse de Montréal*, 26 mai 1900, p. 349.
 36. François-Marc GAGNON, in P.A. LINTHAU, R. DUROCHER et J.C. ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise, 1867-1929*, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1979, p. 636.
 37. Concernant la cathédrale, voir Olivier MAURAUULT, *Marges d'histoire*, vol. II (Montréal), Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1928-29, p. 269-291. Le lien Leprohon-Dauphin a été signalé par Raymonde GAUTHIER, *Victor Bourgeau et l'architecture religieuse et conventuelle dans le diocèse de Montréal (1821-1892)*, Québec, Université Laval (thèse de doctorat présentée à la faculté des Lettres), février 1983, p. 185-186.
 38. *La Semaine Religieuse de Montréal*, 7 avril 1894, p. 214.
 39. *La Semaine Religieuse de Montréal*, 24 mars 1894, p. 178.
 40. La thématique des statues a été abordée par Bernard MULAIRES, *La Cathédrale de Montréal : « canard » et « hangar décoré » — une analyse iconographique et iconologique de la forme extérieure de la basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde et Saint-Jacques-le-Majeur*, communication livrée à la *Art History in Canada : Young Scholars Conference*, Toronto, York University, mai 1985.
 41. *Le Journal de Québec*, 11 octobre 1864, p. 2 ; John R. PORTER et Léopold DÉSY, *L'Annonciation dans la sculpture au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 130.
 42. *La Presse*, 10 mai 1895, p. 6, 28 août 1895, p. 6.
 43. « M. J.O. Gratton », in *Souvenir Maisonneuve, esquisse historique de la Ville de Montréal [...]*, Montréal, La Compagnie de publication Maisonneuve / Desbarats & Cie, Graveurs et imprimeurs, vers 1895, p. 153-154.
 44. *La Semaine Religieuse de Montréal*, 26 mai 1900, p. 349.
 45. *La Minerve*, 11 octobre 1893, p. 3.
 46. Edmond DYONNET, *Mémoires d'un artiste canadien*, préface de Jean Ménard, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968, p. 61 ; *La Patrie*, 17 octobre 1893, p. 4 ; « M. F.E. Meloche », *Souvenir Maisonneuve*, op. cit., p. 157 ; Sylvia ANTONIOU, *Maurice Cullen 1866-1939*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1982, p. 86.
 47. Bernard MULAIRES, « David and His Harp, An historic Canadian organ case in Chicago », *Canadian Collector*, Toronto, vol. IXX, n° 3 (May/June 1984), p. 44-48.
 48. *La Semaine Religieuse de Montréal*, 1894, p. 302.
 49. AUQAM, FCAM, 32P9/9-10, rapports des professeurs.
 50. Romain GOUR, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, op. cit., p. 14 ; Bruno HÉBERT, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Éditions Fides, 1973, p. 66.
 51. ANQM, FSSJ, *Council of Arts and Manufactures. Minute Book — Montreal Committee. From 16th January 1878 to 11th January 1888*, p. 177. Concernant les autres professeurs, voir *Ibid.*, p. 174 et AUQAM, FCAM, 32P9/9-10.
 52. ANQM, FSSJ, *Council of Arts and Manufactures. Montreal Committee — Minute Book. From 8th October 1888 to 27th March 1899*,

- p. 84 ; concernant Vincent, voir *La Presse*, 2 août 1894, p. 6.
53. *La Presse*, 11 octobre 1894, p. 6.
54. Voir *Le Diocèse de Montréal à la fin du dix-neuvième siècle*, Montréal, Eusèbe Sénécal & Cie, Imprimeurs-éditeurs, 1900, p. 127-132.
55. ANQM, FSSJ, registres du Conseil, 1894-95 ; *La Presse*, 1^{er} mai 1909, p. 9, 12.
56. ANQM, FSSJ, registres du Conseil, 1895-99.
57. ANQM, FSSJ, *Council of Arts and Manufactures. Montreal Committee — Minute Book [...]*, document déjà cité, p. 122 ; *La Presse*, 2 février 1897, p. 8 ; ANQM, FSSJ, N^o 4 Minute Book, Council of Arts and Manufactures of the Province of Quebec. From 10 May 1887 to 7 september 1904, p. 434.
58. ANQM, FSSJ, *Council of Arts and Manufactures. Montreal Committee — Minute Book [...]*, document déjà cité, p. 107, 161, 185.
59. Plusieurs dates ont été avancées pour signaler la fin de l'école du Conseil (1926, 1927 et 1928). Nous adoptons 1928 à l'instar de Gilles JANSON, « Introduction », in Anne-Marie CADIEUX, *Répertoire numérique détaillé du fonds du Conseil des Arts et Manufactures*, Montréal, Université du Québec à Montréal / Service des archives (17), 1984, p. 6 ; voir aussi André COMEAU, *Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux guerres (1919-1939)*, Paris, Université de Paris I — Panthéon-Sorbonne (thèse de doctorat d'histoire de l'art), novembre 1983, p. 137.
60. AUQAM, FCAM, 32P9/12.
61. *La Presse*, 13 mai 1897, p. 8.
62. *La Presse*, 12 décembre 1898, p. 3.
63. Alfred LALIBERTÉ, *Les Artistes de mon temps*, op. cit., a réservé des notices biographiques à plusieurs de ces personnages.
64. Jean-Marie GAUVREAU, « Lauréat Vallière, sculpteur sur bois », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 3^e série, tome XXXIX, section 1, 1945, p. 77.
65. *La Presse*, 22 juin 1901, p. 18 et 19 mai 1900, p. 7 ; Jean-Marie GAUVREAU, *Artisans du Québec*, op. cit., p. 150.

CHRONOLOGIE

- 1888-94.** L.P.HÉBERT séjourne à Paris.
- **1888-91.** Association O.GRATTON et P.LAPERLE, occupant l'atelier du 34 rue Labelle ; collaboration avec les architectes M.PERLAULT et A.MESNARD.
- 1890-94.** Mécénat du curé Sentenne, de l'église Notre-Dame, Montréal.
- 1891.** A.VINCENT réalise le maître-autel et le retable de la chapelle de l'église Notre-Dame.
- Expose une statuette du curé Labelle dans les vitrines de *La Presse*, Montréal ; obtient un diplôme d'honneur à l'Exposition provinciale de Montréal pour un Saint Michel.
- 1891-99.** Atelier A.LEFRANÇOIS et P.LAPERLE, Montréal.
- **1892-93.** Entreprend la statuaire de la Cathédrale Saint-Jacques-le-Majeur, Montréal ; il terminera en 1898-1900.
 - **1892.** Expose le Baiser de Judas dans la vitrine d'un photographe nommé Archambault, Montréal.
 - **1892-94.** P.LAPERLE réalise la statuaire du campanile de la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, Montréal.
 - **1893.** Visite l'Exposition colombienne de Chicago.
- Inauguration du Monument National, Montréal.
- 1894.** Inauguration de la cathédrale de Montréal.
- Décès de J.CHABERT.
- Dévoilement d'un monument Labelle (avec statuette de GRATTON), Lac Labelle.
- A.VINCENT se rend à Rome pour étudier le baldaquin de la basilique vaticane.
- Succède à A.VINCENT comme professeur de modelage et de sculpture sur bois au CAM. Entre 1894 et 1899, il enseigne à E.SOUY, C.SOUY, J.LEPROHON et A.LALIBERTÉ.
- 1895.** Le CAM installe son école montréalaise au Monument National.
- **1895-98.** Partage avec L.P.HÉBERT la direction du cours de modelage et de sculpture sur bois (1895-97) et de modelage (1897-98) au CAM ; tient peut-être atelier au Monument National.
 - **1898.** Dévoilement d'un monument Labelle (avec statuette de GRATTON), Saint-Ignace du Nominingue.
- L.P.HÉBERT retourne à Paris.
- **1898-99.** Enseigne le modelage au CAM.
 - **1898-1900.** C.GRATTON, A.LEROUX et peut-être A.LONGPRÉ travaillent avec O.GRATTON aux statues de la cathédrale de Montréal.
- 1899.** A.CARLI succède à O.GRATTON comme professeur de modelage au CAM.
- 1900.** Inauguration du baldaquin de la Cathédrale de Montréal, œuvre de A.VINCENT.
- Exécute la maquette du monument Granger (cimetière Notre-Dame-des-Neiges, Montréal) pour F.E.MELOCHE.
 - **1901 (vers).** Retourne habiter à Sainte-Thérèse.

**3. SCULPTEUR À SAINTE-THÉRÈSE
(1901-1941)**

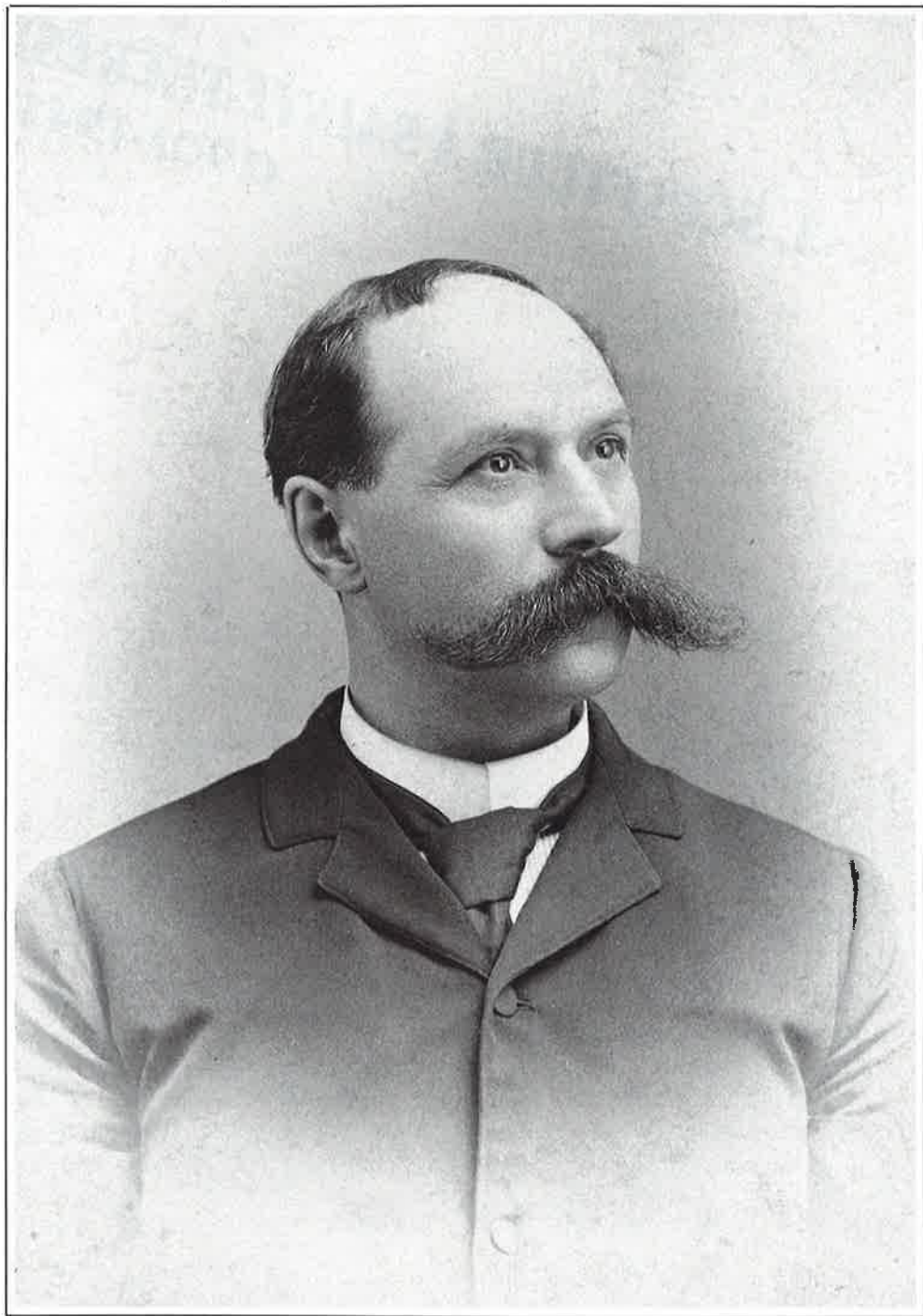


Fig 35 **LAPRÉS** et **LAVERGNE**
(photographes de Montréal), **Olindo**
Gratton, 1900. (Photo : collection
privée.)

Années de persévérance

À l'été 1900, Olindo Gratton avait terminé la dernière des statues destinées à la cathédrale de Montréal. Toujours célibataire (il emportera dans la tombe les détails de sa vie sentimentale), il habitait chez son frère Camille, au 347 rue Marie-Anne, à l'angle ouest de Mentana (longtemps auparavant il avait cohabité avec un beau-frère veuf). Le 14 août, son père décéda à Sainte-Thérèse, laissant seules sa mère et sa soeur Sylphide, célibataire. Olindo retourna alors en son village natal où il emménagea avec elles dès 1902 ou 1903. Après le décès de leur mère survenu le 1^{er} février 1904, le frère et la soeur ne se quittèrent plus ¹.

Revenu à son milieu d'origine, Gratton se fit sage propriétaire. Le 25 mars 1908, il acquit une modeste propriété rue Dubois, à l'angle sud-ouest de la rue Saint-Jean-Baptiste, l'actuelle rue Lesage. La maison, avec un étage, s'y dresse toujours. Dorénavant, il posséda aussi une deuxième propriété, comme investissement ².

Pour marquer son retour au bercail, un « groupe important de citoyens de Sainte Thérèse » fit publier dans *La Presse* du 22 juin 1901 un survol de sa carrière³. L'envoi, fort élogieux, servit d'avis à la clientèle. Cette chaleureuse intervention a pu faire qu'il obtienne sans concours, en 1902, le contrat du monument *Barthélemy Joliette*, à Joliette (Fig 36). Comprenant une statue et quatre bas-reliefs en cuivre repoussé exécutés par la Pedlar Metal Roofing Company de Oshawa (Ontario), sur un socle en granit taillé par Jean Dussault, de Joliette, ce monument était pour la population un digne pendant des hommages rendus à Maisonneuve (Montréal) et à Champlain (Québec). L'inauguration donna lieu à de brillantes fêtes religieuses et civiques qui attirèrent de 8 000 à 10 000 personnes ⁴ (Fig 37).

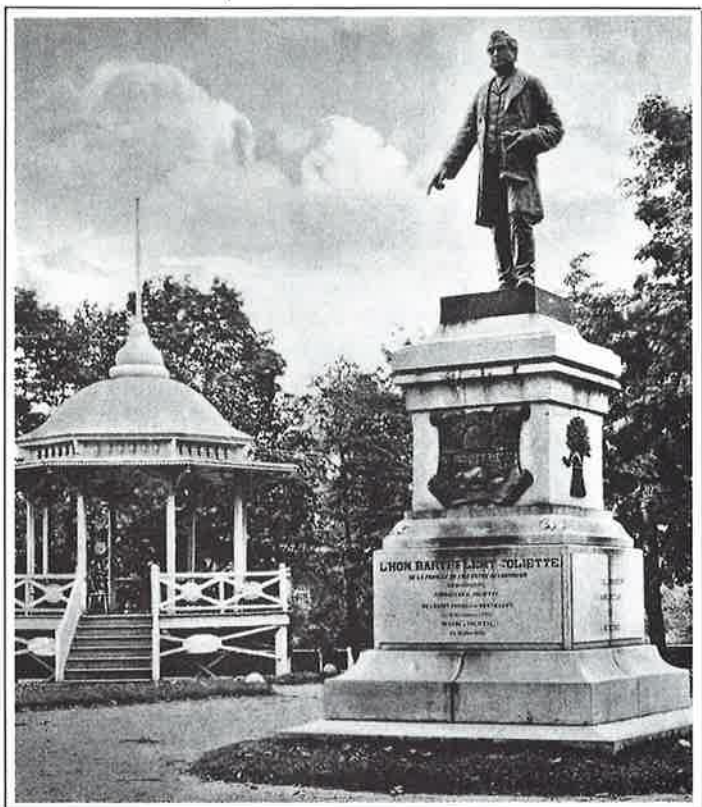


Fig 36 **Olindo GRATTON, Monument Barthélemy Joliette, 1902** ; statue et bas-reliefs exécutés en cuivre repoussé par The Pedlar Metal Roofing Co. d'Oshawa (Ontario) ; socle de pierre et de marbre exécuté par **Jean DUSSAULT, Joliette.** (Photo : Novelty Manufacturing & Art Co. Ltd., Montréal ; collection M. l'abbé François Lanoue, Saint-Alexis-de-Montcalm.)

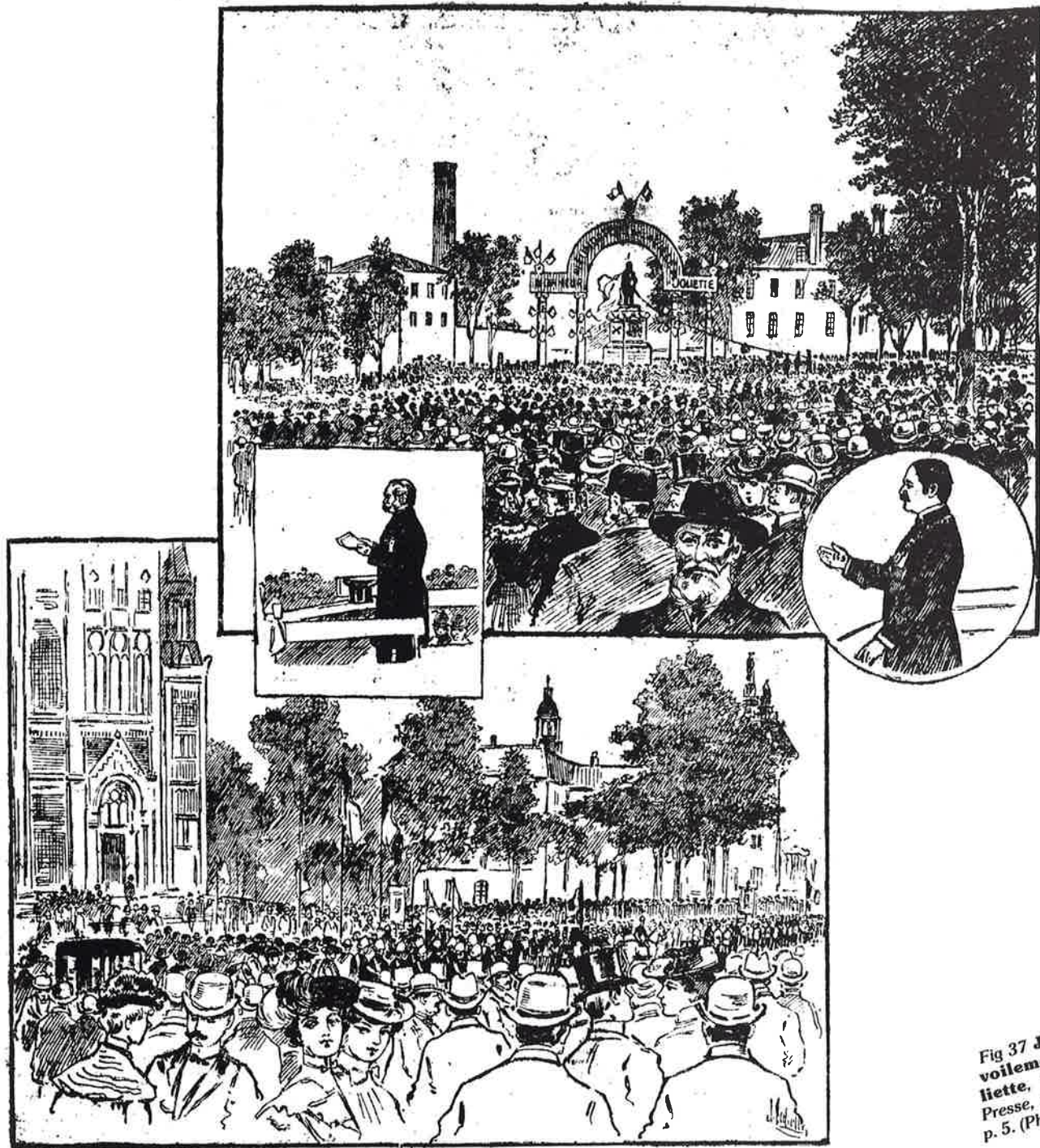


Fig 37 J. LABELLE, Fêtes du dévoilement du monument Jouette, illustration parue dans La Presse, Montréal, 1^{er} octobre 1902, p. 5. (Photo : collection privée.)



Fig 38 Vue de l'intérieur de l'atelier d'Olindo Gratton, Sainte-Thérèse, vers septembre 1938. De gauche à droite, les maquettes de monuments : Sir G.-E. Cartier, 1912 ; Sir L.-H. Lafontaine, 1929 ; Mgr Antoine Labelle, 1906-23 ; Mgr L.-F. Laflèche, 1925. (Photo : ministère des Affaires culturelles, Québec, fonds Gérard-Morisset.)

Malgré le matériau utilisé pour la statue, ce monument représentait pour Gratton l'aboutissement d'une vieille ambition, celle d'accéder au marché historico-patriotique. Encouragé, il proposa en 1902, via la presse, un plan de monument au poète Octave Crémazie, puis en 1903 il soumit une maquette à un concours pour le monument *Strathcona*⁵. Louis-Philippe Hébert allait remporter la commande du premier (Montréal, 1906), l'ancien élève George W. Hill celle du second (Montréal, 1907). Hélas, Gratton essuya par la suite d'autres déceptions du même genre. Notons entre 1906 et 1912 ses vains efforts pour obtenir la commande des monuments *Labelle* (encore), *Lafontaine-Baldwin* (Walter S. Allward, Ottawa, 1914), *Dollard des Ormeaux* (Alfred Laliberté, Montréal, 1920) et *Sir G.-E. Cartier* (George W. Hill, Montréal, 1919) (Fig 38).

En 1908, lors du concours *Lafontaine-Baldwin*, il séjournait mystérieusement à Boston, donnant comme adresse celle du sculpteur John A. Wilson (1878-1954), originaire de Nouvelle-Écosse⁶.

À la même époque, Gratton modela deux plâtres, un groupe intitulé *Le Martyre des Pères Brébeuf et Lalemant* (1907, disparu) et un buste de Mère Marguerite Bourgeoys, fondatrice de la Congrégation de Notre-Dame (1914) ; le premier par intérêt personnel, l'autre apparemment sur commande. Ces œuvres offrent la particularité d'avoir bouclé la boucle entre la commémoration profane et la commémoration religieuse, car leurs sujets ont ensuite été canonisés (en 1930 et 1982 respectivement). Le buste de *Sainte Marguerite* (Cat 25) est doublement important parce qu'il nous renvoie l'image d'une œuvre qui n'existe plus, soit la version *repeinte* vers 1880 du portrait posthume de la fondatrice que Pierre Le Ber tira en 1700 (Fig 39). On effaça le *pseudo-Le Ber* en 1963 lors de la restauration du tableau⁷.

Plus avantageux pour Gratton demeura le domaine de la statuaire religieuse où il mit à profit sa maîtrise du métal repoussé. Dite le bronze des pauvres, cette technique consistait à recouvrir de feuilles de métal, tels le cuivre et le plomb, les statues de bois devant être placées à l'extérieur. Le recouvrement protégeait l'œuvre des intempéries. Il était martelé en feuilles



Fig 39 ANONYME, Marguerite Bourgeoys, vers 1880, huile sur toile. Version repeinte du portrait de Marguerite Bourgeoys réalisé en 1700 par Pierre LE BER, 1669-1707. Cette version a disparu en 1963-64 lors de la restauration du tableau. (Photo : Archives de la Congrégation de Notre-Dame, Montréal.)



■ Cat 25 Sainte Marguerite Bourgeoys (Vénérable Marguerite Bourgeoys), 1914, plâtre monochrome, 35,5 x 15 x 13 cm.

Inscriptions : Sur la couverture du livre : « Règles », sur le devant de la base : « Vénérable » / « Marguerite Bourgeoys » / « 1620-1700 », sur le côté gauche de la base : « J.O. Gratton » / « 1914 », à l'arrière de la base : « DROITS RÉSERVÉS », en dessous de la base : « CND ».

Buste réalisé d'après le tableau « repeint » de Pierre LE BER (Fig 39). Une autre édition fut coulée en 1920 de telle sorte qu'il en a existé de nombreuses répliques dans les maisons de la Congrégation de Notre-Dame. Ce buste servit à illustrer les ouvrages de Atherton, 1914, et de Wood-Atherton, 1931. GRATTON en a produit un modèle réduit (H.17 cm) en 1920 ; une réplique se trouve au musée des Soeurs de Sainte-Croix, Saint-Laurent.

Historique : Confié au Centre Marguerite-Bourgeoys, Montréal.

Exposition : A pu être exposé par le biais du prototype (ou de la réplique) qui a appartenu à Gratton : 1918, Montréal, Bibliothèque Saint-Sulpice, J.O. Gratton.

Montréal, Congrégation de Notre-Dame. (Photo : Roy Hartling, Montréal.)



Fig 40 Arthur VINCENT, 1852-1903, *Ange de la mort*, 1902, cuivre repoussé. Hull, cimetière Notre-Dame. L'oeuvre est vue lors d'une restauration effectuée en 1987. (Photo : Les Cimetières C.R. regroupés, Diocèse Gatineau-Hull, Hull.)

par le sculpteur ou des aides sur les formes de la statue, les divers morceaux étant cloués au bois et soudés le long des jointures. Le repoussé pouvait donner l'impression du bronze, surtout lorsqu'on utilisait le cuivre qui s'oxydait. Par contre les œuvres ainsi faites eurent le désavantage d'être détruites parfois en moins de cinquante ans. L'humidité captée sous le métal, en soi vulnérable, faisait pourrir le bois. Affaiblies, ces statues durent être réparées ou enlevées au fil des ans. Celles qui restent doivent être restaurées.

Outre Gratton, Philippe Laperle pratiqua le repoussé, tout comme Louis Jobin dans la région de Québec. Arthur Vincent prôna quant à lui une variante du procédé, le repoussé en coquille qui consiste à marteler le métal sur des formes temporaires. Vincent y eut recours dans le baldaquin de la cathédrale de Montréal (1900) (voir Fig 45, p. 120) et, semble-t-il, dans l'*Ange de la mort* à l'entrée du cimetière Notre-Dame de Hull (1902) (Fig 40). Enfin, le *Barthélemy Joliette* de Gratton/Pedlar serait aussi *en coquille*.

Ces techniques avaient leurs lettres de noblesse. En effet les sculpteurs québécois savaient sans doute que *La Liberté éclairant le monde* de Frédéric-Auguste Bartholdi (New York, 1886) est en cuivre repoussé en coquille (les plaques sont fixées sur une armature métallique, à l'exemple de l'*Athéna* de Phidias !⁸). Ils devaient savoir aussi que Geoffroy de Chaume (1816-1892) avait utilisé le cuivre repoussé dans la statuaire de la toiture de Notre-Dame de Paris.

C'est donc en spécialiste que Gratton se rendit à Fall River (Massachusetts) en 1905, son but étant de fabriquer en repoussé sur bois une *Sainte Anne* pour le fronton de l'hôpital du même nom (la statue n'existe plus). Le Père Paul-V. Charland, O.P., architecte de l'édifice et auteur d'un ouvrage sur l'Église et les arts, écrivit à la Supérieure générale des Soeurs de l'hôpital que Gratton était l'« un des meilleurs artistes de Montréal⁹ ». Napoléon Bourassa, architecte de l'église voisine, Sainte-Anne (1892-1904), l'avait-il recommandé ?

L'année suivante, Gratton statufia pareillement le titulaire de l'église Saint-Eustache (Deux-Montagnes) puis, en 1907-09, il fit deux groupes, *L'Étoile de Bethléem* et *Le Jugement dernier*, ainsi qu'un *Enfant*



Fig 41 **Olindo GRATTON, Enfant Jésus**, 1908-09, bois recouvert de cuivre. Montréal, église Saint-Enfant-Jésus. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)

Jésus pour la façade de l'église Saint-Enfant-Jésus de Montréal (Fig 41 à 44). Endommagés par le temps, les deux groupes furent récupérés en 1978 par le Comité de Construction et d'art sacré de l'archevêché de Montréal.

L'ensemble statuaire de Saint-Enfant-Jésus fournit à l'histoire de l'art religieux monumental du Québec un programme iconographique exceptionnel. Conçu par le curé et chanoine Georges-Marie Lepailleur¹⁰, ce programme s'intégrait parfaitement au culte principal du temple. Il résumait les moments clés de la Rédemption : à gauche la Nativité du Christ, à droite le Jugement des vivants et des morts, mystères essentiellement liés au Rédempteur, cet *Enfant Jésus* qu'on aperçoit toujours au centre de la façade. Debout devant sa croix, l'Enfant tient dans ses mains des grappes de raisins et des gerbes de blé, symboles de l'Eucharistie et du Crucifiement que commémore et réactualise le sacrifice de la messe.

À l'origine, deux figures allégoriques devaient également illustrer sur la façade les pôles thématiques : Religion et Patrie. Des inscriptions correspondantes indiquent encore les socles prévus. En 1909, la presse prétendit même que Gratton s'apprêtait à les commencer¹¹, mais il n'y eut pas de suite.

Tel que réalisé, l'ensemble arriva à point pour le XXI^e Congrès eucharistique international tenu à Montréal à l'été 1910. Une activité fébrile précéda l'événement, plusieurs églises y trouvant l'occasion de s'embellir, entre autres la cathédrale qui compléta son baldaquin en le dotant de six anges en cuivre repoussé, œuvres de Gratton¹². Ces statues, quatre *Anges aux guirlandes* (1910) et deux *Anges aux insignes de la papauté* (Fig 45 et 46) (1911) ont comme modèles les statues sur le baldaquin du Bernin. Nous supposons qu'ils furent offerts, comme le baldaquin réalisé par Vincent¹³, par les Sulpiciens.

Concordait aussi avec le thème du Congrès, un *Ange* en bois que la fabrique de Sainte-Thérèse commanda à Gratton en 1909. Montrant d'une main la réserve eucharistique, de l'autre le ciel, l'ange (**Cat 26**), aujourd'hui propriété d'un particulier, semblait proclamer : « c'est par l'Eucharistie que l'on va là-haut¹⁴ ».



Fig 42 **Olindo GRATON, L'Étoile de Bethléem**, 1907, bois recouvert de cuivre; provient de la façade de l'église Saint-Enfant-Jésus, Montréal. Montréal, Comité de Construction et d'art sacré de l'Archevêché. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)

Fig 43 Enlèvement des groupes de l'église Saint-Enfant-Jésus, Montréal, 1978. En avant : Le Jugement dernier, 1907-09, bois recouvert de cuir. (Photo : Lucien Charbonneau / Comité de Construction et d'art sacré de l'Archevêché, Montréal.)

Fig 44 Détail du groupe du Jugement dernier, d'Olindo Gratton. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)





Fig 45 Arthur VINCENT, Baldachin de la basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal, 1900, cuivre repoussé et partiellement doré; d'après le baldachin du BERNIN à Saint-Pierre de Rome. Les anges sont d'Olindo GRATON, 1910-11. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)



**Fig 46 Olindo GRATTON, Anges
aux guirlandes et aux insignes
de la papauté, 1910-11, cuivre re-
poussé et partiellement doré ; surmon-
tant le baldaquin de la basilique-
cathédrale Marie-Reine-du-Monde,
Montréal. (Photo : Daniel Kazimierski,
New York.)**

Ainsi relancé par des réalisations majeures, Gratton participa en avril 1911 à une importante exposition de groupe, le premier Salon de peinture et de sculpture organisé par le Club Saint-Denis de Montréal. Rappelant l'exposition de la « Salle Cavallo » (1890), ce Salon voulait témoigner de la vitalité des artistes canadiens-français en leur offrant une tribune semblable aux salons de l'Art Association. Plus de cinquante artistes répondirent à l'invitation, dont quelques amateurs, et des artistes connus, par exemple les peintres Julien, Dyonnet, Beau, Franchère, Gill, Larose, Saint-Charles, Cullen, ainsi que Georges Delfosse et Adrien Hébert, fils de Louis-Philippe. Les sculpteurs comprenaient Gratton, Louis-Philippe Hébert, son autre fils Henri Hébert (1884-1950), Laliberté et un débutant qui promettait, Onésime-Aimé Léger (1881-1924). Figurant parmi les doyens du groupe, Gratton ne fut pas la vedette mais il s'en tira honorablement, exposant trois plâtres : le groupe *Le Martyre des Pères Brébeuf et Lalemant*, une statuette de Barthélemy Joliette et un buste d'un curé Brossard (œuvres disparues)¹⁵. Par son choix, Gratton révéla encore une fois son désir de percer le marché historico-patriotique.

Pour comprendre son entêtement, il importe de savoir que le marché de la sculpture sur bois, comme tel, rétrécissait. Au XIX^e siècle, l'industrialisation croissante avait encouragé des moyens de fabrication économiques et rapides. En sculpture, ces impératifs entraînaient l'emploi du plâtre au détriment du bois, et la production d'une statuaire standardisée, souvent importée, au détriment d'œuvres uniques. L'implantation au pays de sculpteurs italiens assura pendant des générations une production statuaire en plâtre locale abondante. À Montréal, on note les ateliers Catelli, Baccarini, Carli et Petrucci, Bernardi et Nieri.

Déjà durant les années 1860, Charles Dauphin, un sculpteur pourtant issu de l'ancienne tradition, avait collaboré avec les ateliers Catelli et Baccarini, produisant pour eux des modèles de statues. Avant même que Gratton n'entame sa carrière, la vitalité de la pratique de la sculpture sur bois avait été remise en question. Il est bien entendu qu'une ornementation toute de bois, comme celle du chœur de la basilique

Notre-Dame de Montréal, réalisée au début des années 1870, servit la cause des sculpteurs sur bois québécois, notamment celle des ornemanistes. Mais que l'important programme statuaire de ce décor ait été confié à un sculpteur étranger (Bouriché), voilà qui sonnait presque le glas de la statuaire locale. L'apparente pénurie d'ateliers capables de remplir cette commande à Montréal (Dauphin était-il déjà décédé ?) reflète l'évolution.

Les choses ne s'améliorèrent pas au début du XX^e siècle. Selon le sculpteur Alphonse Hogue, le Montréal de 1885-90 faisait vivre de soixante-quinze à quatre-vingts sculpteurs. En 1900, il n'y en avait plus qu'une quarantaine. Parmi les ateliers les plus réputés, Elzéar Soucy a nommé, tant chez les ornemanistes/ébénistes que chez les statuaires, et dans l'ordre suivant, ceux de George W. Hill, pour qui Soucy travailla, de William Scott, de Charlie Metge, de Castle & Son, d'Allard, de Leclerc et Crevier, d'*Olindo Gratton* (nous soulignons), et de Bell. Quarante ans plus tard, Soucy ne comptait plus à Montréal qu'une dizaine de sculpteurs sur bois¹⁶. Cette situation fort peu reluisante donne raison à Gratton de s'être obstiné à percer le marché profane, en bronze.

Par souci de polyvalence, le sculpteur, selon les souvenirs de ses neveux¹⁷, fournit à cette époque (début du siècle) des modèles de statues à une maison Carli de la rue Notre-Dame à Montréal. Il peut s'agir de l'atelier T. Carli (1867-1923), alors dirigé par le fils Alexandre. Cet atelier employait en effet un personnel considérable. Il retint à un moment donné jusqu'à soixante employés dont Laliberté qui, en 1907-08, y exécuta un chemin de croix¹⁸.

■ **Cat 26 Ange**, 1909, bois décapé, H.119,5 cm, diamètre nuage-base 35,5 cm env.

Inscription : À l'arrière du nuage-base : « J.O. Gratton » / « en » / « 1909 ».

On reconnaît dans les traits de cet ange adolescent l'Enfant Jésus de GRATTON à l'église Saint-Enfant-Jésus, Montréal, 1908-09 (voir Fig 41, p. 117) de même que l'Enfant Jésus du groupe Cat 27. L'œuvre a inspiré à Sully (Bernard Gaudet), poète de Sainte-Thérèse, un acrostiche sur le nom d'Olindo (1939).

Historique : Fabrique Sainte-Thérèse, Sainte-Thérèse, 1909 ; Fernand Thibault, de E. Thibault Ltée, Sainte-Thérèse, 1962 ; statue acquise vers 1972.

Exposition : 1988-89, Montréal, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Sur les ailes d'un ange.

Montréal, Monsieur Henri. (Photo : Suzanne Gauthier, Montréal.)





■ **Cat 27 Saint Joseph, gardien du pain de vie (Saint Joseph et l'Enfant Jésus)**, (édition **Maison CARLI**, Montréal), 1913 (?), plâtre polychrome, 68,5 x 39 x 25 cm.

L'abbé Alexis-Louis Mangin conçut le prototype de ce groupe en 1913 pour sa fondation, les Servantes de Jésus-Marie (adoratrices du Saint-Sacrement) de Hull. Des répliques ornent les monastères des SJM ainsi que l'évêché de Mont-Laurier. Selon les *Biographies canadiennes françaises* (1927), il y eut une autre réplique à Rome. Les SJM, ainsi que les Moniales Dominicaines de Berthierville, conservent une réplique de grand format (H.157,5 cm). L'œuvre évoque le *Saint Joseph et le Sauveur, enfant* de MURILLO, 1617-82, (Musée de Séville) et un groupe colossal de Vincenzo de' ROSSI (Rome, Panthéon, vers 1547).

Historique : Réplique confiée au monastère de Longueuil (bénit en 1957).

Expositions : Exposé par le biais du prototype (ou de la réplique de mêmes dimensions) ayant appartenu à Gratton : 1918, Montréal, Bibliothèque Saint-Sulpice, *J.O. Gratton* ; 1942, Sainte-Thérèse, musée du Petit Séminaire, *Legs Olindo-Gratton*.

Longueuil, Congrégation des Servantes de Jésus-Marie. (Photo : Roy Hartling, Montréal.)



Nous ignorons tout de cette possible collaboration de Gratton avec Carli, si ce n'est le cas d'un groupe, *Saint Joseph, gardien du pain de vie*, dont il modela le prototype en 1913 pour la Congrégation des Servantes de Jésus-Marie de Hull, et que les religieuses firent couler en plâtre par une maison Carli de Montréal. Conçue par l'abbé Alexis-Louis Mangin, fondateur et aumônier, l'œuvre, éditée en deux formats, était destinée aux monastères de la communauté (**Cat 27**). L'abbé Mangin offrit une réplique de l'œuvre au séminaire Saint-Joseph de Mont-Laurier et on a prétendu qu'il y en avait une à Rome ¹⁹.

■ **Cat 27a** Détail de l'Enfant Jésus du groupe *Saint Joseph, gardien du pain de vie*, réplique appartenant à l'Évêché de Mont-Laurier. Une polychromie plus vigoureuse fait mieux voir le modelé du visage. (Photo : Studio Boudreault, Mont-Laurier.)



Fig 47 **Olindo GRATTON, Ange adorateur** (aux mains croisées), vers 1913-16, plâtre. Aylmer, M. et Mme Georges Gratton; oeuvre endommagée. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)

Fig 48 **Olindo GRATTON** (attribué à), **Ange adorateur** (aux mains jointes), vers 1913-17 (?), bois polychrome; provient de l'église Saint-Pierre-Claver, Montréal, Joliette, Musée d'art de Joliette. (Photo : Éric Parent / Musée d'art de Joliette.)

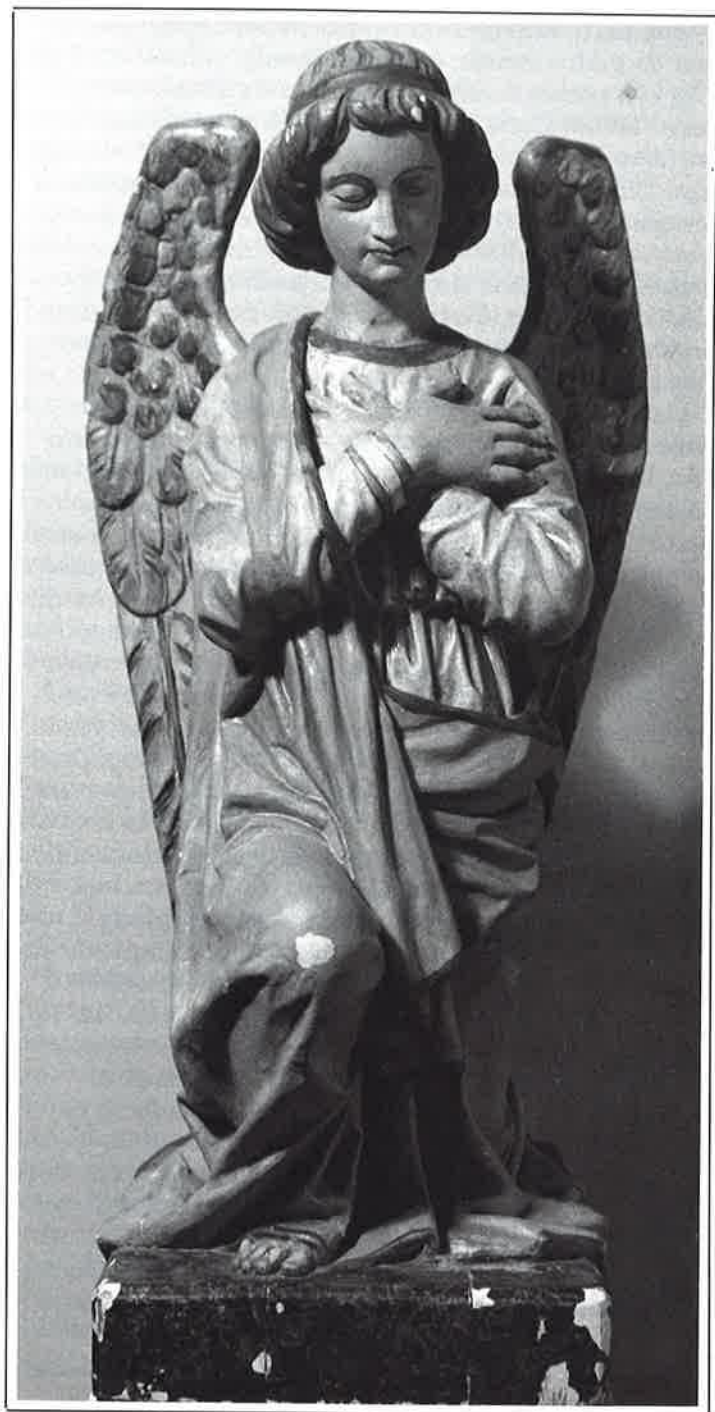
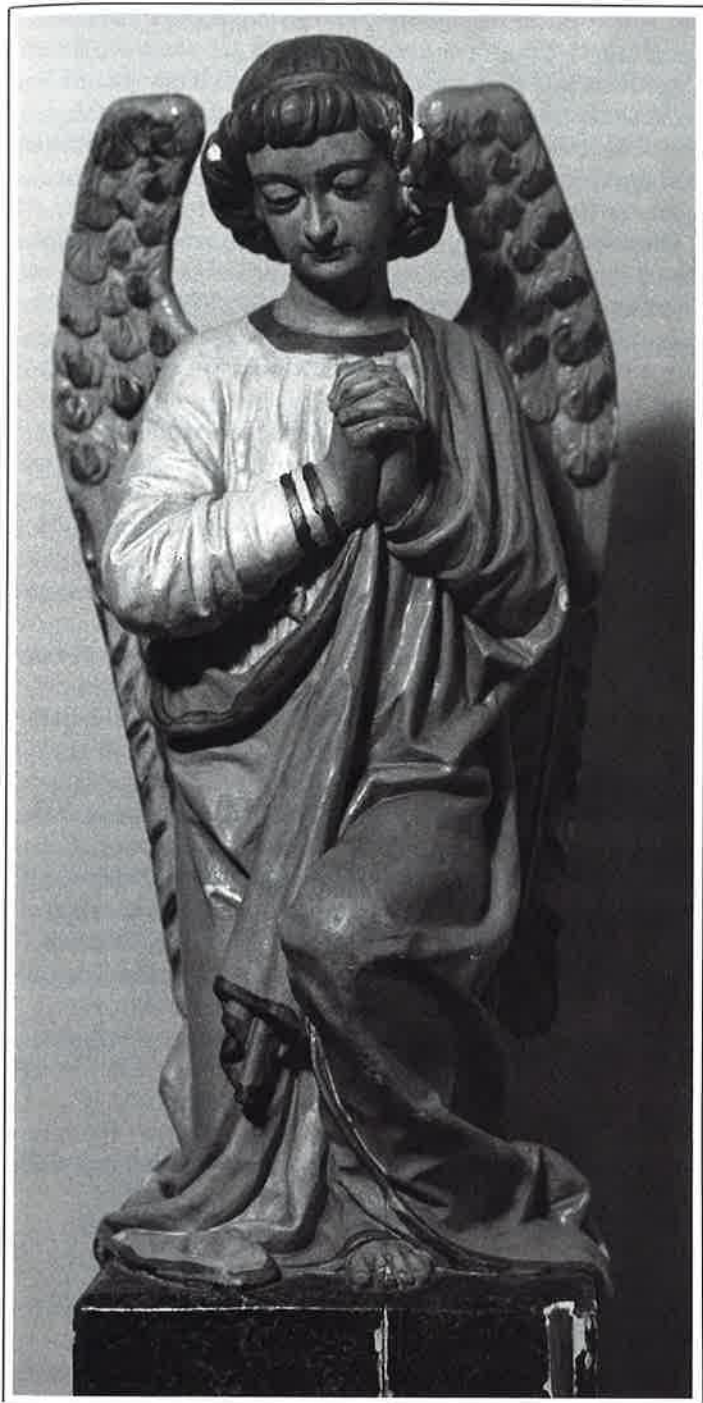
■ **Cat 28 Ange adorateur** (aux mains croisées) (attribué à **Olindo GRATTON**), vers 1913-17 (?), bois polychrome, 67,5 x 33 x 39 cm.

Forme une paire avec Fig 48. Nous attribuons tentativement ces deux statues à GRATTON parce que celle-ci ressemble de très près à Fig 47, une oeuvre qu'il a signée. Or, les statues d'anges adoreurs présentent une telle diversité de modèles que cette ressemblance paraît significative.

Historique : Fabrique Saint-Pierre-Claver, Montréal, vers 1914-17; deux inconnus, Montréal, 1983; un antiquaire, Montréal, 1984; un particulier, Montréal, 1984; des particuliers, Ontario, 1984; acquise en 1984.

Exposition : 1984, Montréal, vitrines d'un antiquaire rue Saint-Denis.

Joliette, Musée d'art de Joliette (G-84-112-S). (Photo : Éric Parent / Musée d'art de Joliette.)



Une autre œuvre de Gratton, un petit *Ange adorateur* de plâtre conservé dans la famille (vers 1913-16) (Fig 47), pourrait s'inscrire dans une collaboration avec l'atelier Carli. Signée « J.-O. Gratton », l'œuvre porte un numéro estampillé comme référant à un catalogue. L'œuvre nous intéresse d'autant plus qu'elle ressemble étroitement à l'un des deux *Anges adoreurs* en bois polychrome provenant de l'église Saint-Pierre-Claver de Montréal (collection Musée d'art de Joliette) (Cat 28) (Fig 48). En raison du rapprochement, nous attribuons tentativement ces deux dernières œuvres à Gratton.

Une nécessaire flexibilité a pu aussi amener Gratton à se livrer alors à des travaux de menuiserie fine, la tradition orale voulant qu'il ait accepté, à l'occasion, de restaurer un meuble ou de figoler une patte de piano. Or, il existait à Sainte-Thérèse deux usines de piano, les maisons Lesage et Willis, toutes deux situées non loin de sa résidence et atelier. Au début des années vingt, le sculpteur utilisa même certains locaux de l'usine Lesage pour exécuter de très grandes statues. On concevra alors qu'il ait pu profiter du voisinage pour combler ses revenus, à moins que les petits travaux n'aient servi de loyer. Jules Leprohon a travaillé aux usines Lesage et Willis ; Colombar Gratton, à l'usine Willis²⁰.

Si ce type d'activité prit pour Olindo Gratton une réelle envergure, cela expliquerait les lacunes documentaires qu'accuse sa carrière, pour la période 1912-17, et cela donnerait du poids à la critique de sa sœur Sylphide qu'il avait trop longtemps travaillé pour les autres. Reconnaissons que les années de guerre (1914-18) ne favorisèrent pas les statuaires.

Le mensuel des Anciens du Petit Séminaire de Sainte-Thérèse vint briser le silence en publiant, en mai 1917, un sympathique survol de sa carrière²¹. L'auteur, un élève de philosophie, signala que Gratton venait de placer un *Saint Joseph* sur la façade du couvent de la Congrégation de Notre-Dame à Sainte-Thérèse (l'œuvre en cuivre repoussé sur bois appartient aujourd'hui à la fabrique). Cette heureuse récapitulation, ainsi que l'exposition posthume des œuvres de Napoléon Bourassa, tenue à Montréal en

1917, ont pu alors l'inciter, lui qui avait déjà soixante-deux ans, à donner un nouvel élan à sa carrière. Il n'ignorait pas d'ailleurs les nombreux décès parmi les artistes de son temps (Vincent 1903 ; Julien 1908 ; Meloche 1914 ; Bourassa 1916 ; Hébert 1917). Toute une époque s'estompait et Gratton en restait un des derniers témoins.

C'est dans ce contexte que Gratton présenta de janvier à mars 1918 une exposition de ses œuvres dans une des salles du rez-de-chaussée de la Bibliothèque Saint-Sulpice, rue Saint-Denis à Montréal (actuellement Bibliothèque nationale du Québec). L'exposition était la douzième tenue à la Bibliothèque depuis son inauguration en septembre 1915 et la neuvième privilégiant les artistes canadiens-français. L'initiative de ces expositions, qui se poursuivirent jusqu'en 1929, relevait du directeur, le sulpicien Olivier Maurault. Comme les directeurs du Club Saint-Denis, ce dernier cherchait à mettre en lumière les talents de ses compatriotes. Plusieurs de ceux-ci exposaient à l'Art Association mais le milieu francophone éprouvait toujours le besoin d'avoir son propre forum²².

La première exposition en 1915 avait réuni les projets primés au concours pour la construction de la bibliothèque. Se succédèrent ensuite en 1916 des expositions consacrées à Ozias Leduc (peintures et dessins) ; Edmond Massicotte (dessins et croquis) ; Adrien Hébert (peintures) et Henri Hébert (sculptures) ; des affiches françaises (collection Maurault) ; Yvan Jobin (pastels) ; et le trio Rita Mount, Claire Fauteux et Berthe Lemoyne (peintures, aquarelles et pastels). En 1917, on y vit Delfosse (peintures) ; Alfred Faniel (peintures) ; des documents relatifs au Petit Séminaire de Montréal marquant son 120^e anniversaire ; et Charles-W. Simpson (tableaux et eaux-fortes). Gratton inaugura l'année 1918. Puis, la Bibliothèque accueillit les œuvres des Franchère, Gill, Jean-Baptiste Lagacé, Fortin, Ulrich Lamarche, Elzéar Soucy, Edmond Lemoine, Narcisse Poirier, Rodolphe Duguay, etc. En somme, tous les artistes connus du Montréal francophone participèrent à la série d'expositions.

Olindo Gratton exposa alors douze œuvres dont un *Christ* (ou *Crucifix* ?) ; trois groupes : *Saint Joseph, gardien du pain de vie* (voir Cat 27, p. 124), *Le Martyre des Pères Brébeuf et Lalemant* et *La Découverte du Mississippi* ; trois statuettes reliées à ses projets de monuments : *Labelle, Joliette* (voir Fig 22, p. 74 et Fig 36, p. 112), *Dollard des Ormeaux* ; une maquette du monument *Marguerite Bourgeoys* ; les bustes de ses père et mère, celui de l'avocat J.A. Beaulieu (peintre et ami des artistes) et un médaillon de l'ancien journaliste Lorenzo Prince²³. Excepté le *Christ* taillé en chêne, toutes ces œuvres étaient de plâtre ; toutes ont disparu.

Les quotidiens francophones firent un écho enthousiaste à l'exposition, soulignant son intérêt éminemment patriotique. L'un déclara : « Ce sont ces nobles et fières figures que le sculpteur a modelées dans la glaise et qu'il veut immortaliser par le bronze²⁴ ». Tenace ambition. Mais un autre son de cloche allait provenir du *Nigog*, une revue montréalaise de critique artistique et littéraire.

Fondée par trois jeunes *parisianistes*, l'architecte Fernand Préfontaine, le pianiste Léo-Pol Morin et l'écrivain Robert La Roque de Roquebrune, cette revue parut durant la seule année 1918. Elle émana d'un cercle d'amis qui comprenait des intellectuels et des artistes aussi divers que les peintres Hébert, Leduc et Dyonnet, l'abbé Maurault (« qui fut de notre chapelle sans en être pourtant le chapelain²⁵ », ironisa de Roquebrune) et des universitaires anglophones tel Ramsay Traquair.

La rédaction, s'en prenant à l'« ignorance », à la « niaiserie », aux « imbéciles » et aux « malveillants », déclara son projet éditorial dès le premier numéro :

Il est temps que la critique soit un sérieux enseignement général et non plus un complaisant bénissage d'œuvres puérides et inhabiles. [...] tout le mouvement artistique enfin doit être critiqué auprès du public averti, par des spécialistes²⁶.

Les spécialistes des générations suivantes allaient reconnaître dans ce cri de guerre un des principaux jalons de la modernité artistique au Québec. Voilà en

effet qu'on exigeait un intermédiaire savant entre l'art et son public²⁷.

Or, dans le numéro suivant du *Nigog*, alors même que l'exposition Gratton se poursuivait, Préfontaine reprocha à la Bibliothèque Saint-Sulpice de n'avoir « rien donné cet hiver », contrairement à « l'an dernier » où on avait vu « trois ou quatre expositions intéressantes²⁸ ». Il recommanda Cullen, Arthur-D. Rosaire, Clarence Gagnon, Fortin et Suzor-Coté, puis il enchaîna : « Peut-être que la direction désire ne plus encourager les artistes et les arts et entend se confiner dans des expositions d'amateurs. » Pour Gratton le coup portait bas.

Quelle était donc cette concurrence sinon le trio Mount/Fauteux/Lemoyne, Simpson, Delfosse et Faniel ? Leurs œuvres ainsi que celles des artistes proposés étaient tributaires dans l'ensemble d'une tradition paysagiste académique fin XIX^e siècle, teintée d'impressionnisme. En général, ces artistes pratiquaient un art plus subjectif et esthétisant que réaliste et documentaire.

Les rédacteurs du *Nigog* en voulaient justement à l'importance accordée au sujet de l'œuvre au détriment de ses qualités plastiques. Toute axée sur l'expression d'un contenu idéologique, la sculpture de Gratton ne répondait pas aux nouvelles attentes. Le public qui s'arrêtait au contenu n'avait donc « même pas de mauvais goût en art plastique ; il n'en a pas du tout²⁹ ». Quant aux journalistes, ils ne pratiquaient guère qu'un « complaisant bénissage³⁰ ».

Comme toute position qui veut ébranler, celle du *Nigog* était catégorique. En effet, une lecture attentive des commentaires publiés par la presse sur les œuvres de Gratton de 1884 à 1930 révèle une utilisation constante des critères académiques. Sans être le travail de spécialistes, ces textes ne disent pas n'importe quoi. Au contraire, reviennent sans cesse des considérations sur la relation professeur-élève, la maîtrise technique (l'exactitude du dessin, la vigueur des modelés, le fini des surfaces), la fidélité à la nature (ressemblance, connaissance de l'anatomie), l'érudition historique et archéologique, l'expressivité des gestes et des regards, les états d'âme, le symbolisme,

les thèmes édifiants, l'inspiration et l'imagination de l'artiste. Même si le recul critique a pu faire défaut, le discours est très cohérent. Il témoigne d'une réelle culture, antérieure à celle du *Nigog*. Voilà en quoi Gratton, participant de cette culture, était un « amateur ».

Malgré l'impatience de la jeune critique, l'exposition de la Bibliothèque Saint-Sulpice servit, pensons-nous, à réanimer sa carrière. Ayant refait surface, et la conjoncture économique aidant, il se vit confier dès 1920 d'importantes commandes qui rétablirent sa position comme le principal statuaire religieux sur bois de la région de Montréal. Qui plus est, il allait enfin pouvoir réaliser son rêve : ériger un monument commémoratif avec statue de bronze.

Nouvel essor

Les années vingt réservaient à Olindo Gratton une activité qui dépassa certainement toutes ses attentes. La fabrique Saint-Louis-de-France de Montréal ouvrit le jeu en lui commandant quatre *Anges à la trompette* en cuivre repoussé sur bois³¹, hauts chacun de 4,88 mètres (Fig 49 et 50). Ces anges du Jugement dernier, exécutés en 1920-21, dressèrent leur terrible profil aux quatre encoignures de la tour de l'église jusqu'à l'incendie de 1933. Dans le ciel montréalais, ils évoquaient les anges de Notre-Dame-de-la-Garde (Marseille). Avec leurs ailes pointées vers le haut, ils rappelaient ceux de Laperle aux pieds de la *Vierge* sur le campanile de Bonsecours (voir Fig 21, p. 72).

Le motif des anges trompettistes placés ainsi aux quatre coins d'une structure inspira en 1923 les architectes Viau et Venne qui l'intégrèrent aux plans du monument *Sacré-Coeur* de Lachine (vandalisé depuis). La même année, Venne (Alphonse), collaborant avec Alfred Laliberté, mit quatre anges *allégoriques* sur le monument *Saint Joseph* à l'Oratoire du Mont-Royal.

En 1922, Gratton tailla en bois un *Ecce Homo* grandeur nature pour San Diego (Californie) (Fig 51). En renouant avec l'étranger, il bénéficiait sans doute du réseau migratoire des Québécois religieux et laïcs. L'oeuvre, introuvable, montrait le Christ seul, dans toute son humiliation plutôt que dans la scène historique chez Pilate. Le pathos qui s'en dégagait était apte à plaire à la population hispanique de la région. D'aucuns ont prétendu que Gratton avait des oeuvres au Mexique³². S'agirait-il de celle-ci ? San Diego voisine la frontière.



Fig 49 **Olindo GRATTON**, Ange à la trompette, 1920-21, bois recouvert de cuivre; l'un de quatre qui dominaient la tour de l'église Saint-Louis-de-France, Montréal. Oeuvre détruite. (Photo : ministère des Affaires culturelles, Québec, fonds Gérard-Morisset.)

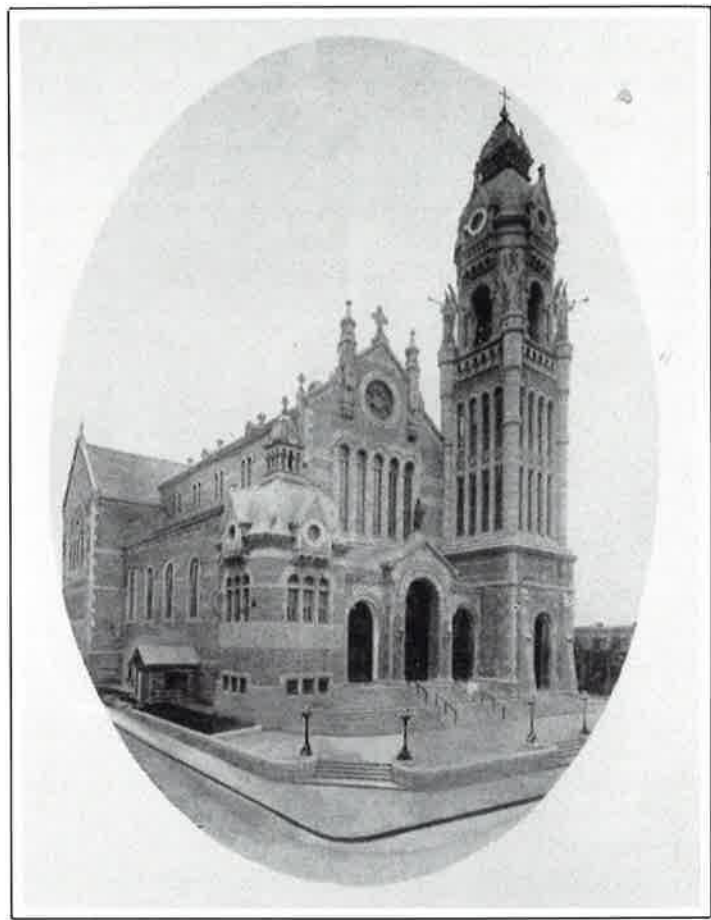


Fig 50 **Église Saint-Louis-de-France, Montréal** (Victor ROY et Louis-Zéphirin GAUTHIER, architectes), 1897. D'Olindo GRATTON, on voit sur le portique la statue du titulaire, 1893, et sur la tour, les anges, 1921. En 1933, un incendie ravagea l'église. (Photo : Roy Hartling, Montréal; tirée de Album des églises de la province de Québec, vol. III, Montréal, La Compagnie canadienne nationale de publication, 1930, p. 31.)

Fig 51 **Olindo GRATTON, Ecce Homo**, 1922, bois ; réalisé pour San Diego (Californie). Oeuvre non localisée. (Photo : collection privée.)





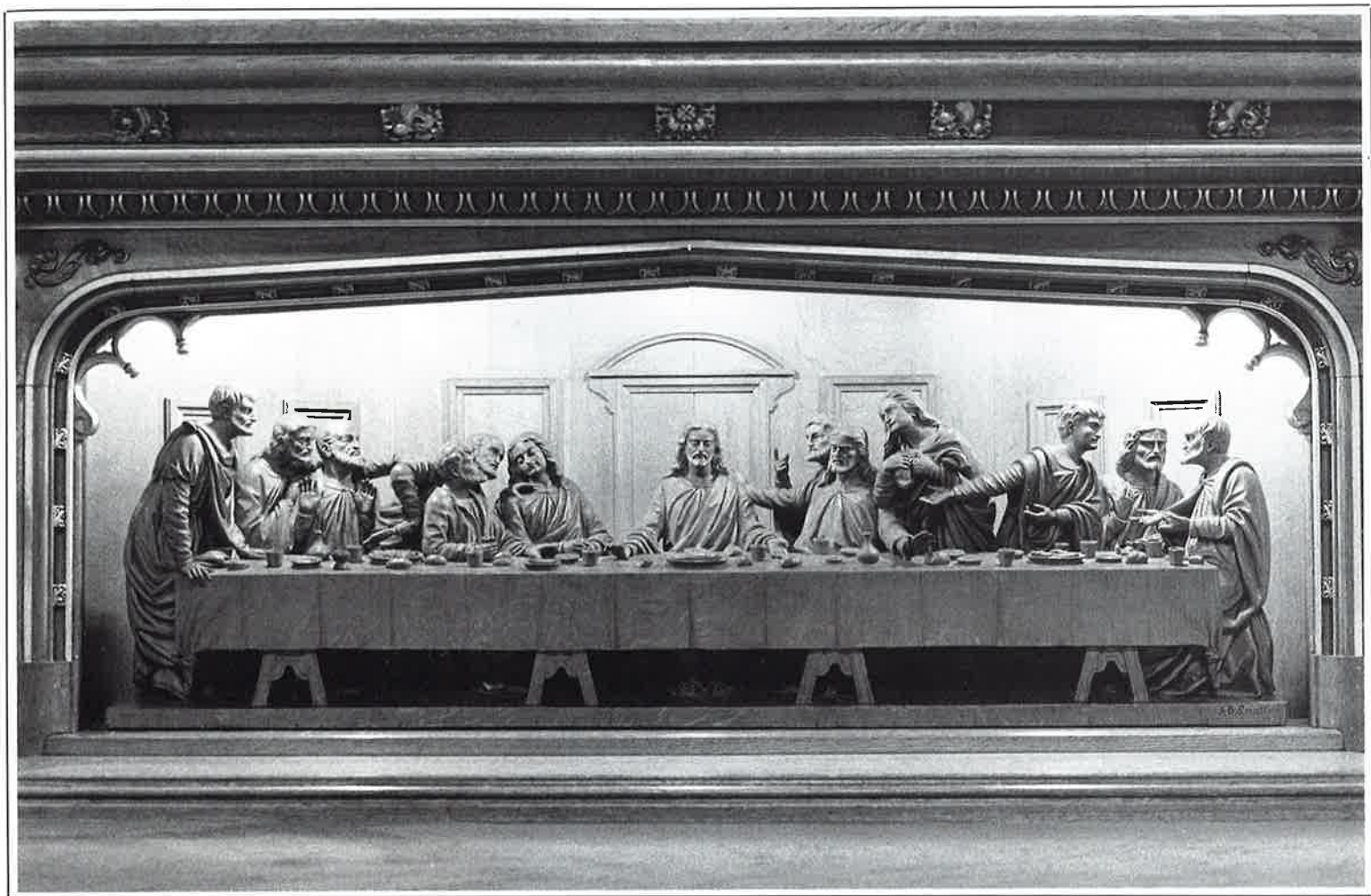
Fig 52 **Olindo GRATON, Saint Joseph**, 1924, bois recouvert de cuivre. Montréal, Hôtel-Dieu. (Photo : Archives des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal.)



Fig 53 Olindo Gratton dans son atelier, travaillant sur la Cène, 1923. À la droite, des chromos montrant la Cène de Léonard ; au fond, les croquis peut-être ; à gauche, l'oeuvre en voie d'exécution, et tout autour, les ciseaux du sculpteur. (Photo : collection privée.)

Ces premières œuvres de la décennie 1920 valurent au sculpteur un reportage dans *La Presse*³³. Suivirent quatre projets d'envergure, réalisés pour Montréal. En 1924, il confectionna, en cuivre repoussé sur bois, le *Saint Joseph* (Fig 52) qui domine la façade de l'ancienne résidence des aumôniers à l'Hôtel-Dieu. L'œuvre calque le *Saint Joseph* (1917) du couvent de Sainte-Thérèse. Plus intéressants encore furent trois projets reliés à l'ornementation première de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie, et des églises Saint-Viateur et Sainte-Madeleine (Outremont). Ces églises, de style néo-gothique, donnèrent lieu à une expression tardive de la tradition québécoise des grands décors de bois.

À Saint-Viateur, Gratton fit en quasi ronde-bosse une *Cène* (1923) (**Cat 29**) pour le maître-autel et les cinquante-quatre statuettes de la balustrade de communion (1926-27). Une photo d'époque nous montre le sculpteur travaillant à la *Cène*. Le document livre une véritable leçon de sculpture (Fig 53). La balustrade de communion illustre les principaux pontifes depuis saint Pierre jusqu'à Pie XI, élu en 1922. L'architecte de la balustrade, Albert Larue, allait reprendre ce plan décoratif vers 1939 à l'église Saint-Dominique de Québec avec la collaboration de Lauréat Vallière (1888-1973). Moins nombreux (vingt-six), les papes de Vallière paraissent tous sortis du même moule, contrairement à ceux de Gratton. En effet, le souci d'individualisation démontré par ce dernier avait imposé au curé de Saint-Viateur une correspondance avec Rome³⁴.



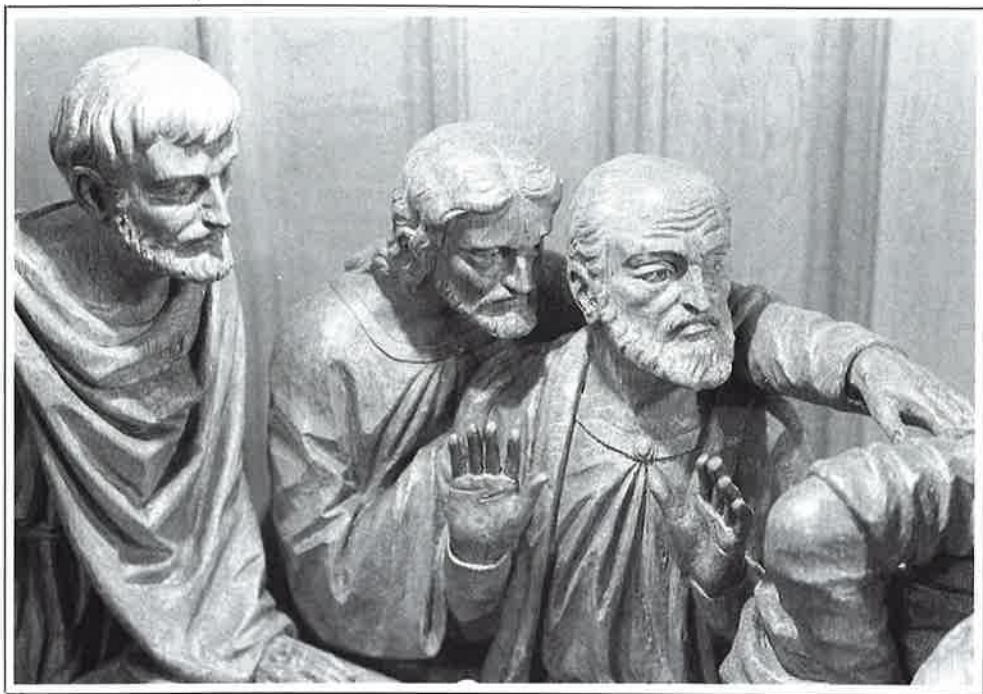
■ **Cat 29 La Cène, 1923, bois verni,**
45,5 x 152,5 x 25,5 cm.

Inscription : Sur le devant de la base en bas à droite : « J.O. Gratton » / « 1923 ».

Ce haut-relief, quasi ronde-bosse, orne le tombeau du maître-autel (J.E.C. DAOUST, architecte ; Philibert LEMAY, meublier ; Roger ALLARD, ornemaniste). D'après Léonard de VINCI, 1452-1519, (Milan, monastère S.Maria della Grazie, 1498), mais GRATTON a personnalisé les figures et les drapés.

Historique : Œuvre acquise en 1923.

Outremont, fabrique Saint-Viateur. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)

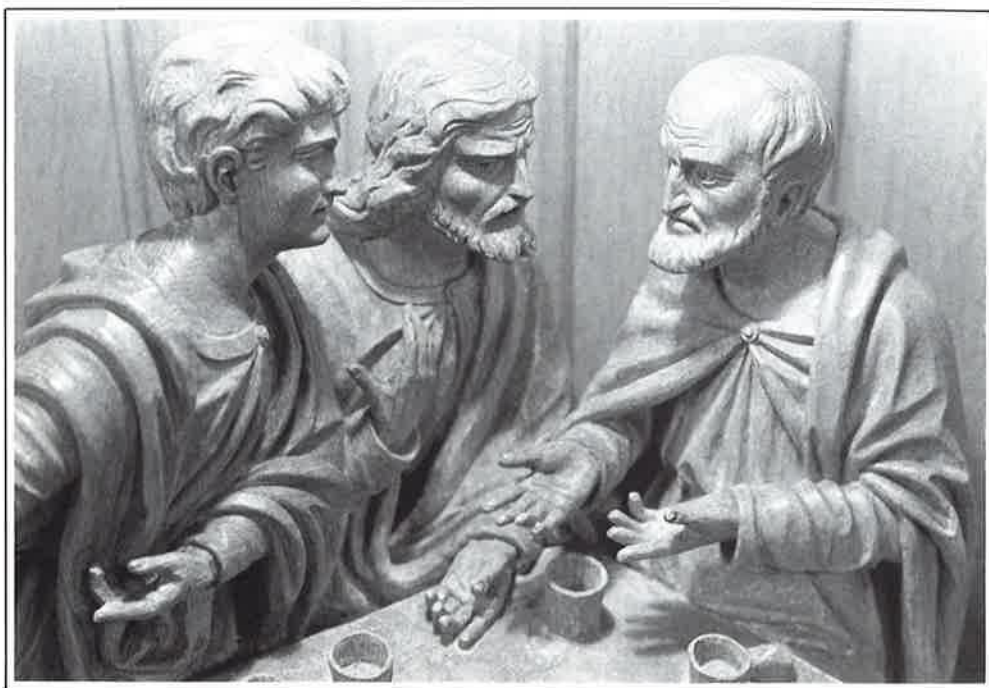


■ Cat 29a Les apôtres Barthélemy,
Jacques le Majeur et André.

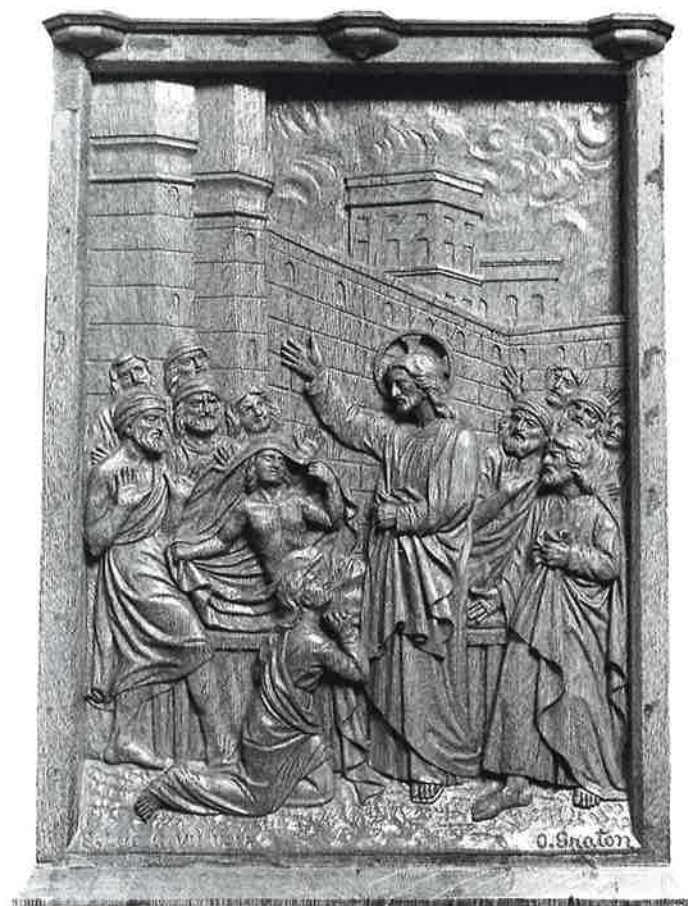


■ Cat 29b Les apôtres Barthélemy,
Jacques le Majeur, André, Pierre, Judas
(s'appuyant sur la table) et Jean.

■ Cat 29c L'apôtre Jean, le Christ, les apôtres Thomas, Jacques le Mineur et Philippe.



■ Cat 29d Les apôtres Matthieu, Jude et Simon.



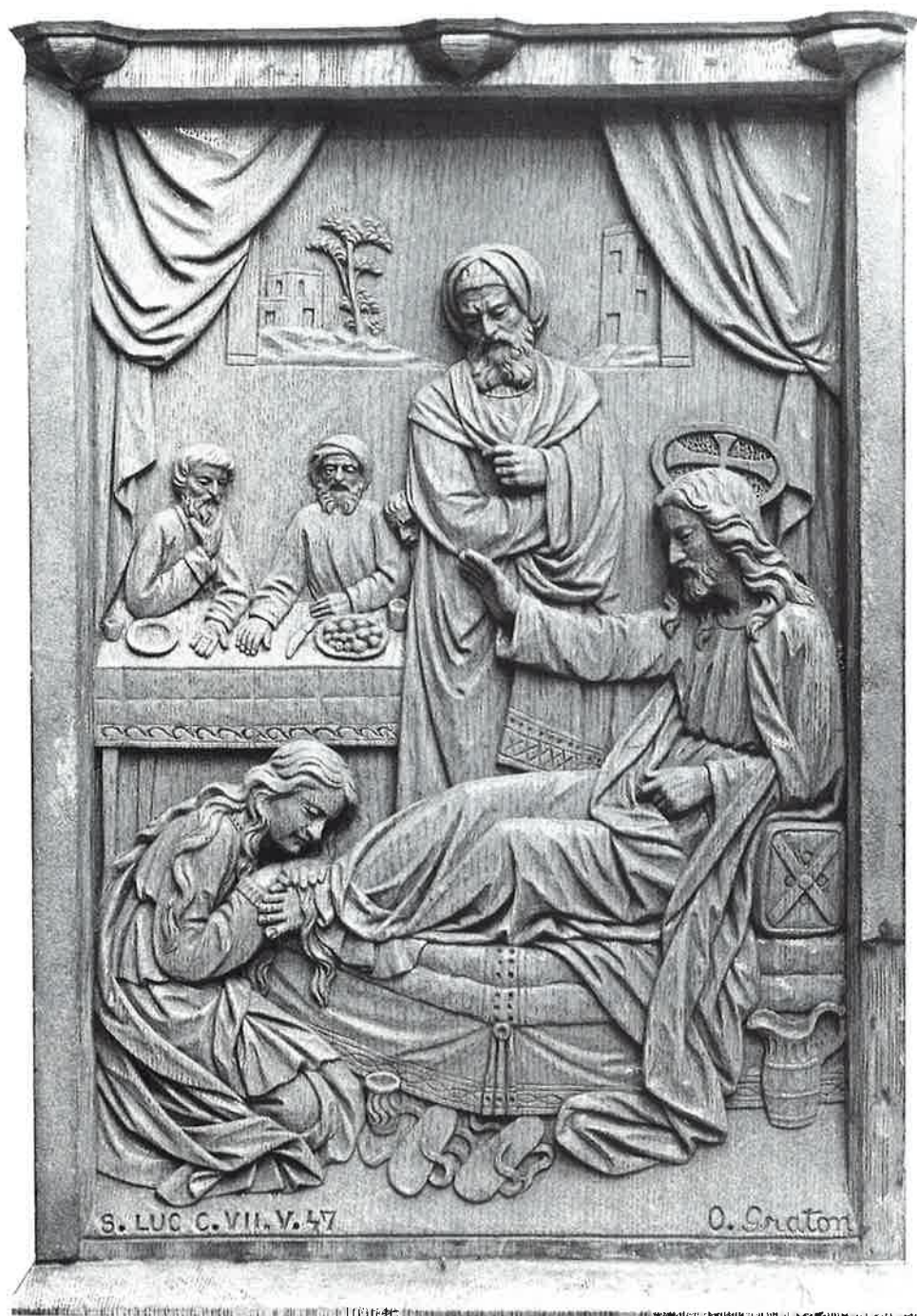
■ **Cat 30 et 31 L'Enfant prodigue et La Résurrection du fils de la veuve de Naim, 1926, bois verni, 47 x 31,5 x 9 cm.**

Inscriptions : *L'Enfant :* Sur le devant au bas à droite : « O. Gratton 1926 », sur le devant au bas à gauche : « S.LUC C.XV.V.24 » ; *Résurrection :* sur le devant au bas à droite : « O. Gratton 1926 », sur le devant au bas à gauche : « S.LUC C.VII.V.14 ».

Deux bas-reliefs d'un ensemble de huit comprenant Cat 32. L'ensemble décorait les confessionnaux de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie, une construction de Joseph SAWYER. Cinq des bas-reliefs furent intégrés au nouveau maître-autel de l'église Saint-Joseph, Rivière-des-Prairies.

Historique : Fabrique Sainte-Catherine-d'Alexandrie, Montréal, 1926 ; récupérés en 1972.

Montréal, Comité de Construction et d'art sacré de l'Archevêché. (Photos : Daniel Kazimierski, New York.)



■ **Cat 32 Notre Seigneur pardonnant à Madeleine, chez Simon (Madeleine aux pieds de Jésus)**, 1926, bois verni, 47 x 31,5 x 9 cm.

Inscriptions : Sur le devant au bas à droite : « O. Gratton 1926 », sur le devant au bas à gauche : « S.LUC C.XV.V.24 ».

Renvoie à Fig 18 (voir p. 62) par sa facture et le modèle de la Madeleine.

Exposition : 1989, Montréal, Complexe Desjardins, *Les Arts Religieux*.



■ **Cat 33 Élie**, 1928, bois verni
(jadis blanc sur fond doré),
44,5 x 25,5 x 3,5 cm.

Inscription : Sur le devant au bas :
« ÉLIE ».

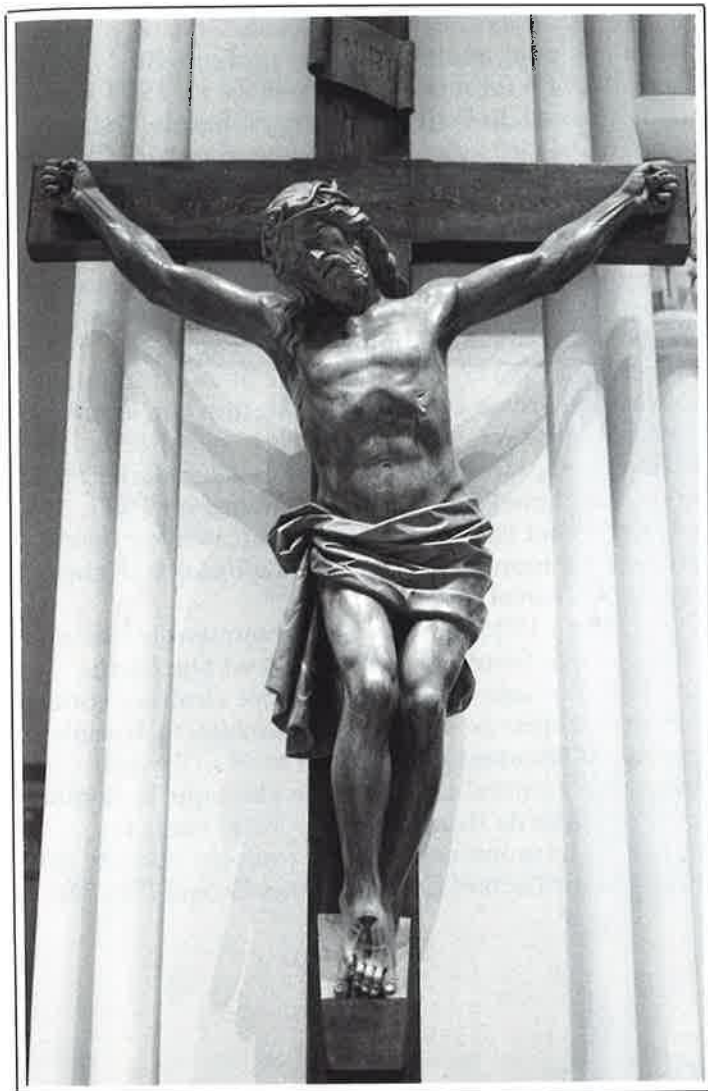
Un bas-relief d'un ensemble de dix-huit provenant des boiseries du chœur de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie. Seize furent intégrés aux boiseries de l'église Saint-Joseph, Rivière-des-Prairies ; celui de Moïse a disparu.

Historique : Fabrique Sainte-Catherine-d'Alexandrie, Montréal, 1928 ; récupéré vers 1973.

Montréal, Comité de Construction et d'art sacré de l'Archevêché.
(Photo : Daniel Kazimierski, New York.)

La statuaire de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie était plus diversifiée. Elle comprenait huit bas-reliefs (1926) montrant des scènes de la vie du Christ, et des paraboles, placés sur les portes des confessionnaux ; dix-huit médaillons de prophètes (1928) insérés dans les boiseries du chœur ; et un *Calvaire* (1929) constitué d'un Christ en croix avec rocher servant de prie-dieu (1929) (Fig 54). Unique en son genre au Québec, le *Calvaire* figurait parmi les meilleures œuvres de Gratton. Grâce à l'intervention du Comité de Construction et d'art sacré de l'archevêché de Montréal, presque toutes ces œuvres ont été récupérées lors de la triste démolition de l'église en 1973. Bon nombre furent réutilisées avec succès dans l'église Saint-Joseph de Rivière-des-Prairies : cinq des bas-reliefs (*La Parabole du Bon Samaritain*, *Jésus ressuscitant Lazare*, *Le Bon pasteur*, *Jésus au Cénacle après la résurrection* et *Jésus et la Samaritaine*) dans le maître-autel, et seize des médaillons des prophètes dans les boiseries à l'arrière de l'église. Le médaillon de Moïse est disparu, mais celui de Élie et les trois autres bas-reliefs, *L'Enfant prodigue*, *La résurrection du fils de la veuve de Naïm* et *Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon* (**Cat 30, 31, 32 et 33**), appartiennent maintenant au Comité de Construction et d'art sacré. À Saint-François-de-Sales de Laval, le *Christ*, autrefois verni, aujourd'hui polychrome, survit dépouillé de sa croix et de son rocher.

Enfin, pour le troisième grand projet mentionné, celui de l'église Sainte-Madeleine d'Outremont, Gratton, âgé de soixante-quinze ans en 1930, sculpta un impressionnant *Christ en croix* (1930) (**Cat 34**) et, semble-t-il, quatre *Anges adoreurs* destinés au maître-autel (vers 1930-33, œuvres disparues)³⁵.



■ **Cat 34 Christ en croix (Crucifix)**, 1930, bois verni, Corpus : H.180 cm, L.140 cm, Croix : H.360 cm, L.150 cm.

Inscription : Sur l'appui-pieds à droite : « J.O. Gratton » / « Mai 1930 ».

Historique : Don d'une famille généreuse, 1930 ; mis au rancart, 1969-70, puis réinstallé à la demande des paroissiens.

Outremont, Fabrique Sainte-Madeleine. (Photo : Daniel Kazimierski, New York.)



Fig 54 Georges FILIATRAULT, Olindo Gratton posant dans son atelier près du Calvaire de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie, Montréal, 1929. (Photo : Comité de Construction et d'art sacré de l'Archevêché, Montréal.)

**SUR LA SCÈNE
de L'ACTUALITÉ**



M. J.-O. GRATTON, sculpteur canadien-français, à qui vient d'être confiée l'exécution du monument Ducharme au séminaire de Sainte-Thérèse.— (Croquis d'un dessinateur de la "Presse").

Comblé par sa clientèle religieuse, Gratton n'abandonna pas pour autant le champ profane. Sa détermination fut même récompensée en 1924 lorsque le Conseil du Petit Séminaire de Sainte-Thérèse lui confia la réalisation du monument au curé Charles-Joseph Ducharme, fondateur du Petit Séminaire. Pour l'occasion, *La Presse* lui consacra un sympathique portrait-charge dans le cadre d'une série réservée aux personnalités de l'heure (Fig 55). Peu auparavant Alfred Laliberté avait eu le même honneur comme lauréat au concours du *Monument aux Patriotes* (Montréal, 1926)³⁶. La commande pour le monument *Ducharme* arrivait à point pour Gratton car, la même année, lui était refusé celui de Mgr L.-F. Laflèche (Elzéar Soucy, Trois-Rivières, 1926), sans parler du monument *Labelle* qui lui avait échappé en 1923, Laliberté étant vainqueur. Enfin Gratton allait devoir renoncer au monument *Sir L.-H. Lafontaine* (Henri Hébert, Montréal, 1930).

Dévoilé en 1925 lors des fêtes marquant le centenaire du Petit Séminaire, le monument *Ducharme* était le fruit d'une collaboration entre Gratton, concepteur et modelleur de la statue, et l'architecte Joseph Sawyer, dessinateur du socle. La maison Joseph Brunet de Montréal tailla le socle alors que la Roman Bronze Works de Brooklyn (New York) coula le bronze³⁷. Le monument occupe toujours son site original, devant l'actuel Collège Lionel-Groulx (Fig 56).

Fig 55 Sur la scène de l'actualité, caricature parue dans *La Presse*, Montréal, 1^{er} avril 1925, p. 13. (Photo : collection privée.)

Fig 56 **Olindo GRATON**, Monument curé **Charles-Joseph Ducharme**, 1925 ; bronze coulé à la Roman Bronze Works, Brooklyn (New York) ; socle dessiné par **Joseph SAWYER**, exécuté par **Joseph BRUNET**, Montréal. Sainte-Thérèse, Collège Lionel-Groulx. (Photo : collection privée.)





Sawyer était connu à Sainte-Thérèse. Il avait rénové la partie centrale du Petit Séminaire en prévision du centenaire et il devait dessiner les plans du nouveau presbytère. Gratton avait collaboré avec lui en 1906 alors que l'architecte dirigeait la rénovation de l'église de Saint-Eustache. En 1925, Sawyer se préparait à construire Sainte-Catherine-d'Alexandrie.

Pour les fêtes de son Alma Mater, Gratton conçut aussi quatre bas-reliefs représentant les collèges historiques. Ces œuvres, taillées en bois par Colomban Gratton, étaient destinées à l'entrée principale où elles sont encore ³⁸. Puis, vers 1926, Olindo modela gracieusement les bustes des supérieurs. On en connaît quatre (*Charlebois, Nepveu, Chaumont et Nantel*), œuvres disparues, mais il y en a peut-être eu dix. Les galeries de portraits étaient d'époque. On pensera par exemple aux bustes que Laliberté consacra en 1934 aux fondateurs et premiers curés des Bois-Francis.

L'activité commémorative d'Olindo Gratton, années vingt, se termina sur deux excellents médaillons en bronze réservés à des supérieurs défunts du Petit Séminaire, Mgr Joseph-Herménégilde Cousineau (1928) (Fig 57) et Mgr Antonin Nantel (vers 1929). Comptant parmi ses meilleurs portraits, ils ornent les pierres tombales des sujets à Sainte-Thérèse.

En guise d'atelier, depuis son retour au patelin, Gratton avait d'abord utilisé l'étage de sa résidence (vers 1903). Pour les grands travaux, disions-nous, il s'installa à l'usine Lesage. C'est dans la chaufferie qu'il fabriqua les *Anges* de Saint-Louis-de-France, et vers 1923-24, il travaillait dans un entrepôt probablement sur le *Saint Joseph* de l'Hôtel-Dieu. L'*Ecce Homo* de San Diego a sans doute vu le jour à l'usine. Vers 1921, le contrat de Saint-Louis-de-France lui permit de construire une rallonge à sa résidence qui lui servira d'atelier.

Comme stratégie de marketing, il délaissa complètement les expositions publiques, vitrines et salons, ses relations lui donnant accès aux quotidiens. De 1922 à 1930, *La Presse* à elle seule lui accorda près de vingt photos/comptes rendus. Deux ouvrages sont particulièrement révélateurs de sa position : les *Biographies Canadiennes-françaises* de 1927, et les deux *Marges*

Fig 57 **Olindo GRATTON, Mgr Joseph-Herménégilde Cousineau**, 1928, bronze ; orne le monument funéraire du sujet. Sainte-Thérèse, cimetière paroissial. (Photo : Suzanne Gauthier, Montréal.)

d'*Histoire*, recueils des écrits de l'abbé Maurault sur les arts, de 1928-29.

La notice sur Gratton parue dans les *Biographies* attestait qu'il était un personnage connu, en dépit du caractère auto-publicitaire propre aux *who's who*³⁹. Maurault par contre classait le sculpteur par rapport à ses contemporains. Selon lui, Gratton (dont il avait exposé les œuvres à la Bibliothèque Saint-Sulpice) illustrait l'ancienne tradition de la sculpture sur bois. Après avoir chanté les louanges du « père Louis Jobin », et jeté un coup d'œil sur cette tradition dans la région de Québec, il nomma les Montréalais : Elzéar Soucy, Olindo Gratton, [Paul] Demers et « plusieurs autres ». Suit le nom de l'ornemaniste Alphonse Leclaire⁴⁰. D'autre part l'auteur mentionna Gratton dans un contexte général, ses propos véhiculant la notion d'un art sculptural profane. Selon Maurault, les sculpteurs n'atteignaient pas la demi-douzaine : Laliberté, Henri Hébert, Soucy, Gratton, Émile Brunet (1899-1977). Plus loin, il identifia les survivants de Louis-Philippe Hébert : Laliberté, Suzor-Coté (1869-1937), Henri Hébert, Gratton, les frères Soucy, Brunet, Louise de Montigny-Giguère (1874-1969) et Alice Nolin (1896-1967)⁴¹.

En plaçant Gratton et Elzéar Soucy dans des contextes aussi divers, Maurault reconnaissait leur polyvalence. On s'étonnera toutefois de voir Gratton, l'aîné, en troisième ou quatrième position comme continuateur de Louis-Philippe Hébert, en alternance avec les Soucy, ses élèves. Or, nous voyons une explication possible dans les souvenirs d'Alfred Laliberté, rédigés vers 1926-41.

Formé à l'allégorie, via l'étude du nu, dans les hauts lieux académiques parisiens du début du XX^e siècle, Laliberté jugea très sévèrement son ancien professeur. Selon lui, la philosophie de « l'ami Gratton », « ce brave artisan » se réduisait à :

celle de l'habitant de campagne qui travaille dur, qui se résigne à tout parce que la religion lui apprend que sur la (terre) on souffre pour gagner notre ciel à notre mort. On ne s'occupe pas d'un beau coucher de soleil et autre beau phénomène de la nature. Pour eux aux prises avec la terre, il s'agit d'y trouver de quoi vivre⁴².

Ainsi, Gratton, l'artiste consciencieux, passionné d'histoire et de musique, en outre plus scolarisé que Laliberté, était-il rangé parmi les frustes campagnards, que dire, quasi parmi les bêtes de somme. Pour comprendre l'attitude de Laliberté, il nous faut rappeler ce qui a constitué le grand débat sur la sculpture au XIX^e et au début du XX^e siècle.

Bref, l'histoire de la sculpture au XIX^e a été marquée, sous l'influence parisienne, par la redécouverte du modelage conduisant au bronze, ceci, en opposition à la traduction en matière (pierre, marbre, bois, etc.). De nature additive plutôt que soustractive, le modelage permet une plus grande souplesse formelle (animation des surfaces et jeux dans l'espace). Grâce à cette liberté nouvellement acquise (en Europe, le début du siècle connut surtout une statuaire de marbre), les sculpteurs-modeleurs en vinrent à se considérer comme des intellectuels, fins appréciateurs des valeurs spirituelles (concept du *bel artiste*). À cause de la complexité du procédé de la transformation des modèles originels en bronze, ces sculpteurs confièrent les tâches techniques les plus ardues, autres que la préparation des premiers modèles, à des aides. En vertu de leurs rôles de concepteurs, ils se réservèrent alors le statut d'artiste, reléguant aux praticiens celui d'artisan. Parce qu'ils confiaient aussi à des spécialistes la traduction en matière, l'ensemble de la sculpture, sur pierre, marbre, bois, etc., prit aux yeux des *modeleurs* le caractère d'un labeur inartistique⁴³.

Avec la modernité viendra une ré-appréciation de la matière, les sculpteurs *tailleurs* se réappropriant le statut d'artiste. Au Québec, l'influence exercée au cours des années 1930-40 par l'architecte Dom Paul Bellot et le sculpteur Henri Charlier, tous deux Français, allait signaler la victoire de la taille directe, une variante *spontanée* de la traduction en matière, sur le modelage dorénavant accusé d'infidélité.

Le reproche que Laliberté fit à Gratton était en effet relié à la formation de sculpteur sur bois que ce dernier avait reçue, Laliberté qualifiant cet art de « métier ingrat » :

Je dis ingrat parce qu'avec cette matière, ce matériel, le bois, il est presque impossible de

faire une forme sensible, et celui qui travaille longtemps avec ce matériel, il lui reste bien longtemps ce défaut de faire sans souplesse, sans sensibilité parce que l'oeil et l'esprit en a fait son éducation qui est quasi mauvaise ⁴⁴.

Laliberté admit que le monument *Ducharme*, à Sainte-Thérèse, « dénote tout de même une certaine maîtrise de son métier », cependant que Gratton avait « participé à plusieurs concours de monuments » :

mais son manque de jugement, d'imagination et de métier l'ont toujours placé dans un état d'infériorité avec les autres, de sorte qu'il n'a pas pu en produire plusieurs. Ce qui a manqué à Gratton ? Il lui a manqué tout ce qu'il faut pour en faire un bel artiste. Par là, il reste presque au niveau de l'artisan.

Ces propos expriment la position du sculpteur-modéleur par rapport au sculpteur-tailleur. Quant au manque de jugement, d'imagination et de métier, il faut reconnaître que les projets de monuments avancés par Gratton étaient plutôt déclamatoires et grandiloquents, tares d'une esthétique en grande partie issue du classicisme bourassien. Sa formation locale ne lui avait pas permis non plus de s'imprégner vraiment de l'esprit du modelage, bien qu'il l'enseigna, contrairement à Laliberté qui en avait puisé les secrets et l'esthétique à sa source même.

Odetta Legendre a brossé un excellent portrait de l'importance accordée à la formation parisienne par les artistes québécois de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. Parmi les cent vingt-neuf artistes que Laliberté a répertoriés dans ses souvenirs, la plupart étant ses contemporains immédiats ou ses cadets, quatre-vingts avaient étudié en Europe, principalement à Paris ⁴⁵. C'est dire l'anachronisme que vivait Gratton. Et faut-il rappeler à quel point ce contexte obligea les artistes québécois qui voulaient ériger des monuments à avoir la sanction du milieu artistique parisien. Dépourvu de tout lien avec ce milieu, Gratton n'avait donc aucune chance de percer réellement le marché des bronzes commémoratifs. Par conséquent,

malgré son adhésion à l'idéologie conservatrice du temps, d'ailleurs endossée par Laliberté, Gratton parut à ce dernier « presque au niveau de l'artisan ».

La position de l'abbé Maurault vis-à-vis de Gratton est plus ambiguë. D'une part, on le devine mal à l'aise car l'abbé (amateur de symbolisme et lecteur de Huysmans) partageait avec Laliberté une appréciation des critères de l'art français, allant jusqu'à prôner, sous l'influence de Maurice Denis (venu au pays en 1927), un renouveau de l'art sacré par l'intermédiaire de l'oeuvre de son ami Ozias Leduc ⁴⁶. Le classement qu'il réserva à Gratton dans *Marges d'Histoire* reflète une insatisfaction, semblable à celle de Laliberté, devant les lacunes du Gratton *profane*. Par contre, la qualité de l'attention qu'il lui voua dans ses écrits et à la Bibliothèque dénote le respect qu'il devait, en tant qu'ecclésiastique (et défenseur reconnu du régionalisme), à celui qui était alors le doyen des sculpteurs montréalais, spécialiste de la statuaire religieuse, auteur (comme il le signala dans ses *Marges* ⁴⁷) des statues colossales de la cathédrale de Montréal et des *Anges* de son baldaquin.

À vrai dire, le parti-pris religieux en art, au simple niveau d'une thématique, conservait toujours ses disciples. Outre Gratton, un Alexandre Carli continua à Montréal une production statuaire importante. Les statues colossales, et la frise composée de deux cent trente figures, dont ce dernier dirigea l'exécution à l'atelier T. Carli-Petrucci pour la nef de l'église de La Nativité d'Hochelaga (vers 1923-25), justifieraient une étude de son oeuvre. Même Louis-Philippe Hébert et Laliberté n'abandonnèrent pas complètement les sujets religieux. En 1901, Hébert travaillait encore, semble-t-il, pour la cathédrale d'Ottawa et on lui connaît des oeuvres religieuses quasi jusqu'à sa mort. Le *Christ en croix* (1907) du baptistère de la cathédrale de Montréal, plâtre qu'on lui attribue, constitue par exemple (s'il est de lui) une oeuvre majeure de la statuaire religieuse québécoise (Fig 58). Quant à Laliberté, qui avait commencé sa carrière en partie sous le signe du sacré, il signa, n'est-ce pas en 1923, le monument *Saint Joseph* de l'Oratoire du Mont-Royal, et en 1947 un *Christ Roi* sculpté pour

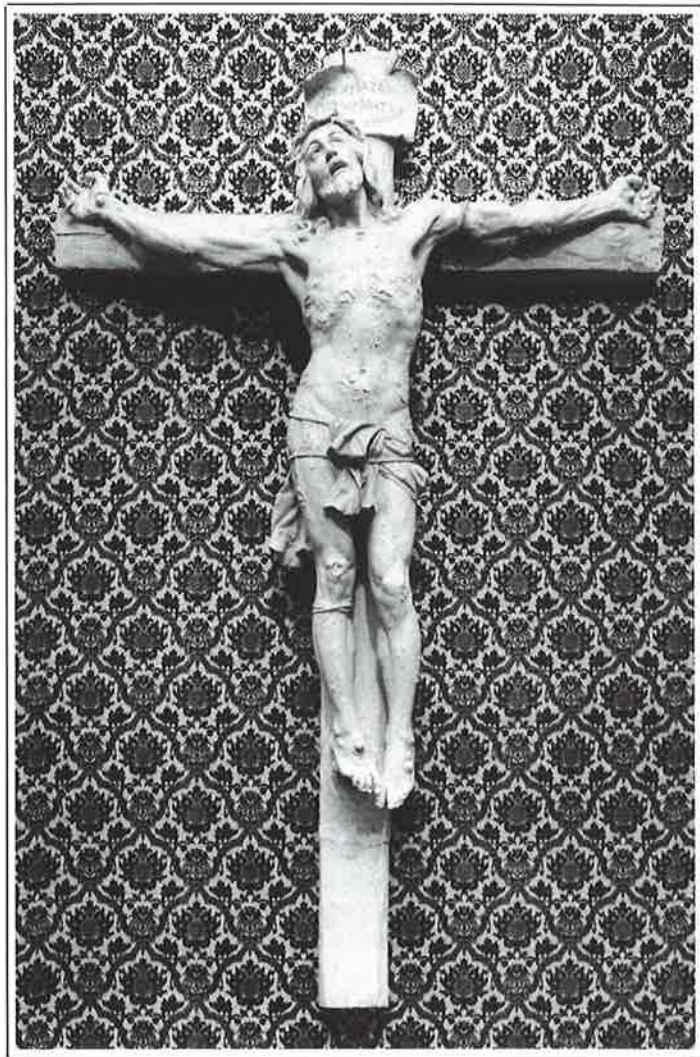


Fig 58 **Louis-Philippe HÉBERT**
 (attribué à), **Christ en croix**, 1907,
 plâtre et bois. Montréal, basilique-
 cathédrale Marie-Reine-du-Monde.
 (Photo : Roy Hartling, Montréal.)

Roberval. Cette production religieuse peut sembler anachronique de leur part, mais c'est oublier que les axes Religion et Patrie formaient un tout indissociable.

Cette dualité était à nouveau soutenue dans un essai d'esthétique paru en 1924 aux presses des Frères des Écoles chrétiennes de Montréal. Préfacé par Jean-Baptiste Lagacé, ancien élève de Napoléon Bourassa et professeur à l'Université de Montréal, *La Connaissance pratique du beau* portait la signature du Frère Martinus (Antoine Chouinard)⁴⁸. L'ouvrage couronnait vingt-neuf ans d'enseignement du dessin au Mont-Saint-Louis (1894-1923). Puisant à l'histoire de la philosophie depuis les Grecs et saint Augustin jusqu'à Hegel et Ruskin, sans oublier Victor Cousin et Louis Veuillot, la pensée du Frère Martinus perpétuait au-delà du Nigog l'enseignement bourrassien. L'auteur affirmait : « Les qualités les plus précieuses de l'art, celles qui le rendent utiles à tous, sont d'être religieux, éducatif et instructif⁴⁹ ». Bien que le « religieux » primait dans cette perspective, l'auteur admettait aussi « l'influence éducative et l'action civilisatrice » de la statuaire historico-patriotique comme « représentation de la valeur intellectuelle et morale⁵⁰ » :

Établir l'influence moralisatrice des beaux-arts, c'est montrer en même temps leur rôle social, c'est décerner à l'artiste chrétien la qualification d'auxiliaire de la religion⁵¹.

Voilà donc que le cercle se refermait, Religion et Patrie formant une seule et même réalité, et qu'était réaffirmée la fonction idéologique de l'art. Travaillant surtout au service de l'Église, Olindo Gratton avait certainement servi d'« auxiliaire de la religion », distinction que l'abbé Maurault, n'en déplaise à ses amis du Nigog, se devait de respecter, d'autant plus que, durant la décennie, l'activité commémorative du sculpteur s'était appliquée surtout au souvenir des hommes de Dieu.

Fin de carrière

Au début des années trente, Olindo Gratton cessa presque toute activité statuaire sur bois. Divers facteurs expliquent cet état de choses, notamment la Crise qui entraîna au début de la décennie une baisse du marché religieux. Âgé, Gratton n'avait plus l'énergie nécessaire pour se promouvoir, bien que la qualité de ses œuvres encore récentes nous permet de croire qu'il aurait accepté de nouvelles commandes si on lui en avait confié. Les plus jeunes persistèrent, comme Lauréat Vallière à Saint-Romuald⁵². L'isolement causé en partie par l'âge se voit d'autant plus que durant la décennie s'amorça au Québec un renouveau de l'art sacré, dans l'esprit de Maurice Denis⁵³.

Le champ de la sculpture sur bois connut un ressaisissement particulier grâce à l'influence de personnages tels Elzéar Soucy, professeur, et Jean-Marie Gauvreau, professeur et directeur de l'École du meuble de Montréal, et de Marius Barbeau, ethnologue et grand *découvreur* de jeunes talents. Barbeau et Gauvreau orientèrent en effet la carrière de Médard Bourgault (1897-1967). Encouragé par le premier dès 1929, celui-ci se convertit six ans plus tard à la statuaire religieuse à cause de l'influence du second. Puis quand en 1940, l'atelier des frères Bourgault (Médard et Jean-Julien, né en 1910) de Saint-Jean-Port-Joli se transforma en école gouvernementale de sculpture sur bois, c'est Gauvreau qui se chargea du programme des études⁵⁴.

L'action de ces intellectuels citadins s'inscrivait dans le mouvement nationaliste de l'époque tel que propagé par l'abbé-historien Lionel Groulx. Selon Denis Monière, l'abbé Groulx cherchait à « légitimer la nationalité canadienne-française et à découvrir dans son histoire le fil d'Ariane de son destin⁵⁵ ». L'argument de cette légitimation reposait sur une vision mythique du Régime français et sur une croyance que le passé dicte les valeurs à préserver. Or, pour Groulx, les ancêtres avaient été essentiellement un peuple de paysans⁵⁶.



■ **Cat 35 Saint Isidore le laboureur (Saint Isidore), 1933,** bois recouvert de cuivre décapé (était peint aluminium tel que le montre cette photo), 124,5 x 30,5 x 30,5 cm.

La dernière œuvre statuaire connue de GRATTON. Il peut s'agir d'un autoportrait.

Historique : Statue défrayée par une dame de Montréal pour l'orphelinat agricole Notre-Dame-des-Champs (kiosque extérieur), Sully, 1933 (remisée au garage, 1958 ; réinstallée dans le parterre, 1972) ; confiée durant les années 1970.

Sainte-Luce-sur-Mer, Clercs de Saint-Viateur. (Photo : Suzanne Gauthier, Montréal.)

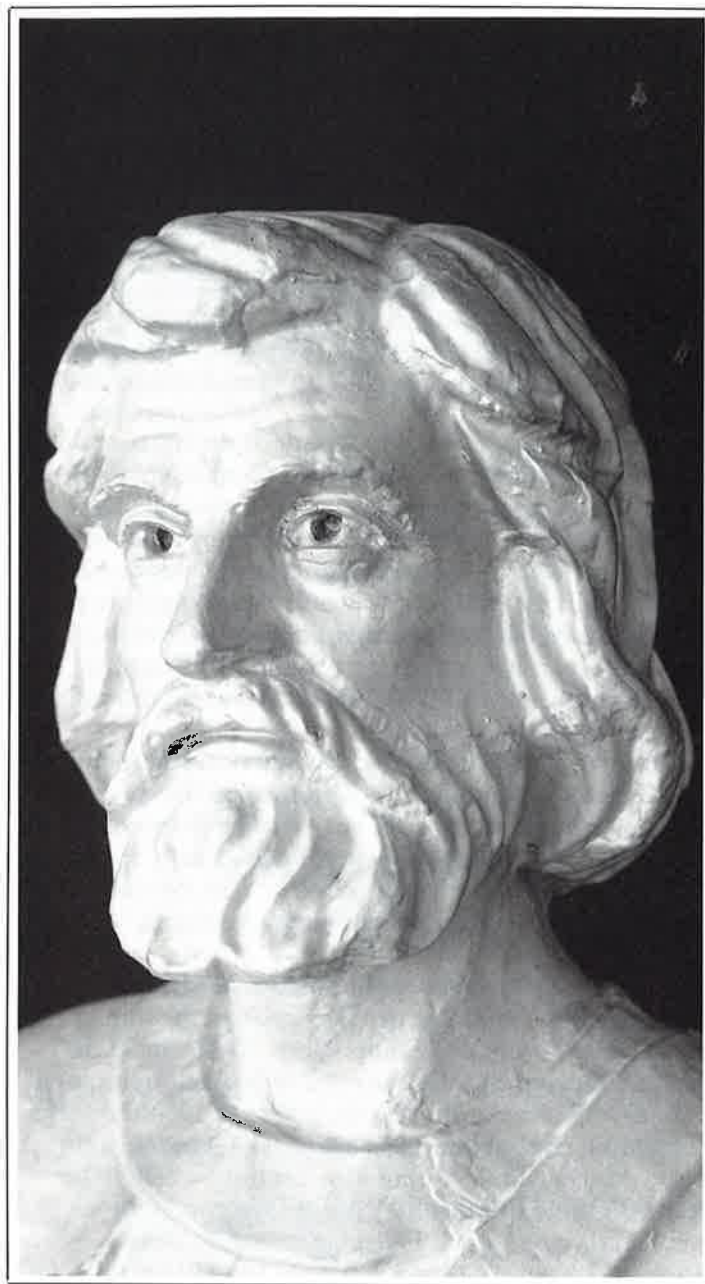
Fidèle à cette idéologie, Marius Barbeau s'efforça de trouver des preuves en terre québécoise d'une vitalité culturelle héritée de France. Sa quête l'amena à favoriser les régions de l'est du Québec et à s'intéresser par conséquent, parmi les sculpteurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, exclusivement aux Jean-Baptiste Côté (1832-1907), Louis Jobin et Médard Bourgault, délaissant ainsi les sculpteurs de la région de Montréal⁵⁷, tel Gratton. Ce parti-pris ouvre un débat sur une problématique trop vaste pour être abordée ici, la rivalité entre Québec, la pure, et Montréal, l'industrialisée.

Quant à Jean-Marie Gauvreau, il participa à l'idéologie dominante en prônant un retour à la terre et une préservation du mode de vie rural. Axée sur des considérations socio-économiques (lutte contre le chômage et la pauvreté dans les grandes villes, résultat et reflet des mouvements migratoires campagne-ville du siècle dernier), son action se traduisit par un encouragement à l'artisanat domestique et touristique⁵⁸. Cette option répondait aux attentes de Groulx pour qui seule « une société agricole et artisanale fondée sur le petit commerce et la petite production⁵⁹ » pouvait endiguer les forces nocives de l'industrialisation. L'action *dépanneuse* de Gauvreau ne pouvait donc pas venir en aide à Gratton, lui qui avait pratiqué la grande statuaire.

La dernière statue religieuse connue de Gratton est le *Saint Isidore le laboureur*, de cuivre repoussé sur bois (Cat 35), qu'il fabriqua en 1933 pour le Collège agricole des Clercs de Saint-Viateur à Sully. L'œuvre était d'époque car ce type de collège correspondait au mouvement *ruraliste*. Cette dernière commande n'eut rien toutefois pour inciter le sculpteur à tenir le coup car elle s'avéra un véritable don. Pour 60 \$, il livra une statue valant 300 \$. De surcroît, le collège tarda à le payer⁶⁰ !

Or, il est un fait ironique à noter que ce *Saint Isidore* constitue, pensons-nous, un autoportrait (Cat 35a), tels peut-être aussi le *Saint Patrice* du Petit Séminaire (vers 1897-99), (voir Cat 19, p. 67) et le *Saint Joseph* du couvent Sainte-Thérèse (vers 1917), ainsi que certains prophètes de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie (Montréal, 1928). Le *Saint Isidore* serait une sorte de testament artistique et spirituel. La ressemblance physiologique ne passa pas inaperçue. « D'après le Frère Fortin, Gratton écrivit-il au supérieur du collège, je ressemblerais à St Isidore, j'en serais trop honoré s'il fallait que ça fut vrai — si au moins je pouvais l'imiter dans ses vertus⁶¹ ».

Obligé d'ajuster son tir, Gratton s'amusa à bustifier des hommes politiques : le premier ministre L.-A. Taschereau (1931) et le maire Camillien Houde (1934) — œuvres appartenant aujourd'hui à un particulier ; ensuite Sir Wilfrid Laurier et le Térésien, Sir J.-A.



■ Cat 35a Détail du *Saint Isidore*. (Photo : Suzanne Gauthier, Montréal.)

Chapleau (vers 1938) — œuvres disparues. Peut-être espéra-t-il y trouver quelque débouché... Mais la rémunération vint plutôt de son premier métier, la sculpture ornementale, qu'il reprit à l'occasion. Par l'intermédiaire de Joseph Hamelin, un jeune ébéniste employé à l'atelier E. Thibault Limitée de Sainte-Thérèse, il travailla à la chaire de la chapelle du Petit Séminaire de Sainte-Thérèse (vers 1936) ; au maître-autel de l'église Saint-Ignace de Nominique (1937) ; au mobilier liturgique de l'église de Ferme-Neuve (vers 1938), et il tailla les portes du tabernacle de l'église Sainte-Monique des Deux-Montagnes. Presque tout cela a disparu ⁶².

Le portrait que Gérard Morisset fit de Gratton dans *Coup d'oeil* (1941), comme d'un ornemaniste de la vieille école, découlait peut-être de ces menus travaux. L'historien, bon nationaliste de son temps, souscrivait au concept d'une Nouvelle-France, pays des ancêtres paysans. En évoquant le souvenir des sculpteurs-paysans dont les héritiers auraient compris Gratton, il cherchait lui aussi à définir ce fil d'Ariane liant le Québec des années 1930-40 à un passé mythique aux valeurs rurales et françaises.

Morisset n'avait que faire de la période académique de la statuaire religieuse au Québec, qu'illustre Olindo Gratton parce qu'à ses yeux l'influence de l'académisme européen avait entaché l'art « si compréhensible, si bien ordonné ⁶³ », si français de sa Nouvelle-France dont il prolongeait la réalité jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

Une vision plus juste de la position de Gratton fut proposée dans *Histoire des Beaux-Arts. Notions* (1937) des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie d'Outremont. Ce manuel, rédigé anonymement par Soeur Marie-Catherine de Suède (Eugénie-Agathe Sylvestre), probablement d'après les recherches de Soeur Marie-Aline (Albina Morissette) ⁶⁴, reflète les écrits d'Olivier Maurault. Robert Derome, pour sa part, a cru y percevoir l'enseignement de Jean-Baptiste Lagacé ⁶⁵ (le préfacier du frère Martinus). Or, l'ouvrage classa Gratton au répertoire des sculpteurs « de la province de Québec » après Anatole Parthenais, Dauphin, Bourassa, Louis-Philippe et Henri Hébert, mais avant Laliberté, Suzor-Coté,

Elzéar Soucy, Brunet, Paul Demers, Alphonse Leclaire, Jobin, Hill et Allward. Bien entendu, les religieuses identifièrent Gratton aux statues colossales de la cathédrale de Montréal (voir Fig 28 à 30, p. 83 à 85) ⁶⁶.

Le sculpteur avait alors d'autres préoccupations comme en témoigne un étonnant plâtre qu'il modela pour son plaisir en 1936-39 (disparu). D'un genre symboliste/allégorique, l'œuvre tranchait avec les allégories féminines sur ses maquettes de monuments. Intitulée *Le Spectre de la guerre*, elle figurait un personnage masculin, glaive à la main, debout près d'un canon. Deux cadavres gisaient à ses pieds (Fig 59).

Au moment même où se déroulait la guerre civile d'Espagne et à la veille d'un deuxième conflit mondial, le sculpteur livrait sa propre *Guernica* (toute proportion gardée !). Il exprimait, avec le recul que lui conférait son âge et dans un genre nouveau pour lui, l'horreur de la bêtise humaine. L'œuvre dénote une implication sociale à une époque qui redécouvrait la pertinence d'un tel engagement en art. Alfred Laliberté avait lui-même exposé au Salon du Printemps de 1934 (Montréal) un plâtre intitulé *L'Ère de la mécanique*, une dénonciation des temps modernes ⁶⁷. Pour l'ancien élève et son professeur, la situation économique et politique ne présageait rien d'encourageant. Leur pessimisme révélait un profond attachement à la vie.

C'est avec la conscience du passage du temps que Gratton vécut ses dernières années. En plus de perdre des parents, il vit partir d'anciens confrères, collègues et élèves : Laperle, Cullen et Hill (1934), Lucien Benoit (1935), Alexandre Carli (1937), Georges-E. Tremblay (1939), Antonio Leroux (1940). Parallèlement, une suite d'incendies ravagèrent des églises qui avaient ponctué sa carrière : le 12 janvier 1933, Saint-Louis-de-France de Montréal ; le 26 mars 1933, Saint-Jacques de Montréal (le sinistre détruisit l'intérieur orné d'ouvrages de Charles Dauphin) ; et le 22 octobre 1936, Sainte-Dorothée de Laval ⁶⁸.

Vers le mois de septembre 1938, Gratton reçut les enquêteurs de l'Inventaire des œuvres d'art du Québec (dont, semble-t-il, Maurice Gagnon) qui constituèrent sur Gratton un dossier photographique ⁶⁹.

Un élève du Petit Séminaire a décrit sa dernière visite à l'atelier (il avait été de règle pour les amis de l'art d'aller saluer le sculpteur) :

J'aurai été, avec un confrère, le dernier élève à faire ce pèlerinage d'art.

Je revois encore, par la mémoire, le vieillard taillé en hercule nous faisant les honneurs de son atelier. D'une voix qui révèle une âme encore bien vivante, l'artiste nous présente ses maquettes, souvenirs aimés de travaux de grande sculpture rêvés ou réalisés. Il se complaît à nous les expliquer longuement, en ajoutant force détails sur l'art ou sur l'histoire, sa grande inspiratrice ⁷⁰.



Fig 59 **Olindo GRATTON**, **Le Spectre de la guerre**, 1936-39, plâtre. Oeuvre disparue. (Dessin réalisé par S. Gauthier, d'après une photo provenant du ministère des Affaires culturelles, Québec, fonds Gérard-Morisset.)

En juillet 1939, à l'occasion du 150^e anniversaire de la paroisse, les « Térésiens » lui rendirent hommage sous la forme d'une courte biographie parue dans l'hebdomadaire local, texte intégré ensuite à l'histoire de Sainte-Thérèse (1940). Puis vinrent les dernières besognes. Le 19 septembre, il vendit sa propriété de rapport. Il s'affaira à une dernière œuvre, un médaillon de Pie XII (1939), récemment élu au Saint-Siège, dont il offrit une réplique à un neveu comme cadeau d'ordination (collection privée)⁷¹.

Il mit aussi de grands espoirs dans un projet conjoint de la ville et de la Société historique de Sainte-Thérèse qui se proposaient de faire couler en bronze le buste de Chapleau pour l'ériger en monument public. Mille neuf cent quarante marquait en effet le centenaire de naissance de Chapleau. Peine perdue. La guerre interdit l'utilisation artistique du bronze⁷².

Le 13 février 1941, il rédigea son testament ; le 27 octobre un codicille. Le lendemain, monsieur Gratton, âgé bientôt de quatre-vingt-six ans, et mademoiselle Sylphide, de deux ans son aînée, entrèrent ensemble à l'Hospice Drapeau de Sainte-Thérèse. Ils jouissaient d'une « parfaite lucidité ». La permission leur fut accordée de partager la même chambre.

Le sculpteur décéda le 14 novembre, d'une affection cardiaque (Sylphide s'éteignit en 1944)⁷³.

L'Hôtel de Ville mit le drapeau en berne pendant deux jours. Pour signaler la disparition de cette « belle figure térésienne⁷⁴ », des hommages parurent dans les journaux locaux, ainsi que dans *Le Devoir* et *La Patrie*⁷⁵. Tous soulignèrent la modestie du sculpteur et le caractère religieux de son œuvre.

Le 21 février 1942, l'annaliste du Petit Séminaire écrivit :

Nous recevons aujourd'hui de M. Olyndo [sic] Gratton [...] une série de maquettes, statues, bustes etc. environ une trentaine de pièces en bois, en plâtre et en glaise. [...] c'est un beau geste d'un ancien pour son Alma Mater⁷⁶.

Ce legs, exposé au musée de l'institution en mars 1942⁷⁷, contenait sans doute la plupart des œuvres photographiées à l'atelier en 1938 mais seules quelques-unes furent portées au testament : l'*Étude anatomique*, *La Découverte du Mississippi*, *Le Martyre des Pères Brébeuf et Lalemant*, *Saint Joseph, gardien du pain de vie* et *Le Spectre de la guerre*, ainsi que les maquettes de monuments *Cartier*, *Dollard des Ormeaux*, *Laflèche* et *Lafontaine* (voir Cat 27, p. 124 ; Fig 59, p. 155 et Fig 38, p. 114). La collection s'ajoutait à des dons antérieurs tels une statuette de Sir L.-H. Lafontaine (1929) et les bustes des supérieurs, sans parler des statues de la chapelle, des bas-reliefs des collèges historiques et de la statue du fondateur.

En gratifiant ainsi son Alma Mater, de même que la Société historique (dépositaire du buste de Chapleau), Olindo Gratton, célibataire, a certainement songé à préserver ses œuvres, sa mémoire. Mais, de plus, dut-il vouloir, en fils reconnaissant, faire œuvre d'artiste-éducateur, et transmettre aux générations futures les valeurs qu'il avait proclamées sa vie durant.

NOTES

1. *Lovell's Montreal Directory*, 1888-96 ; Archives de la Fabrique de Sainte-Thérèse (AFST), registres des sépultures, 1900, 1904 ; interview de Mme Laetitia Bougard, Saint-Vital (Manitoba) par B. Mulaire.
2. Ministère de la Justice, Saint-Jérôme (MJSJ), Bureau d'enregistrement de Terrebonne (BET), *Registre A*, vol. LXXII, acte 71903, LXXV, acte 57473, LXXIV, acte 57328, XXCIV, acte 71903, XXCVI, acte 75089, CXVI, acte 120308.
3. *La Presse*, 22 juin 1901, p. 18.
4. Archives de l'Université de Montréal, Montréal, fonds Baby, Q1/229, documentation du Comité du monument Joliette ; *L'Étoile du Nord*, 16 janvier 1902, p. 2, 13 février 1902, p. 2 ; *La Patrie*, 30 septembre 1902, 1^{re} p., 1^{er} octobre 1902, 1^{re} p. ; *La Presse*, 30 septembre 1902, p. 2.
5. *Le Monde Illustré, Album Universel*, 10 mai 1902, p. 33.
6. Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, *Minutes of the Advisory Arts Council, Fourth Meeting — February 1, 1908*, p. 13 (copie fournie par M. Pierre A. Landry, conservateur adjoint de l'art canadien).
7. Concernant le tableau de Le Ber, voir Denis MARTIN, *Portraits des héros de la Nouvelle-France, Images d'un culte historique*, Ville La Salle, Hurtubise HMH, 1988, p. 59-61.
8. Bertrand LEMOINE, *La statue de la liberté / The Statue of Liberty*, Bruxelles et Liège, Pierre Mardaga éditeur / Institut français d'architecture (Coll. Archives), 1986, p. 95.
9. Archives des Soeurs dominicaines de la Présentation, Tours (France), lettre du Père Charland à Mère Josepha, O.P., 6 septembre 1905 (extrait fourni par Soeur Madeleine Clémence, O.P., Dighton [Massachusetts]). Paul-V. Charland, O.P., a signé *La Grande Artiste, ou Le zèle artistique de l'Église (Pages d'histoire)*, Québec, Librairie A.-O. Papineau, 1923.
10. *La Presse*, 2 juillet 1909, p. 5.
11. *Ibid.*
12. *La Patrie*, 16 août 1910, p. 12, 24 août 1910, p. 9 ; *La Presse*, 15 mars 1911, p. 1.
13. *La Semaine Religieuse de Montréal*, 16 novembre 1895, p. 306 ; voir aussi *Guide de Montréal, XXI^e Congrès eucharistique international*, du 7 au 11 septembre 1910, Montréal, Arbour & Dupont, Imprimeurs, [1910], p. 59.
14. Joseph JOLY, « L'oeuvre d'un sculpteur canadien », *Les Annales Térésiennes*, Sainte-Thérèse, 31 mai 1917, p. 304.
15. *La Patrie*, 22 avril 1911, p. 7, 24 avril 1911, p. 11, 26 avril 1911, 29 avril 1911, p. 16.
16. Jean-Marie GAUVREAU, *Artisans du Québec*, Trois-Rivières, Éditions du bien public, 1940, p. 148-149 ; *Idem*, « Lauréat Vallière, sculpteur sur bois », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 3^e série, tome XXXIX, section 1, 1945, p. 76.
17. Interviews de M. François Gratton, Montréal, et du Père Engelbert La-

- casse, S.J., Québec, par B. Mulaire.
18. John R. PORTER et Léopold DÉSY, *L'Annonciation dans la sculpture au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979, p. 130 à 131 ; Alfred LALIBERTÉ, *Mes Souvenirs*, présenté par Odette Legendre, Montréal, Éditions du Boréal Express (Coll. Témoins et Témoignages), 1978, p. 77.
 19. Communication de Soeur Marie-Médiatrice, S.J.M., Hull ; *La Patrie*, 5 janvier 1918, p. 15.
 20. Documentation M. Mario Milord, L'Assomption ; Alfred LALIBERTÉ, *Les Artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Éditions du Boréal Express, p. 227.
 21. Joseph JOLY, « L'œuvre d'un sculpteur canadien », *loc. cit.*, p. 300-307.
 22. Voir Jean-René LASSONDE, *La Bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1931*, 2^e édition, Montréal, Ministère des Affaires culturelles du Québec / Bibliothèque nationale du Québec, 1987, p. 276-285 ; Olivier MAURAUULT, *Confidences*, Montréal, Fides, 1959, p. 94.
 23. Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal, *Expositions d'Art et exposition du livre, Bibliothèque St-Sulpice 1916-1922*.
 24. *La Presse*, 5 janvier 1918, p. 28.
 25. Robert La Roque de ROQUE-BRUNE, *Cherchant mes souvenirs (1911-1940)*, Montréal et Paris, Collection du Nénuphar, 1968, p. 103.
 26. LA RÉDACTION, « Signification », *Le Nigog*, Montréal, n° 1 (janvier 1918), p. 2-3.
 27. Voir Esther TRÉPANIÉ, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938) », in Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-112 ; et Armand GUILMETTE, « Le Nigog et la modernité », *Protée*, Université du Québec à Chicoutimi, (hiver 1987), p. 63-66.
 28. F.P., « Expositions », *Le Nigog*, Montréal, n° 2 (février 1918), p. 65-66.
 29. Fernand PRÉFONTAINE, « Le public canadien-français et les arts plastiques », *Le Nigog*, Montréal, n° 1 (janvier 1918), p. 26.
 30. La Rédaction, « Signification », *loc. cit.*, p. 2.
 31. Archives de la Fabrique Saint-Louis-de-France, Montréal, *Résolutions 1890-1930*, p. 267.
 32. « Olindo Gratton, artiste », in *Biographies Canadiennes-françaises*, 7^e année, Montréal, Raphaël Ouimet, 1927, p. 80.
 33. *La Presse*, 16 août 1922, p. 9.
 34. Hector TESSIER, *Saint-Viateur d'Outremont*, Outremont, s.é., 1954, p. 618-619.
 35. La presse montréalaise fit état de presque toutes ces réalisations, voir *La Presse*, 30 mai 1923, p. 9, 28 juin 1924, p. 1, 13 juin 1929, p. 11 ; *La Presse (Revue Illustrée)*, 31 décembre 1926, p. 14-15, 7 mai 1927, p. 5, 12 mai 1928, p. 5 ; *La Patrie*, 28 mai 1930, p. 11.
 36. Archives nationales du Québec (ANQM), Montréal, fonds Séminaire de Sainte-Thérèse (FSST), vol. ou boîte 101 : *Annales du Séminaire de Sainte-Thérèse. Deuxième volume 1908-1944*, 10 décembre 1924 ; *La Presse*, 19 mars 1925, p. 15, 1^{er} avril 1925, p. 13.
 37. *La Presse*, 11 juin 1925, p. 5 ; ANQM, FSST, vol. ou boîte 101 : *Annales [...]*, document déjà cité, 5 juin 1925 ; ANQM, FSST, vol. ou boîte 25 : *Registre, Caisse, janv. 1923 à juin 1932*, p. 70-103 (paiements).
 38. Documentation M. Mario Milord, L'Assomption ; Émile DUBOIS, *Souvenirs térésien*, Québec, L'Action sociale limitée, 1927, p. 337.
 39. « Olindo Gratton, artiste », *loc. cit.*
 40. Olivier MAURAUULT, *Marges d'histoire*, vol. I (*L'art au Canada*), Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1928-29, p. 292.
 41. *Ibid.*, p. 26, 291.
 42. Alfred LALIBERTÉ, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.*, p. 65-66.
 43. Concernant cette transition, vue d'une perspective américaine, voir Daniel ROBBINS, in Tom ARMS-TRONG, *et al.*, *200 Years of American Sculpture*, New York, Whitney Museum of American Art, 1976, p. 113-222.
 44. Alfred LALIBERTÉ, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.*, p. 66.
 45. *Ibid.* : Odette LEGENDRE, « Présentation », p. 16.
 46. Sur la relation entre Maurault et Leduc, voir Jean-René OSTIGUY, « Études des dessins préparatoires à la décoration de l'église Notre-Dame de Montréal », *Bulletin*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, n° 15 (1970), 1971.
 47. Olivier MAURAUULT, *Marges d'histoire*, vol. II (Montréal), Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1928-29, p. 286.
 48. Ouvrage paru à Montréal, chez Les Frères des Écoles Chrétiennes.

- Anne Bourassa qualifia Lagacé par rapport à Napoléon Bourassa, « fils de sa pensée esthétique ». Voir Anne BOURASSA, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa*, s.l., s.é., 1968, p. 50.
49. Frère Martinus, *La Connaissance pratique du beau*, op. cit., p. 61.
 50. *Ibid.*, p. 132-133.
 51. *Ibid.*, p. 64.
 52. Concernant Vallière, voir Léopold DÉSY, *Lauréat Vallière et l'École de sculpture de Saint-Romuald, 1852-1973*, s.l., Éditions La Liberté, [1983].
 53. Voir Jean-Marie GAUVREAU, « Renouveau de l'art sacré au Canada », in *L'art religieux contemporain au Canada*, exposition tenue lors du centenaire de l'Université Laval, Québec, 1952, p. 46-61. Sur la contribution du critique d'art Reynald, voir Esther TRÉPANIÉ, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938) », loc. cit., p. 90-91.
 54. Concernant les frères Bourgault, voir Angéline SAINT-PIERRE, *Médard Bourgault, sculpteur*, Québec, Éditions Galarneau, 1972.
 55. Denis MONIÈRE, *Le Développement des idéologies au Québec, des origines à nos jours*, Montréal, Québec/Amérique, 1977, p. 248.
 56. *Ibid.*, p. 248-249.
 57. Voir Mario BÉLAND, sous la direction de John R. Porter, *Marius Barbeau et l'art au Québec, bibliographie analytique et thématique*, Québec, CELAT (Outils de recherche, 1), 1985.
 58. Jean-Marie GAUVREAU, *Artisans du Québec*, op. cit., p. 9-16.
 59. Denis MONIÈRE, *Le Développement [...]*, op. cit., p. 250.
 60. Archives des Clercs de Saint-Viateur, Sainte-Luce-sur-Mer (ACSV), lettres de Gratton au père Gaspard Ducharme, c.s.v., 25 et 31 janvier 1933, 5 mai 1933, 17 et 29 juin 1933.
 61. ACSV, lettre de Gratton, 29 juin 1933.
 62. Interview de M. Joseph Hamelin, Sainte-Thérèse, par B. Mulaire.
 63. Gérard MORISSET, *Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle France*, Québec, s.é., 1941, p. xi.
 64. Communication de Soeur Claire Laplante, S.N.J.M., Longueuil.
 65. Communication de M. Robert Derome, Montréal.
 66. *Histoire des Beaux-Arts. Notions*, p. 281-284.
 67. Concernant l'implication sociale de l'artiste au cours des années trente, voir Esther TRÉPANIÉ, « L'émergence d'un discours [...] », loc. cit. Sur l'Ère de la mécanique, voir Robert DEROME, « Physionomies de Laliberté », *Vie des Arts*, Montréal, vol. XXIII, n° 94 (printemps 1979), p. 29.
 68. *Le Devoir*, 13 janvier 1933, p. 8, 27 mars 1933 ; Charlemagne LAURIN, *Sainte-Dorothée, cent ans de vie paroissiale*, Montréal, Imprimerie Artistique de Montréal, 1969, p. 59.
 69. Ministère des Affaires culturelles, Québec (MACQ), fonds Gérard-Morisset (FGM), 15964-990, *Blainville, Terrebonne, Atelier Gratton* ; voir aussi MACQ, FGM, 16053.3, *Sainte-Thérèse, Terrebonne, Églises* : « Documentation : Maurice Gagnon. OLINDO GRATTON, sculpteur 1855. Liste des oeuvres de l'artiste donnée par lui-même. »
 70. Georges DUQUET, « Hommage à un artiste », *Les Cahiers de Sainte-Thérèse*, Sainte-Thérèse, vol. 2, n° 2 (mars 1942), p. 29.
 71. *La Voix des Mille-Îles*, 21 juillet 1939 ; J.-Albert PILON, in *Cahiers historiques : histoire de Sainte-Thérèse, 1789-1939*, Joliette, L'Étoile du Nord / Société historique de Sainte-Thérèse, 1940, p. 284-285 ; MJSJ, BET, *Registre A*, vol. CXVI, acte 120308 ; lettre du père Engelbert Lacasse, S.J., Québec.
 72. *La Voix des Mille-Îles*, 13 décembre 1940, p. 1, 26 juin 1942, p. 1.
 73. Greffe du notaire G.E. Filiatrault, Sainte-Thérèse, n° 1076, et n° 1342 ; Archives des Soeurs de la Providence, Montréal, chronique du couvent de Sainte-Thérèse, octobre et novembre 1941 (extraits fournis par Soeur Jeannine Blais, S.P.) ; interview de Mme Laetitia Bougard, déjà cité ; AFST, *Registre Ste-Thérèse-de-Blainville*, vol. XXIII (1934-39), f.136, S.80, et vol. XXIV (1943-46), f.15, S.1.
 74. L'expression est tirée de *La Voix des Mille-Îles*, 21 novembre 1941.
 75. *Ibid.* ; *Le Devoir*, 24 novembre 1941, p. 2 ; *La Patrie*, 25 novembre 1941, p. 10 ; Georges DUQUET, « Hommage [...] », loc. cit.
 76. ANQM, FSST, vol. ou boîte 101, *Annales [...]*, document déjà cité, 21 février 1942.
 77. *La Voix des Mille-Îles*, 27 mars 1942, p. 1.

CONCLUSION



Fig 60 Elzéar SOUCY, 1876-1970,
Sainte Famille, 1958, bois verni.
Montréal, basilique Notre-Dame.
(Photo : ministère des Affaires cultu-
relles, Montréal.)

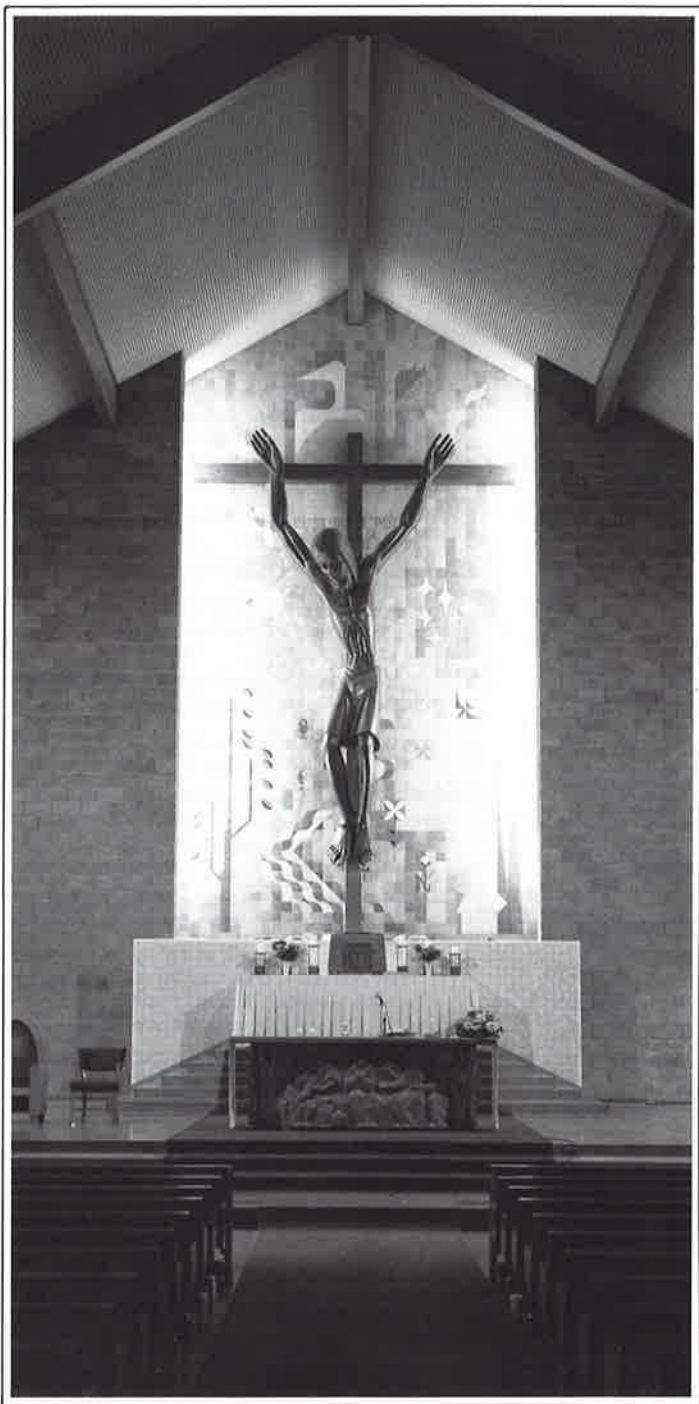


Fig 61 Max BOUCHER, 1918-75,
Christ en croix, 1961, bois verni ;
provient du Collège de Joliette. Jo-
liette, église Christ-Roi. (Photo : Éric
Parent / Musée d'art de Joliette.)

Le décès d'Olindo Gratton, « auxiliaire de la religion », ne mit pas un terme à la production statuaire religieuse au Québec, pas plus que la mort de Louis Jobin en 1928. Outre les Elzéar Soucy (Fig 60), Bourgault et Vallière, de nouvelles générations de sculpteurs allaient encore vouloir donner à l'Église québécoise ses images. Imbus des idéaux du renouveau de l'art sacré, les Armand Filion (né en 1906), Marius Plamondon (1914-76), Louis Parent (1908-82), Sylvia Daoust (née en 1902), Max Boucher (1918-75) (Fig 61), Émile Brunet, etc., alimenteront de leurs œuvres, au début des années cinquante, les pages de la revue *Arts et pensée* (Montréal). Découvrant les qualités expressives de la matière, ils contribueront à diriger la sculpture québécoise sur les voies de la modernité, cependant que leur fidélité au sujet et aux belles surfaces ne sera pas sans rappeler l'esthétique académique, celle-là même que pratiqua Olindo Gratton. Mais c'est là un tout autre chapitre de notre histoire de l'art. Il est à écrire.

CHRONOLOGIE

- 1902. Réalise le monument Joliette, Joliette. S'est peut-être rendu à Oshawa (Ontario) pour surveiller l'exécution de la statue, exécutée par la Pedlar Metal Roofing. Socle par J.DUSSAULT.
- A.VINCENT façonne *L'Ange de la mort* du cimetière de Hull.
1903. Décès d'A.VINCENT.
1904. J.LEFÈVRE réalise une statue de la Vierge pour la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal.
- 1905. Se rend à Fall River (Massachusetts) pour réaliser une Sainte Anne pour l'hôpital.
1907. L.P.HÉBERT réalise un *Christ en croix* pour la cathédrale de Montréal.
- Une réplique de la *Notre-Dame-de-la-Garde* d'E.L.LEQUESNE est posée sur la tour de la maison-mère de la Congrégation de Notre-Dame, Montréal.
- 1907-09 Réalise la statuaire de l'église *Saint-Enfant-Jésus*, Montréal.
- 1908. Correspond de Boston (Massachusetts); achète une maison, rue Dubois à Sainte-Thérèse; y habite avec sa sœur Sylphide jusqu'en 1941.
- 1910-11. Réalise six anges pour le baldaquin de la cathédrale de Montréal à l'occasion du XXI^e Congrès Eucharistique International (1910).
- 1911. Expose trois œuvres au Salon du Club Saint-Denis, Montréal.
- 1913. Se rend à Hull pour modeler un groupe pour les *Servantes de Jésus-Marie*.
1914. Décès de F.E.MELOCHE.
- 1914-18. Premier conflit mondial.
- Fournit peut-être des prototypes à une Maison CARLI de Montréal et travaille peut-être comme ornemaniste pour l'usine de pianos LESAGE de Sainte-Thérèse.
1916. Décès de N.BOURASSA.
1917. Exposition posthume des œuvres de N.BOURASSA tenue dans son atelier, Montréal.
- Décès de L.P.HÉBERT.
1918. Publication du *Nigog*, Montréal.
- Expose à la *Bibliothèque Saint-Sulpice*, Montréal.
- 1920-29. Essor économique.
- 1920-30. Réalise d'importants ensembles statuaires pour des églises de Montréal et d'Outremont.
- Tient atelier parfois à l'usine LESAGE.
- 1921. Se fait construire un atelier adjacent à sa maison.
- 1922. Réalise un *Ecce Homo* pour San Diego (Californie).
1923. A.LALIBERTÉ réalise le monument *Saint Joseph* de l'Oratoire du Mont-Royal, Montréal.
- 1925. Réalise le monument Ducharme, Sainte-Thérèse. Statue coulée en bronze à la *Roman Bronze Works, Brooklyn (New York)*. Socle dessiné par J.SAWYER, exécuté par l'atelier J.BRUNET.
- C.GRATTON exécute des bas-reliefs pour O.GRATTON.
1928. Le CAM est dissout; l'école montréalaise est intégrée au réseau des Écoles des arts et métiers.
- Décès de L.JOBIN.
- 1928-29. Réalise deux médaillons en bronze pour des monuments funéraires, Sainte-Thérèse.
- 1929-38. Crise économique.
1930. J.M.GAUVREAU fonde la section du meuble à l'École Technique, Montréal.
- 1931-38. Modèle des bustes patriotiques.
- 1933. Produit sa dernière statue religieuse: un *Saint Isidore* pour les Clercs de Saint-Viateur, Sully.
1934. Décès de P.LAPERLE.
- G.MORISSET met sur pied l'*Inventaire des œuvres d'art du Québec*.
1935. Décès de J.L.A.BENOIT.
- 1936-38 (vers). S'adonne à des ouvrages de sculpture ornementale.
- 1936-39 (vers). Modèle *Le Spectre* de la guerre.
1937. Décès d'A.CARLI.
- 1938. Reçoit la visite de M.GAGNON pour l'*Inventaire des œuvres d'art du Québec*; des photos sont prises.
- 1938 (vers). E.SOUICY est nommé titulaire des cours de sculpture à l'École du Meuble, Montréal.
- 1939-45. Deuxième conflit mondial.
1940. Remise en question de l'art sacré au Québec par le Père M.A.COUTURIER.
- Expositions A.PELLAN à Québec et Montréal.
- Sous la direction de J.M.GAUVREAU, fondation d'une école gouvernementale de sculpture à l'atelier des frères M.et J.J. BOURGAULT, Saint-Jean-Port-Joli.
- 1941. Collabore avec la *Société historique de Sainte-Thérèse* qui veut ériger un monument à Sir J.A.Chapleau; rédige son testament; lègue le buste de Chapleau à la *Société historique* et une trentaine d'œuvres au *Petit Séminaire de Sainte-Thérèse*; avec sa sœur Sylphide, entre à l'*Hospice Drapeau, Sainte-Thérèse*.
- Décès d'O.GRATTON le 14 novembre.
- 1942. Exposition du legs O.GRATTON au musée du *Petit Séminaire de Sainte-Thérèse*.

FOREWORD

For over sixty years, Joseph-Olindo Gratton (1855-1941) made his career in the Montreal area, first as an ornamental sculptor and woodworker, then as a statuary. He saw himself as an artist-sculptor. His works were executed in clay, plaster, cement, wood (sometimes covered in metal). He also conceived works in stone and bronze. In total, over three-hundred works, produced between 1877 and 1939, are attributed to him.

Olindo Gratton was one of the first French-Canadian sculptors who attempted to establish a clientele for secular commemorative pieces, however, circumstances were such that his talents were best used in the service of religion. For the most part, his works decorated places of worship. His most notable works are the imposing statues that decorate the facade of the Marie-Reine-du-Monde et Saint-Jacques-le-Majeur Cathedral-Basilica in Montreal (**Fig 28 to 30, p. 83 to 85**). From this grouping, produced between 1892 and 1900, Gratton attained a kind of status as unofficial diocesan sculptor.

Gratton's reputation brought him important commissions until the end of the 1920's. As a result, he was able to be as prolific in his later years as he had been earlier in his career. During this period of his life, he produced two lifesize oak *Christ en croix* pieces for Sainte-Catherine-d'Alexandrie Church in Montreal (1929) and Sainte-Madeleine Church in Outremont (1930) (**Fig 54 and Cat 34, p. 143**) — these are among his most accomplished works.

In the 1930's, Olindo Gratton was already losing prominence on the artistic scene, and after his death he was quickly forgotten. Quebec was discovering abstract art at this time — consequently Gratton's statuary preoccupations were seen as stemming from a distant past.

Art historian Gérard Morisset's evaluation of Gratton in *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France* (1941) plunged him even further into obscurity. For reasons which will be discussed later, Morisset divided Quebec sculpture into two categories: "decorative", which was connected to the atelier apprenticeship system; and "academic", which was learned in a school. The historian placed Gratton in the older "decorative" category, classing him among the "ornemanistes de la vieille école, consciencieux, amoureux de leur métier, vrais héritiers des sculpteurs-paysans de l'âge héroïque". This judgement (which will be later questioned) was nuanced when Morisset affirmed "Mais le métier n'est plus ce qu'il était jadis", and at least took into account Gratton's role in the history of Quebec sculpture. However, with Modernity asserting its presence, this did little to keep the sculptor from being relegated to a by-gone age.

Forty years later, professor Robert Derome was to refer to the sculptor as the "fantôme énigmatique des oubliettes de l'histoire de la sculpture québécoise". Gratton's downfall was especially surprising given that, during his very long career, he succeeded not only in gaining the support of religious authorities, but in holding a real position in Montreal's art scene.

Recent studies have examined the role of Montreal institutions in the areas of teaching and exhibiting art. These include the Council of Arts and Manufactures' school, the Institut National (commonly known as the Institution Nationale) des Beaux-Arts (founded by *Abbé Joseph Chabert*), and the Bibliothèque Saint-Sulpice. Gratton frequented these institutions as a student and/or professor and as an exhibiting artist.

In addition, new research has familiarized us with the work of several of the principal Montreal artists of the period, most notably: painter, sculptor, architect and art critic Napoléon Bourassa (1827-1916); sculptor Louis-Philippe Hébert (1850-1917); painter Maurice Cullen (1866-1934); and sculptor Alfred Laliberté (1878-1953). Gratton had close contact with these artists, having been the disciple of the first, the student and employee

1. English translation by Kevin Cook and Donald Goodes. Sources are provided in the French text only as most source material is in French.

of the second, and the teacher of the remaining two. Even the Carlis and Petruccis, sculptors who worked in plaster, have been studied — Gratton ceded his teaching position at the Council of Arts and Manufactures to Alexandre Carli (1861-1937). Furthermore, it seems he provided prototypes for statues for the T. Carli atelier, directed by Alexandre Carli at the time. Research on these institutions and artists have thus paved the way for a new appreciation of Olindo Gratton.

Early Quebec sculpture has long been recognized as a major art form, as distinctive as any other practice in Quebec, be it architecture, painting or the goldsmith trade. In 1920, the first monograph on sculpture was published, which was Emile Vaillancourt's study on the atelier of Louis Quévillon (1749-1823). This work constitutes the first study on Quebec art based on primary material. Quévillon, a native of Saint-Vincent-de-Paul, was an important figure in the evolution of sculpture in Quebec.

Quebec sculpture has since continued to attract the attention of researchers. Historians Marius Barbeau and E.R. Adair were among the pioneers in this field, the latter having even corrected the writings of ground-breaker Gérard Morisset. The 1946 exhibition *The Arts of French Canada 1613-1870*, presented by R.H. Hubbard and Marius Barbeau at the Detroit Institute of Arts, introduced both foreign and Canadian audiences to the richness of Quebec's artistic heritage, especially with regards to its sculpture.

Subsequently, other art historians have increased our awareness of the medium. Gérard Lavallée, at the Musée d'art de Saint-Laurent, created a privileged place for the appreciation of early Quebec art, while Jean Trudel featured Quebec sculpture in major exhibitions at the Musée du Québec. In 1984, Trudel headed a group which produced *Le Grand Héritage: L'Église catholique et les arts au Québec*, an exhibition accompanied by a superb catalogue. This show underlined the undeniable contribution that Quebec sculptors have made to the artistic heritage of the province.

In 1986, two events revived the interest of early Quebec sculpture devotees. First there was the Musée du Québec's exhibition on

sculptor Louis Jobin (1845-1928), organized by Mario Béland. Never before had an exhibition of such scope focused on a Québécois sculptor of the late 19th and early 20th centuries. An important catalogue accompanied the show. This was followed by the publication of John R. Porter and Jean Bélisle's, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*. This book was the first exhaustive overview of the subject and was intended as response to, in the authors' own words: "un engouement généralisé pour les témoins matériels de notre passé" (p. 13). Olindo Gratton was among the artists singled out, about whom Porter rightly indicated the lack of information (p. 392):

S'il est révélateur à plus d'un point de vue, le bref aperçu que nous venons de donner de la production religieuse d'Olindo Gratton n'en demeure pas moins nettement insuffisant. En effet, à défaut d'une bonne monographie, nous devons aujourd'hui nous résigner à une connaissance superficielle de la carrière et de l'œuvre de ce statuaire sur bois et modelleur naguère célèbre.

Our study sets out to correct this deficiency.

Finally, when considering the state of research on early Quebec sculpture we cannot ignore the retrospectives presently being organized by Montreal Museum of Fine Art curators Nicole Cloutier and Yves Lacasse on Alfred Laliberté and Louis-Philippe Hébert.

The present exhibition, *Olindo Gratton (1855-1941): Religion et sculpture*, and its catalogue, take their place alongside these efforts to increase awareness about Quebec sculpture from the late 19th and the early 20th centuries. The intent here is to foster a greater understanding of the context in which art was being produced at the time, not only in the hope of establishing the importance that religious subject matter held, but also to determine the specific role played by Gratton.

To give coherence to the exhibition, only examples of Gratton's work inspired by religion, that is, his principal œuvre, have been selected. Despite the limitations imposed in borrowing objects of this genre, the thirty-five works assembled can be considered represen-

tative of almost the entirety of the sculptor's active period. They illustrate the different types of sculptural practice (low relief, high relief, free-standing) and almost all the various media the artist employed.

The *Introductory Notes* to this catalogue give a general overview of religious statuary in Quebec and Europe, providing the context for our study of Olindo Gratton's career. Personalities with whom the sculptor had frequent contact are then presented within the framework of the important cultural and religious institutions of the time. The chronology of events and the evolution of ideas remain a constant preoccupation throughout.

We should also mention that each work in the exhibition is reproduced and that detailed technical information is provided. As well, the reader will find appended individual bibliographies for each of these works, with coded entries that refer to a general bibliography which is reserved exclusively for the works exhibited.

INTRODUCTORY NOTES

Our study of Gratton's career shall examine the various factors which influenced the production of religious sculpture in Quebec. However, it is important to first sketch out certain particularities of religious statuary practice in Europe and Quebec, and to clarify, in this context, the role played by the sponsor and the parameters defined for artistic originality.

It should be remembered that the objective of religious statuary, like that of all religious art, was (and still is) strictly to fulfill the requirements of worship and all other matters relating to the Church's pastoral responsibilities. The visual language employed has always been highly codified. Consequently, it is difficult to judge art which has been put in the service of Christian iconography according to Modern criteria for innovation and originality.

Certainly, the best artists have always been able to work within these restrictions, while still individuating their production through a unique treatment or arrangement of the prescribed components. An artist's ability to do this was strongly dependent on the degree of training that he/she received and on his/her proximity to influential scholarly art centres. In provincial and colonial areas such as Nouvelle-France and the province of Quebec, precarious social conditions (isolation, poverty, limited apprenticeship), perpetuated a loyalty to old world models until the onset of the 20th cen-

tury. Esteemed iconographic prototypes came to artists in the form of imported engravings and sculptures, which were widely distributed in the colony at that time.

The history of early religious sculpture in Quebec is characterized by *mimétisme*, deliberately undertaken in culturally sophisticated circles, and made available for the utmost enjoyment and benefit of all. Many priests and parishioners would commission replicas of works seen in neighboring parishes, but, in the spirit of rivalry, would want theirs to be richer and more beautiful.

The Montreal area witnessed many examples of sculptural imitation. One of the most famous cases is that of the *Vierge*, which was wrought in silver in Paris, circa 1712-17, and was given to the Sulpicians of Notre-Dame, possibly by Louis XIV. The statuette was the work of a talented silversmith. Several copies were made of it — the first may have been the large wood statue that ornamented the pediment of the old Notre-Dame Church in Montreal. Subsequent copies include: a large wood statue, now in the care of the Musée d'art de Saint-Laurent, but originally from Varennes' third church (1779-1883); a small silver statuette by Salomon Marion (1782-1830) which belonged to the church in Verchères (National Gallery of Canada); and two wood statues that are attributed to René Saint-James (1785-1837), one having once belonged to the church in Chambly, the other to the church in Saint-Paul de Joliette (Musée du Québec).

Montreal sculptor Charles Dauphin (1807-74) (with whom Olindo Gratton apprenticed) modelled numerous works after academic pieces. A good example is the *Vierge des navigateurs*, which is believed to be carved by him. This wood statue, that once dominated the apse of Notre-Dame-de-Bonsecours Chapel in Montreal (from 1848 to 1892), now stands inside the edifice (Fig 2, p. 18). It was patterned after the *Vierge dorée*, a bronze statuette cast in Paris (Fig 3, p. 19) and donated to the Chapel a few months earlier by Montreal bishop Ignace Bourget. Both of these works are based on the iconographic model "Vierge du Sourire", which is a variation on the Immaculate Conception, such as it was

popularized after 1830 by the "Miraculous Medal" (a devotional medal struck with the effigy of the Virgin Mary as she appeared to Catherine Labouré) and a print which was based on it.

Louis-Philippe Hébert, who Olindo Gratton assisted from 1881 to 1888, was also known to draw on famous examples of Christian art. For example, his statues of Saint Michael (1879-87), found at Notre-Dame Cathedral in Ottawa and at Notre-Dame-de-Lourdes Chapel in Montreal, both borrow from Raphaël; he owes his *Saint André* (Notre-Dame Cathedral, Ottawa) to Peter Vischer. Also attributed to Hébert is the stunning *Christ en croix* (1907) at the Marie-Reine-du-Monde Cathedral in Montreal (Fig 58, p. 150), which evokes Bonnat's painting of Christ.

Like the above mentioned works, Gratton's mimetic and academic sculpture can be seen as late expressions of this willingness to borrow from the European tradition.

It is important to point out that, in 19th century Europe, the practice of copying was considered a legitimate genre. Thus, it comes as no surprise that a painter like Antoine-Sébastien Falardeau, a native of Quebec, had an outstanding career as a copiest in Italy. The recognition overseas of copying as an artistic genre both guaranteed its acceptance and contributed to the preference for scholarly (academic) European art here in Quebec.

We must acknowledge that most statues imported from Europe during the 18th and 19th centuries were greatly superior, in terms of their elegance and refinement, to any derivative examples produced locally. The disparity becomes evident when comparing the silver *Vierge* of the Sulpicians, mentioned earlier, to its copies, especially the one from Saint-Paul de Joliette, attributed to Saint-James. As a second example, we contrast the sensual and noble charm of a work such as the *Vierge à l'Enfant* (acquired 1849 by the church in Varennes) (Fig 4, p. 20) to the unaccomplished aesthetic of the *Vierge à l'Enfant* (circa 1815) by Urbain Brien dit Desrochers (1781-1860) (Fig 5, p. 21). A similar comparison could be made using almost any Canadian statuary work from the period for that matter.

The perception that European models represented academic perfection, could only cause the faithful and, moreover, the patrons, to find fault in Quebec statuary art especially because clerics had increasingly frequent opportunities, from about 1840 onwards, to visit (or return to) Europe where they could appreciate the famous works in situ. This observation of the local production's weaknesses, combined with factors such as a loyalty to the mother country and to the European (Roman Catholic "universe" (in true ultramontane fashion), explains the renewed infatuation that the country was experiencing for European art — this went so far that old world artists were being encouraged to immigrate.

A 19-year old Italian named Hector Vacca was among those who set up their practice in Montreal. He had been prompted to come to Montreal in 1847 by *Grand-Vicaire* Hudon and Bishop Bourget, however, he died only a few months after his arrival. The press lamented the loss of this skilful young artist, claiming that he could have trained "jeunes artistes canadiens qui se seraient distingués dans cette branche et auraient fait honneur au pays." The expression of these frustrated hopes for an artist who could have raised young Canadian statuary artists to glory reveals a dissatisfaction not only with local instruction, but also with the artists it produced. Likewise, the premature death of the young Joliette sculptor Anatole Parthenais (1839-64) was mourned by many. He had shown considerable promise, having successfully completed two years of study at the Ecole Impériale des Beaux-Arts in Paris.

This attitude ensured that some important commissions be awarded to foreign sculptors. Consequently, Montreal today has several original works by established French academic sculptors. These include the wood statues at Notre-Dame Basilica that were scaled-up by Chesneau (1875) from prototypes by Salon-honored artist Henri Bouriché (Fig 6, p. 22). A later example, by Parisian Joseph Lefèvre (member of the Société des Artistes français), is the gold-plated bronze *Immaculée Conception* (1904) which tops Notre-Dame-de-Lourdes Chapel, a work conceived especially for Montreal (Fig 7, p. 23).

Olindo Gratton, by specializing in religious statues, participated in the 19th century academic tradition as much as those who practiced a purely secular art. When confronted by the plethora of languid slaves, allegorical figures, bourgeois busts and patriotic statues that populated 19th century Salons, it is easily forgotten that religious works also constituted an important component of official sculptural practice. This was especially true in Catholic or highly Catholicized countries in Europe. In fact, the many large architectural projects for which the 19th century is known — the Madeleine in Paris, the Cathedral in Marseille as well as Notre-Dame-de-la-Garde Church in that same city, and Sacré-Cœur Basilica in Montmartre — required embellishment, which would ultimately be executed by some of the most reputed academic sculptors of the time.

New statuary models came to be invented by some of the sculptors working on such projects. Some examples are Jean-Marie-Bienaimé Bonnassieux's gigantic *Notre-Dame-de-France* (Le Puy, 1860), a sculpture on which Bouriché collaborated; Joseph Fabisch's famous *Immaculée Conception* (Lourdes, Massabielle Grotto), a statue which Louis Jobin often reproduced in Quebec; and Eugène-Louis Lequesne's colossal *Notre-Dame-de-la-Garde* (Marseille, 1867), a copy of which dominates the tower of the Congrégation de Notre-Dame's former motherhouse in Montreal (Fig 8, p. 24).

Gratton worked in this context. His was therefore a learned art practice, one that was consciously academic and referential. His sources were drawn from Western art, among which were works contemporary to the artist. Like Louis Jobin, he derived inspiration from the standardized production of the time, and borrowed from sales catalogues distributed by European and American statue manufacturers. By "imitating", he was in fact participating in the stylistic Revival movement of the time.

Gratton's patrons would sometimes specify the prototype on which he was required to base his work. He was given an illustration to copy for his *Sainte Anne* (Fall River, Massachusetts, 1905), and in 1913 he created a sculptural group entitled *Saint Joseph, gardien du pain de*

vie for the Servantes de Jésus-Marie (Hull), following the directions of the Chaplain and the Mother Superior (Cat 27, p. 124).

Fewer constraints seem to have been imposed upon him for other projects. From 1907 to 1909, for example, he worked on a commission for the statuary of the facade of Saint-Enfant-Jésus Church (Montreal) (Fig 41 to 44, p. 117 to 119). The church's priest, Canon Lepailleur, conceived the theme that the facade's architect, Joseph Venne, integrated into his plan, but the drawings only vaguely described the works which Gratton would create.

Though Gratton relied heavily on borrowing, he was never satisfied to slavishly duplicate models. Consider, for example, the *Ecce Homo* and the *Baiser de Judas* (Montreal, Notre-Dame Basilica, 1892), which recall the marble works by Ignazio Jacometti (Rome, Scala Santa, 1854 and 1855) (Cat 18, Fig 26 and 27, p. 72, 80 and 81), and the *Cène* (Outremont, Saint-Viateur Church, 1923) (Cat 29, p. 137), which borrows from Da Vinci. The originality of both the physiognomy and the draping in these works, indicates that Gratton used real-life models — probably asking anyone at hand to sit for him. We recognize the features of one of the artist's nieces in the four *Anges aux guirlandes* (1910), which decorate the canopy of the Montreal cathedral (Fig 46, p. 121), and it is believed that Gratton served as his own model for some works, including his *Saint Isidore le laboureur* (1933), commissioned by the Clercs de Saint-Viateur of Sully (Cat 35a, p. 153).

In the final analysis, Olindo Gratton's religious works thus remain personalized, despite their being consciously referential and codified. They exemplify a sculptural practice which reflected the established ideologies of the period. A study of Gratton's production helps us to understand that the religio-cultural situation in Montreal and in the province as a whole was evolving, not in a state of isolation, but as an active participant in a larger cultural context.

BIOGRAPHICAL STUDY²

1. AN ARTIST TO BE (1855-1888)

Background

Joseph-Olindo Gratton was born, the son of a farmer, on November 23, 1855, in Sainte-Thérèse-de-Blainville. The young Olindo began classical studies in 1869 at the Petit Séminaire in Sainte-Thérèse; by the end of the school year, he had distinguished himself in French reading, grammar, and violin. Violin was an elective — so was drawing, a subject which he might have taken for the first time. The drawing course had been restructured in 1865 by Joseph Chabert, who was a former student at the Ecole Impériale des Beaux-Arts in Paris, and a recent immigrant to Quebec. Chabert would later play a key role in the instruction of the arts in Montreal.

Olindo did not go any further in his classical studies. Instead, in 1871, he moved to Montreal, probably with the intention of gaining employment in the small leather industry, which had already attracted other members of his family. This was a time of a large exodus of people from the country to the city. Olindo's aptitude for language and art led him to enrol in the Ecole Normale Jacques-Cartier around 1872-73, a school which was able to offer him a solid education. Napoléon Bourassa had taught drawing there in 1862 — in 1873-74, this course was offered by someone by the name of L'Hérault.

2. This section (Biographical Study) is a condensed version of the longer French text.

Apprenticeship

Around 1872-73, Olindo entered into the atelier of Montreal sculptor Charles Dauphin. A career in sculpture must have seemed promising in Montreal at the time because, despite an economic recession, many churches were under construction. Dauphin's atelier was the most renowned in the francophone milieu and it received a great variety of commissions, two factors which made it the most desirable place for apprenticing sculptors.

Dauphin had done his apprenticeship with Urbain Brien dit Desrochers. In 1849, he accepted Augustin Buteau into his atelier; he also trained J.-Arthur Vincent (1852-1903), as well as J.-Lucien-Alfred Benoit (1850-1935). Joseph Brunet (1857-?) began his apprenticeship at the same time as Gratton. At the time of the master's death in 1874, his three sons were also working in the atelier. The atelier's traditional bias gave Gratton the opportunity to acquire the basics of ornamental sculpture while working on projects which may have included the three altars for Pictou that the atelier produced in 1874. In addition, it is possible that Gratton was introduced to wood statuary by Dauphin, given that the atelier had undertaken a commission to carve a *Sainte-Famille* for the Nazareth Chapel in Montreal (circa 1870-72) (Fig 10, p. 36). Subsequently, Gratton formed a company with Dauphin's youngest son, the architect Joseph-Arthur-Henri (1856-?). He was probably put in charge of ornamental carpentry and fine wood-working. We are unaware of any of their projects; however, we do know that H.A. [sic] Dauphin signed plans for a *De Maisonneuve* memorial (1879).

The first statues that Gratton carved were six religious works (1877-79) (Cat 1 to 6, and Fig 11, p. 38 to 43); the pretext for their production remains unknown. At this time, any aspiring statuary artists who desired academic training were able to take courses at the Council of Arts and Manufactures' school or at the Institut National des Beaux-Arts. These schools initially catered to working class tradesmen, but, by

the end of the 19th century, the majority of the area's French-Canadian artists had studied there. François-C. Van Luppen taught sculptural modelling at the Council's school from 1876 to 1882, while at the rival school, sculpture was taught by Ernest Cleff from 1874 to 1876. As for private instruction, it should be pointed out that Bourassa, with the help of Louis-Philippe Hébert, wanted to found a school of sculpture and statuary art (1879).

Gratton was not one of Bourassa's apprentices during the Notre-Dame-de-Lourdes Chapel (Montreal) project, as were Hébert and his former colleague Benoit, but the circumstances were such that he would soon have more contact with the master. In 1881, Gratton began working for Hébert, in Bourassa's atelier.

In 1883, in the company of these two founding members of the Canadian Academy of Arts, Gratton, the artisan, discovered within himself his identity as an "artist" or "artist-sculptor". The artistic recognition that Bourassa and Hébert enjoyed showed that pursuing religious themes did not necessarily result in exclusion from the official contemporary art milieu. The power of Bourassa's erudition and personality most likely made a deep impression on Gratton, the master providing him with an intellectual base for his work to come — the aesthetic that Bourassa advocated served the dominant ideology, which was "religion and loyalty to one's native land" (*Religion et Patrie*). In light of the above, we can consider Gratton to be one of the disciples of Bourassa, alongside the master's pupils Hébert and François-Edouard Meloche.

"Foreman of the Atelier"

Hébert set up his own atelier around 1882. While in his service, Gratton looked to Hébert to increase his knowledge of statuary, and we believe he even assumed the position as the atelier's foreman; the experience he already possessed qualified him for this position. This is our interpretation given that his colleague Philippe Laperle (1860-1934), had joined the atelier in 1882, only as a novice. While in the service of Hébert's prolific workshop, Gratton had the opportunity to practice various types of wood sculpture (ornamental and statuary, religious and secular) and it is possible that he oversaw the preparation of the models and molds required in bronze casting. His sculptural achievements from this time include a significant contribution to the statuary of Notre-Dame Cathedral in Ottawa (1879-87). His name is also associated with the production of the altar of the old Saint-Jacques Church in Montreal (circa 1885-88) (**Cat 7 and Fig 13, p. 48 and 51**) and the statues of the *Chaire de Vérité* of Notre-Dame Basilica in Montreal (1883-87).

From a stylistic point of view, it is difficult to distinguish Gratton's contribution to these works. (His later works would be characterized by a certain rigidity and linear quality that are, in fact, inherent to wood sculpture.)

Gratton was both Hébert's employee and student. In 1883-84, he took Hébert's sculptural modelling course, and in 1886 he took an anatomy course which Hébert was teaching at the Council's school (Laperle also took these courses). The idea of acquiring work-related training in an academic context was indicative of the changes that the small ateliers were undergoing at the time. Gratton might also have attended the Institut National around 1885-87. At that time, Chabert was focusing his instruction on artistic creation. This would have provided Gratton with a welcome complement to the training of a very practical nature offered at the Council's school.

2. SCULPTOR IN MONTREAL (1888-1901)

The Atelier Gratton et Laperle

In 1888, Hébert went to Paris; he would not permanently return to Montreal until 1894. Olindo Gratton and Philippe Laperle took over their employer's atelier, located on *rue Labelle*. Laperle was a fast learner. By 1884, he was able to fill Hébert's position as professor of wood sculpture in the Council's school; soon after he most likely became a close assistant to Gratton. Both men thus possessed the necessary expertise in religious sculpture to carry on in Hébert's absence (Fig 15 and 16, p. 59, 61).

In a move to retain the confidence of the atelier's previous clientele, Gratton and Laperle displayed two of their productions in the storefront windows of Montreal businesses during the summer of 1888 (Cat 8 and Fig 17, p. 60, 61); this was a common marketing strategy at the time. Although Gratton and Laperle were now autonomous entrepreneurs, they would still produce two cement high reliefs for Hébert — based on his ideas — that were intended for the facade of Saint-Henri-des-Tanneries Church in Montreal (1888-90) (Fig 18, p. 62). Like Hébert, they contributed statuary work to the projects of architects Perreault and Mesnard on several occasions. Examples include the twelve statues for the chancel of Notre-Dame-de-Bonsecours Chapel (Montreal, 1889-90) (Cat 9 to 16, and Fig 20, p. 65 to 70) and a *Saint-Henri* for the Saint-Henri Church (1890) (Cat 17, p. 71).

La Presse, the French language daily, and *Le Monde Illustré* magazine published, in 1889 and 1890 respectively, laudatory articles on the two associates, considering them in the context of the current art scene. Concurrently, *Le Monde Illustré* took a particular interest in an exhibition of works by francophone artists (held at the former « Salle Cavallo ») and in the careers of Hébert and Alexandre Carli.

For unknown reasons, Gratton and Laperle separated around 1891. Gratton continued at the studio on *rue Labelle*, while Laperle became affiliated with the ornamental sculptor Alfred Lefrançois. Around 1893, Elzéar Soucy (1876-1970) was brought into the atelier of Lefrançois and Laperle. Laperle was then busy working on the colossal statues for the apsidal tower of Bonsecours (Fig 21, p. 72). After this project, he disappeared from view. Given that he and Gratton were similarly competent, it seems strange that Laperle's career should end so abruptly.

"Diocesan Sculptor"

The years from 1891 to 1901 marked a very fruitful period for Gratton. He was no longer associated with Laperle, but he remained Hébert's tenant until 1894. In May 1891, following Hébert's example, he attempted to break into the new market for patriotic statues with the creation of the first commemorative statuette of *Monseigneur Antoine Labelle* (Fig 22, p. 74), the well-known priest of Saint-Jérôme. Gratton surely would have preferred to erect a permanent memorial fitted with a bronze statue, however, his efforts did lead to two temporary memorials situated at Lake Labelle (1894) and at Saint-Ignace du Nominingue (1898)³.

The prevailing ideology of the time increasingly favored art that was dedicated to important figures in national history. With his *Labelle*, Gratton attempted to participate in this trend, thus hoping to gain access to a market that promised more money and longer-lasting

success than the religious art market could ever offer. The latter, suffering from a lack of funds, only permitted the use of the most economical materials (wood and plaster versus bronze). Gratton would never attain the success in patriotic sculpture that he had hoped for.

On the other hand, it appears that his efforts in this field had the effect of strengthening his reputation as a religious statuary. In 1891-92, Father Sentenne (Notre-Dame, Montreal) entrusted him with the production of numerous ornaments and two wood angels for Notre-Dame's Notre-Dame-du-Sacré-Cœur Chapel (Fig 16, 24 and 25, p. 61, 78, 79). Encouraged by Sentenne's support, Gratton went on to carve two sculptural groups in 1892: one of these was a life-size *Ecce Homo* (Cat 18, Fig 26 and 27, p. 72, 80, 81) that would guard the Chapel's entrance until the fire of 1978. This commission gave Gratton the same standing as the other artists (painters) who Sentenne had brought together to decorate the Chapel. Gratton's association with a project of such a high calibre must have been influential in his being awarded, in 1892, a commission to execute the first of the thirteen colossal copper-on-wood repoussé statues that he would make for the present-day Marie-Reine-du-Monde et Saint-Jacques-le-Majeur Cathedral-Basilica. This series (1892-93 and 1898-1900) marks the culminating point of his career (Fig 28 to 30, p. 83 to 85). Although the names of some other artists have been associated with a few of these works, all thirteen, in fact are by Gratton.

The immensity of this project exemplifies the large religious and patriotic commissions about which Bourassa had dreamed. The Cathedral was conceived as a miniature Saint Peter's in Rome by Montreal bishop Ignace Bourget. It stands as Quebec's most significant architectural and iconographic statement of the ultramontane ideology. With its allusion to the pontifical see, it occupies the most privileged position in the hierarchy of churches in Quebec. Compared to other architectural achievements of the time, it is rivaled only by the Palais législatif in Quebec City, which also boasts statuary on its facade.

The Cathedral's special impact lies in its statuary, an important part of the building's

symbolism. While the sculptures in Rome represent Christ and his apostles, those on the Cathedral-Basilica represent several saints. The presence of these saints affirms the divine origin of the Church, which gives its bishops the role of teaching the precepts of Christian life. This authority is transferred to the Montreal episcopate, who guides the faithful, who are represented — notably — by the donors, who in turn represent the entire hierarchy of the diocese (see **Tableau A**, p. 86). The message revolves around the life of Christ, which the faithful are encouraged to imitate following Franciscan virtues. Ripe with meaning, this statuary remains unique in the context of Quebec's monumental religious sculpture.

In the same genre, Gratton produced patron saints for several of the diocese's churches. He also carved eleven statues for the chapel of the Petit Séminaire in Sainte-Thérèse (circa 1897-99) (**Cat 19 to 24, and Fig 32, p. 88 to 94**). Almost all the commissions Gratton received were related to the production of works for major construction and renovation projects; these statues were, for the most part, connected to the principal devotion of the respective church. Enjoying a high profile, Gratton was amongst the Montrealers who visited, in 1893, the Chicago World's Colombian Exposition, and then, around 1895, he was included in a biographical listing of businessmen, published in conjunction with the unveiling of the *De Maisonneuve Memorial* (Hébert, Montreal).

Gratton found success during this period, despite the economic crisis that had hit Montreal, but it was probably out of financial necessity that he marketed a small plaster bust of Sir Wilfrid Laurier in 1896 (**Fig 33, p. 96**). His teaching positions throughout the decade were probably also a response to the recession.

3. Gratton's statuette was also used as the prototype for the *Labelle Monument*, erected in Labelle in 1955 (**Fig 23, p. 77**).

Teacher

In 1887, Gratton temporarily replaced Hébert as instructor of the sculptural modelling course at the Council of Arts and Manufactures' school. In 1894, he took over Arthur Vincent's modelling and wood sculpture course at the same school. Gratton headed this course until 1899, sharing the position with Hébert from 1895 to 1898 (only the modelling component was offered after 1897). In 1895, the Council moved several of its classes, including Gratton's, to the Monument National, which was the new headquarters of the Association Saint-Jean-Baptiste in Montreal, an organization which shared the same educational objectives as the Council. Gratton and Hébert taught at this location alongside painters Meloche, Edmond Dyonnet and Joseph Saint-Charles.

The shared teaching arrangement between Hébert and Gratton left the theoretical component to the former, while the latter supervised the execution of projects. This arrangement ensured that Gratton continue to have the opportunity to pass on his vast technical knowledge to the students. During his last year at the school, the artist was the sole teacher of modelling — this demonstrates the confidence that the Council had in him.

In 1899, he ceded his position to Alexandre Carli. The demands placed on him by his statuary work for the Cathedral is undoubtedly the reason for his leaving the school. As a professor at the Council's school, Gratton takes his place in the succession of artists who provided an academic education to sculptors in Montreal — from Napoléon Bourassa through Elzéar Soucy (who taught until the Council's dissolution in 1928). This material is certainly open to further historic research (see **Tableau B**, p. 98).

Gratton must have enjoyed teaching. Few documents supply information on the courses that he taught, however, there are a few exceptions: the annual report that he prepared for the administration in 1887, in which he explains the interrelationship between drawing and modelling; and a few articles appearing in the Montreal press during 1897 and 1898, which

similarly saw drawing and modelling to be complementary disciplines.

The Reader will find in **Tableau C** (p. 101) a partial and somewhat hypothetical, list of Gratton's students: noteworthy in 1887 are Cullen and George W. Hill (1862-1934), and in 1898-99, Alfred Laliberté. As their professor, Gratton would have offered these artists the foundation necessary for the art of sculpture. The most well-known among the remaining students is Elzéar Soucy. It seems that it was this artist who would, through his lengthy teaching career in Montreal, most faithfully pass on the teachings of Gratton. The more obscure artists from this list who practiced sculpture around 1900, and others such as Cléophas Soucy (1879-1960), who was a stone carver, would certainly be worthy of historical research.

Gratton may also have sculpted ornaments used to decorate hearses. The sculptor also appears to have prepared models for stone carvers. Such collaborations include the production of the *Granger Memorial* (1900) (**Fig 34, p. 103**), which was conceived by Meloche for Notre-Dame-des-Neiges Cemetery in Montreal. Several years later, Elzéar Soucy would remark that any sculptor hoping to survive had to be versatile.

3. SCULPTOR IN SAINTE-THÉRÈSE (1901-1941)

Years of Perseverance

Around 1901, family obligations forced Olindo Gratton to move back to Sainte-Thérèse. Still unmarried, he lived from that time on with an older sister, who was also single. To mark his return, some friends published an overview of Gratton's career in the Montreal press. This sensitive gesture may have led to his being awarded the contract for the *Joliette Monument* (Joliette, 1902) (Fig 36 and 37, p. 112, 113). Although the statue for this monument would be executed in copper repoussé, a medium of less integrity than bronze, the contract still represented an achievement for Gratton in his ambition to find a place in the commemorative market. He would meet with several refusals before he would have another chance to work in this genre.

Some projects, such as the bust of Marguerite Bourgeoys (1914) (Cat 25, p. 115), allowed him to bring together both religious and secular commemorative sculpture — the personalities depicted were canonized at a later date. Religious statuary remained the most profitable genre for Gratton because it repeatedly demanded his mastery of repoussé on wood. This technique offered an economical, although less durable, alternative to bronze casting. Louis Jobin practiced the art of repoussé in the Quebec City area, following the lead of European sculptors such as Geoffroy de Chaume and Bartholdi. In Montreal,

Philippe Laperle and Arthur Vincent worked in this technique, the latter advocating a variation of *repoussé en coquille* (Fig 40, p. 116; Fig 45, p. 120).

Gratton employed his expertise in metal-wood repoussé in the realization of works such as *Sainte-Anne* (Fall River, Massachusetts, 1905) as well as the exterior statuary of Saint-Enfant-Jésus Church (Montreal, 1907-09) (Fig 41 to 44, p. 117 to 119). The iconographic complexity of the latter work, which is based on "The Redemption", make it an outstanding contribution to the history of Quebec religious art. Unfortunately, in 1978, most of this work was removed from the church after suffering damage caused by the elements. Still using the same technique, Gratton created the six angels that top the canopy that Vincent built for Montreal's Marie-Reine-du-Monde Cathedral (1910-11) (Fig 45 and 46, p. 120, 121). Vincent's intention was to create a miniature replica of Bernini's *baldachino* in the Vatican Basilica. The commissioning of these angels coincided with the 21st International Eucharistic Congress (Montreal, 1910). *Ange*, sculpted for the church in Sainte-Thérèse (Cat 26, p. 123) a year earlier, was thematically connected to the event.

Revived by that experience, Gratton participated in the Salon organized by the Club Saint-Denis (Montreal, 1911). Through this event the club intended to offer talented French-Canadian artists with an alternative to the Art Association's exhibitions. Gratton was not the star attraction, but he was one of the senior members of the fifty predominantly professional artists represented. The subjects of the works that he exhibited were exemplary of his continued attempts to break into the market for patriotic bronzes. It must be understood that the demand for wood sculpture had been continually shrinking since the mid-19th century under the onslaught of industrialization. As quicker and more economical production methods became more widespread, plaster statuary entered competition with mass-production.

Forced to adapt to these circumstances, it seems that Gratton occasionally produced statuary prototypes, probably for the T. Carli

atelier in Montreal (where Alfred Laliberté worked in 1907-08). A plaster work that Gratton produced for the *Servantes de Jésus-Marie* (Hull, 1913) (Cat 27, p. 124), was reproduced by a Carli shop, and another plaster work, an *Ange adoreur* (circa 1913-16), may also be the result of such a collaboration. The last work is noteworthy because it allows us to tentatively attribute two *Anges adoreurs* (Cat 28 and Fig 48, p. 127), previously at Saint-Pierre-Claver Church (Montreal), to Gratton. This war-time period was one of difficulty for the artist and he may have had to take on woodworking jobs to survive. In 1917, the *Alumni* monthly of the *Petit Séminaire* in Sainte-Thérèse included an article on Gratton which might have resulted in his solo exhibition at the *Bibliothèque Saint-Sulpice* in Montreal (1918).

This exhibition was part of a series organized by priest Olivier Maurault. From the time of the *Bibliothèque's* unveiling in 1915 to the end of the 1920s, all better known French-speaking Montreal artists had exhibited there. Gratton showed twelve works, a few of which were of a religious nature. The overall commemorative content of the exhibition, indicative of Gratton's ever-present ambition, pleased the daily newspapers. However the artist received a harsh commentary in *Le Nigog*.

Le Nigog was a Montreal-based magazine of artistic and literary criticism founded by young "Parisianistes" who were friends of Maurault. The publication became a landmark in the history of Modernity in Quebec by demanding specialized art criticism. One of the magazine's chief writers indirectly accused Gratton of amateurishness. Given that the magazine advocated the appreciation of art's plastic quality to the detriment of its subject (an element it did not, however, totally reject), it was not in a position to appreciate Gratton's essentially ideological art, which was situated within an academic (albeit rather old-fashioned) beaux-arts discourse. In spite of everything, the high-profile exhibition had a positive effect on his career, helping him to re-establish his position as the principal sculptor of wood religious statues in the Montreal area.

The Re-Launching of a Career

The 1920s were years of unexpected activity for Gratton, given his age at the time. In 1920-21, he produced four colossal *Anges à la trompette* in copper-on-wood repoussé for Saint-Louis-de-France Church (Montreal) (Fig 49 and 50, p. 132). Reminiscent of the angels at Notre-Dame-de-la-Garde (Marseille), these works inspired several other projects, such as the *Saint Joseph Memorial* by Laliberté at the Oratoire du Mont-Royal (Montreal, 1923). In 1922, Gratton filled another out-of-country order, undoubtedly obtained through the network of "wandering" *Québécois*, this time for an *Ecce Homo* for San Diego, California (Fig 51, p. 133). It is possible that this sculpture ended up in Mexico, thus explaining claims that works were done by the artist for this country.

Other works produced in this period include sculptures commissioned for church decoration projects in Montreal and Outremont, both late examples of the Quebec tradition of spectacular wood interiors. For Saint-Viateur Church, Gratton carved a *Cène* (1923) (Cat 29 and Fig 53, p. 137, 138) and fifty-four statuettes representing various pontiffs (1926-27). For Sainte-Catherine-d'Alexandrie, he made eight low reliefs (1926) depicting biblical scenes (Cat 30 to 32, p. 140, 141), eighteen medallions representing prophets (1928) (Cat 33, p. 142), and a *Calvaire* (1929), which was one of his better works prior to its dismantling in 1972 (Fig 54, p. 143). Finally, for Sainte-Madeleine Church, Gratton sculpted an impressive *Christ en croix* (1930) (Cat 34, p. 143), as well as four *Anges adoreurs* which we attribute to him (circa 1930-33).

Gratton was overwhelmed by the support of his religious clientele when he was offered the opportunity to realize his greatest dream: to prepare a statue that would be cast in bronze (1925). The subject of the work was the founder of the Petit Séminaire in Sainte-Thérèse, priest Charles-Joseph Ducharme (Fig 55 and 56, p. 144, 145). The statue's pedestal was designed by Joseph Sawyer of Montreal. This memorial, which was unveiled at the institution's centennial festivities, still stands today in front of the former college, now the Collège Lionel-Groulx. Gratton expressed his gratitude by designing four low reliefs illustrating the college's historic edifices — executed by Colomban Gratton. Around 1926-29, Gratton expressed further thanks by using the college's past and present superiors as subjects for several plaster busts and for two excellent bronze medallions intended for funerary monuments in Sainte-Thérèse (Fig 57, p. 146).

Gratton's authority as a sculptor was acknowledged by several of the period's publications, one example being the *Biographies Canadiennes-françaises* (1927). Although Olivier Maurault, in his *Marges d'histoire* (1928-29), described Gratton as exemplary of the tradition of wood sculpture (Louis Jobin, according to Maurault, held this role in Quebec City), he recognized a certain versatility in the sculptor by mentioning him in the context of an essentially secular statuary practice. However, it is surprising that, in the hierarchy he created, he placed Gratton below his former student, Elzéar Soucy. One possible explanation for this is offered by Alfred Laliberté's memoir, *Les artistes de mon temps*, written around 1926-41.

Laliberté felt that Gratton was more of an artisan than an artist. Although he recognized the quality of the *Ducharme Memorial*, he believed that Gratton lacked good judgement, imagination and expertise, which ultimately prevented him from winning competitions. We admit that Gratton's maquettes were often bombastic (Fig 38, p. 114), but it must be remembered that this weakness is attributable to an aesthetic heritage strongly influenced by Bourassa, and to deficiencies in his strictly local art training. Given that Laliberté had

benefited from advanced training in Paris, his words reflect the 19th century sculpture debate which opposed "modelers" with "carvers", the former being the conceivers (artists) of the work, the latter being the technical executants (artisans). Modernism would later end this debate in favor of "carvers", in the belief that carving was more true to the material employed.

It had become highly desirable in the late 19th and early 20th centuries for Quebec artists to complete their education by undertaking advanced studies in Paris. For those who did not do so, it was almost impossible to break into the commemorative market for bronzes in Quebec. Gratton suffered from this handicap, lending further support to Laliberté's vision of him as an artisan; a perception that existed despite the fact that both men adhered to the period's conservative ideology.

Maurault's position with regards to Gratton was more ambiguous. Although he shared with Laliberté both an appreciation of the criteria applied to art in France, and a dissatisfaction with the weaknesses in Gratton's secular production (which led to his ranking Soucy higher than Gratton), he had to, as a cleric, show respect toward the diocese's senior statuary specialist. This explains his granting Gratton an exhibition of his work at the Bibliothèque Saint-Sulpice. We must also take into consideration the fact that at this time religious art still enjoyed a significant following. Not only Alexandre Carli, but also Hébert (Fig 58, p. 150) and Laliberté, continued to execute religious work from time to time. Ideologically, "religion" and "loyalty to one's native land" were still inseparable and both still legitimized religious and patriotic commemoration. The concept of this ideological function of art was supported by Frère Martinus' essay on aesthetics, *La Connaissance pratique du beau*, (Montreal, 1924), which echoed Bourassa's viewpoints. In actual fact, since such a great deal of Gratton's art filled the needs of the Church (even most of his commemorative works served to honor men of the cloth), he was worthy of the respect of someone like Maurault.

Career's End

At the beginning of the 1930s, Gratton practically ceased all statuary activity due to his old age and the period's economic crisis. A few younger sculptors, such as Lauréat Vallière (1888-1973) in Saint-Romuald, continued their work, taking part in the revival of religious art that occurred during this decade. The new generation of wood sculptors interested in religious art and supportive of the movement included such artists as Médard Bourgault (1897-1967) of Saint-Jean-Port-Joli. Elzéar Soucy and Jean-Marie Gauvreau, colleagues at the Ecole du Meuble in Montreal, and ethnologist Marius Barbeau supported this movement. Their involvement was a response to the nationalistic aspirations disseminated by priest Lionel Groulx, who was attempting to legitimize French-Canadian society through reference to a mythical French peasant past. Barbeau, in subscribing to this ideology, favored sculptors based in the area of Quebec City (the city believed to be the quintessential example of untainted French-Canadian culture) to the detriment of artists based in cosmopolitan Montreal — Gratton included. As for Gauvreau, he advocated a local cottage industry that would be geared towards a tourist clientele. This plan, although potentially profitable, did not serve the interests of Gratton, a statuary trained in the grand style.

For the Clercs de Saint-Viateur's agricultural college in Sully, Gratton produced what is considered to be his last religious sculpture, a *Saint Isidore le laboureur* (Cat 35, p. 152) in copper-on-wood repoussé. This work is a reflection of the period's "ruralist" movement, and we believe it is a self-portrait (Cat 35a, p. 153). It stands as a kind of spiritual and artistic finishing touch to his main career. Forced to change his rhythm, Gratton passed his time working on busts of political figures. Nevertheless, he did produce ornamental sculpture

for a few churches north of Montreal (around 1936-38), in collaboration with the E. Thibault atelier in Sainte-Thérèse. Gérard Morisset's impression of Gratton as an ornamental sculptor of the old school, as published in *Coup d'œil* (1941), is probably based on these minor works.

Through his loyalty to the period's nationalist ideology, which praised all things *nouvelle-francienne* in Quebec society, Morisset was unable to appreciate the 19th century academic influences that predominate in Gratton's statuary production. A more accurate view of him appeared in *Histoire des Beaux-Arts. Notions*, published by the Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie (Outremont, 1937). Recalling the writings of Olivier Maurault, the book ranked Gratton, the sculptor of the statues at the Montreal Cathedral (Fig 28 to 30, p. 83 to 85), lower than Anatole Parthenais, Dauphin, Bourassa, and Louis-Philippe and Henri Hébert, but higher than Laliberté, Suzor-Coté, Elzéar Soucy, and others of the like.

Gratton had other preoccupations at the time, as is proven by a strange symbolical-allegorical grouping that he made in plaster, purely for his own pleasure. The work, *Le Spectre de la guerre* (1936-39) (Fig 59, p. 155), had specific social implications and echoed Alfred Laliberté's *L'Ère de la mécanique* (1934): this period was, after all, one where the relevance of the artist making such a social commentary in his/her work was being rediscovered. Gratton lived his last years conscious of the passing of time. In 1938, he received interviewers from the *Inventaire des œuvres d'art du Québec* and, in 1939-40, his fellow citizens had a biographical account of his life published both in the press and in a historical document on Sainte-Thérèse. The sculptor occupied himself with the execution of a medallion of Pius XII (1939), as well as with a local project that would have included his bust of Sir J.-A. Chapleau as part of a memorial — the project was cancelled due to the war. On October 28, 1941, Gratton entered the Hospice Drapeau in Sainte-Thérèse, where he would die on November 14 of the same year. City Hall lowered its flag in his honor.

The local and Montreal presses emphasized the religious character of his work. At the beginning of 1942, the *Petit Séminaire* received a bequest on Olindo Gratton's behalf, which included some thirty works in wood, plaster and clay. This gesture, along with that of the donation of the *Chapleau* bust to the *Société historique*, were expressions of Gratton's gratitude toward the society in which he had lived, and through these bequests, he made public his desire to pass on to future generations the values that he upheld throughout his life.

CONCLUSION

The death of Olindo Gratton, *auxiliaire de la religion*, did not represent the end of religious statuary production in Quebec any more than did the death of Louis Jobin in 1928. Besides Elzéar Soucy (Fig 60, p. 162), Bourgault and Vallière, new generations of sculptors would want to provide the Quebec Church with its icons. The work of sculptors steeped in the ideals of the religious art revival movement — such as Armand Filion (born 1906), Marius Plamondon (1914-76), Louis Parent (1908-82), Sylvia Daoust (born 1902), Max Boucher (1918-75) (Fig 61, p. 163), and Emile Brunet — were featured in *Arts et pensée* magazine (Montreal) at the beginning of the 1950s. Through their discovery of the material's expressive qualities, they would contribute to the evolution of Quebec sculpture within the context of Modernity. Just the same, their truthfulness to subject matter and to fine textures would recall the academic aesthetic that Gratton employed. This constitutes another chapter in the history of Quebec art — it has yet to be written.

BIBLIOGRAPHIES DES ŒUVRES EXPOSÉES

BIBLIOGRAPHIE INDIVIDUELLE DES ŒUVRES EXPOSÉES

- Cat. 1 :** MULAIRE novembre 1986, p. 56, 474 ; MULAIRE avril 1987, 000200.
- Cat 2 et 3 :** MACQ, FGM 15964-940, vers septembre 1938 : photos C-2, C-3 ; *Canadian Antiques Collector* 1966 (repr. : *Vierge*) ; MULAIRE novembre 1986, p. 56, 61, 244, 265, 274, 474 et fig 4 et 6 ; MULAIRE avril 1987, 000300 (*Vierge*), 000400 (*Joseph*).
- Cat 4 :** MULAIRE novembre 1986, p. 56, 148, 264, 474 et fig 9 ; MULAIRE avril 1987, 000600.
- Cat 5 :** MULAIRE novembre 1986, p. 56, 474 et fig 10 ; MULAIRE avril 1987, 000800.
- Cat 6 :** BOULIZON 1976, tome II, p. 56 (repr.) ; MULAIRE novembre 1986, p. 274, 474 ; MULAIRE avril 1987, 000900.
- Cat 7 :** ASSS, FOM *Recueil...* (photo de l'autel...) ; ASSS, FSJ *Église S. Jacques...*, p. 85 : « Ste Trinité » [1885] ; MACQ, FGM *F.-Éd. Meloche*, fiche 17199 ; ANONYME [1966-67], p. 25, repr. ; CHICOINE 1937 ; MAURAUULT 1923, p. 59-60, repr. ; MAURAUULT s.d., p. 15 ; MULAIRE novembre 1986, p. 14, 91, 93, 265, 270, 474 et fig 12 ; MULAIRE avril 1987, 001300 ; MULAIRE printemps 1987, repr. ; ROMAN 1975, p. 11, repr.
- Cat 8 :** ANQM, FSST vol. ou boîte 101 : *Journal...* ; MACM, 423062-98 ; BELISLE et FORGET, *Séminaire...* ; MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; *La Minerve* 1888 ; *La Presse* 1888 ; DUBOIS 1925, p. 242 ; GOUR 1953, p. 11 ; HÉBERT 1973, p. 145 ; LAVALLÉE 1987 p. 19 ; MULAIRE novembre 1986, p. 113, 115, 291, 474, 475 ; MULAIRE avril 1987, 001400 ; WADDEL 1917.
- Cat 9 et 10 :** ANQQ, FNB boîte P418/20, négatif MC-25 ; MACM, 4240-02-17, feuillets non paginés, photos ; MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; *Le Monde Illustré* 1890 ; *La Presse* 1901 ; BOULIZON 1976, tome I, p. 87 (repr.) ; LELEU 1900, frontispice (repr.) ; MULAIRE novembre 1986, p. 115, 116, 475, 484 et fig 19 ; MULAIRE avril 1987, 002300, 002600 ; PORTER-BELISLE 1986, p. 390.
- Cat 11 et 12 :** ANQQ, FNB boîte P418/20, négatif MC-25 ; *Le Monde Illustré* 1890 ; *La Presse* 1901 ; LELEU 1900, frontispice (repr.) ; MULAIRE novembre 1986, p. 115, 116, 475, 484 ; MULAIRE avril 1987, 002700 (mains jointes), 002800 (mains croisées) ; PORTER-BELISLE 1986, p. 390.
- Cat 13 et 14 :** MACM, 4240-02-17, feuillets non paginés, photos ; MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; *Le Monde Illustré* 1890 ; *La Presse* 1901 ; MULAIRE novembre 1986, p. 115, 116, 271, 280, 475, 484 et fig 20 (*Anne*) ; MULAIRE avril 1987, 003100 (*Anne*), 003200 (*Joachim*) ; PORTER-BELISLE 1986, p. 390.
- Cat 15 et 16 :** MACM, 4240-20-17, feuillets non paginés, photos ; *Le Monde Illustré* 1890 ; *La Presse* 1901 et 1905, repr. ; BOULIZON 1976, tome I, p. 87 (repr.) ; LELEU 1900, frontispice (repr.) ; MULAIRE, novembre 1986, p. 115, 116, 275, 277, 278, 475 et fig 22 et 24 ; MULAIRE avril 1987, 003500 (*Gardien*), 003600 (*Michel*) ;

- PORTER-BELISLE 1986, p. 390, repr. (Michel).
- Cat 17 :** AFSH, *Registre...*, f.111 et 113 (24 avril 1892) ; MACQ, FGM 4142-4160 : réf. à *La Minerve*, 19 février 1887 ; *Le Monde* 1889 ; *Le Monde Illustré* 1890 ; *La Presse* 1890 ; BÉLAND 1988, repr. ; MULAIRE novembre 1986, p. 116, 117, 475 ; MULAIRE avril 1987, 003300 ; MULAIRE automne 1987, repr.
- Cat 18 :** MACM, 4240-02-39, f. CS-12, photos ; MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; *La Presse* 10 mars 1892 ; *La Presse* 17 juin 1892 ; *La Presse* 1901 ; *La Voix des Mille-Îles* 1939 ; ANONYME [1895] ; ANONYME [1977] (repr.) ; BÉLIVEAU 1978 ; [BERTRAND] 1973 ; BONHOMME 1979 ; GUBBAY 1978, p. 69 ; JOLY 1917, p. 305-306 ; LEDUC 1978, repr. ; MULAIRE novembre 1986, p. 10, 11, 129, 256, 271, 476, 484 et fig 37-38 ; MULAIRE avril 1987, 005500 ; PILON 1940 ; PORTER-BELISLE 1986, p. 390-391, repr. ; TOKER 1970, p. 93.
- Cat 19, 20, 21, 22 et 23 :** MACQ, FGM 15991-005 : « Maurice Gagnon... », et photos A-9, A-4, A-8, A-11, A-5 ; MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; DUBOIS 1925, p. 243 ; DUQUET 1942 ; JOLY 1917, p. 304 ; LABELLE 1925 ; MULAIRE novembre 1986, p. 139, 232, 252, 276, 277, 280, 282, 477, 478, 484 et fig 58, 60-62, 64 ; MULAIRE avril 1987, 007100 (*Patrice*), 007200 (*Louis*), 007300 (*Grégoire*), 007500 (*Thomas*), 008700 (*Antoine*) ; PILON 1940.
- Cat 24 :** MACQ, FGM 15991-005 : « Maurice Gagnon... », et photo A-12 ; DUBOIS 1925, p. 245 (repr.) ; LAVAL-LÉE 1987, p. 21 ; MULAIRE novembre 1986, p. 139, 478 ; MULAIRE avril 1987, 007600.
- Cat 25 :** ACND, 630.001, 5, B.48, p. 107, n° 23 (23 janvier 1914) ; ACND, *Annales...*, p. 466 : *Sœur Sainte-Théotiste...* ; *La Patrie* 1918 ; *La Presse* 1918, p. 28 ; ATHERTON 1914, vol. I, repr. entre p. 306 et 307 ; MULAIRE novembre 1986, p. 183, 195, 286, 479 et fig 102 ; MULAIRE avril 1987, 013850 ; WOOD-ATHERTON 1931, vol. II, repr. entre p. 630 et 631.
- Cat 26 :** MACQ, FGM 16006-010 : réf. au *Registre B*, f.254 (13 juin 1909) ; MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; *La Voix des Mille-Îles* 1980 ; CLAUDE 1975, repr. ; JOLY 1917, p. 304 ; MULAIRE novembre 1986, p. 181, 280, 479, 485 et fig 91 ; MULAIRE avril 1987, 011000 ; SULLY 1939.
- Cat 27 :** LEGROS 1955, p. 276-277 ; MULAIRE novembre 1986, p. 9, 188, 195, 266, 268, 271, 281, 471, 479, 480 et fig 104 ; MULAIRE avril 1987, 012800. Sur la réplique exposée en 1918 et 1942, voir : ASSS, *Expositions...* ; GGEF, 1076, *Testament...* ; *La Patrie* 1918 ; *La Presse* 1918.
- Cat 28 :** DEROME 1984 ; MULAIRE novembre 1986, p. 13, 479 ; MULAIRE avril 1987, 014400.
- Cat 29 :** MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; *La Presse* 1923, repr. ; *La Voix des Mille-Îles* 1939 ; ANONYME 1927 ; BISSON 1974, p. 92 ; GRENIER 1984 ; MULAIRE novembre 1986, p. 205, 256-257, 269, 270, 480, 484, fig 116-118 ; MULAIRE avril 1987, 016600 ; PILON 1940 ; TESSIER 1954, p. 600, 602, 618.
- Cat 30, 31 et 32 :** ACAM, 968/355.189 : réf. au *Livre...*, p. 156 (8 septembre 1929) ; MACM, 4240-02-28, f.C19, photo (*Madeleine*) ; MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; *La Presse* 1926, (repr. de *L'Enfant* et de *Madeleine*) ; *La Voix des Mille-Îles* 1939 ; ANONYME 1927 ; LECLAIR 1941 ; MULAIRE novembre 1986, p. 15, 205, 228, 481, 482, 484 et fig 124 (*Madeleine*) et 125 (*L'Enfant*) ; MULAIRE avril 1987, 018200 (*L'Enfant*), 018700 (*Résurrection*), 018900 (*Madeleine*) ; PILON 1940.
- Cat 33 :** ACAM, 968/355.189 : *Livre...*, p. 156 (8 septembre 1929) ; BERTRAND 1973 ; MULAIRE novembre 1987, p. 205, 228, 482 ; MULAIRE avril 1987, 024900.
- Cat 34 :** MACM, 4240-01-53, f.9, photo ; MACQ, FGM 16053.3 : « Documentation... » ; *La Presse* 27 mai 1930 (repr.) ; *La Presse* 28 mai 1930 (repr.) ; *La Voix des Mille-Îles* 1939 ; [BERTRAND] 1973 ; LECLAIR 1941 ; MULAIRE novembre 1986, p. 206, 207, 228, 265, 282, 482 et fig 130 ; MULAIRE avril 1987, 027200 ; PILON 1940.
- Cat 35 :** ACSV, *Correspondance* : Gratton à Ducharme, 25 et 31 Janvier 1933, 5 mai 1933, 17 et 29 juin 1933 ; ACSV, *Journal...*, 14,17 et 18 mai 1933, 17 et 27 juin 1933, 19 août 1933 ; [LATOUR] 1935 ; MULAIRE novembre 1987, p. 231-233, 259, 261, 262, 283, 295, 483, 484 et fig 131 et 132 ; MULAIRE avril 1987, 028100.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DES ŒUVRES EXPOSÉES

Documents

- ACAM** — Archives de la Chancellerie de l'Archidiocèse de Montréal :
968/355.189, *Sainte-Catherine d'Alexandrie. (Extrait des registres paroissiaux relatifs aux bâtiments de la Fabrique. Dossier Architectural (1912-1961),* février 1972 : réf. au *Livre des Prônes Sainte-Catherine d'Alexandrie, Montréal, avril 1912-février 1916*, p. 156 (8 septembre 1929.)
- ACND** — Archives de la Congrégation de Notre-Dame, Montréal :
630.001, 5, B.48, *Registre des délibérations du conseil général*, p. 107, n° 23 (23 janvier 1914).
- ACSV** — Archives des Clercs de Saint-Viateur, Sainte-Luce-sur-Mer :
Correspondance : lettres de J.O. Gratton au père Gaspard Ducharme, directeur de la maison de Sully, 25 et 31 janvier 1933, 5 mai 1933, 17 et 29 juin 1933.
Journal de la Maison Notre-Dame-des-Champs de Sully, 14, 17 et 18 mai 1933, 17 et 27 juin 1933, 19 août 1933.
- AFSH** — Archives de la Fabrique Saint-Henri, Montréal :
Registre, Fabrique de S.-Henri (livre des délibérations, 1873-1920), f. 111 et 113 (24 avril 1892).
Annales de la Maison Mère, Montréal, vol. XXVI, n° 7-8 (juillet-août 1920), p. 466 : Sœur Sainte-Théotiste, C.N.D., « Buste de notre vénérable Mère ».
- ANQM** — Archives nationales du Québec, Montréal :
FSST - Fonds Séminaire de Sainte-Thérèse :
vol. ou boîte 101 : *Journal du Séminaire (1849-1908)*, f.164 (15 septembre 1888).

NOTE :

Le mot (photo) indique une *photographie* constituant en soi un document d'archive ; (repr.), une *reproduction* photographique paraissant comme telle dans une publication.

Le mot « photo » indique une *photographie* faisant partie d'un document d'archive ; « repr. » une *reproduction* photographique accompagnant un texte publié.

ANQQ - Archives nationales du Québec, Québec :

FNB - Fonds Famille Napoléon-Bourassa :
boîte P418/20, négatif MC-25 : *Photo de l'intérieur de l'église du Bonsecours* adressée "A Monsieur EE Taché député ministre des Terres de la Couronne - Québec" par "F.Ed. Meloche 1889".

ASSS - Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal :

Expositions d'Art et exposition du livre, Bibliothèque St-Sulpice 1916-1922.

FOM - Fonds Olivier-Maurault :
Recueil de documents sur l'Église et la Paroisse Saint-Jacques, 1923 (photo de l'autel de la chapelle Sacré-Cœur).

FSJ - Fonds Saint-Jacques :
Église S. Jacques, Livre des prênes, 1er Dim. de l'Avent, 1884-1888, p.85 : "Ste Trinité" [1885].

GGEF - Greffe du notaire Georges-Étienne Filiatrault (dépositaire : Me Nolan Filiatrault), Sainte-Thérèse :

1076, Testament de M. J.O. Gratton, 13 février 1941.

MACM - Ministère des Affaires culturelles du Québec, Montréal :

4230-62-98, *Ste-Thérèse - Séminaire, Ancien - Inv. Archit. - copie* : BELISLE, Michel, et Madeleine FORGET, *Séminaire de Sainte-Thérèse de Blainville*, ministère des Affaires culturelles, Direction générale du Patrimoine, Service de l'Inventaire des Biens culturels, février 1979, n° 7.

4240-01-53, *Outremont - Église Ste-Madeleine - Inv. Œuvre d'art*, juin 1975 (enquêteur : Réal Lussier), f.9.

4240-20-17, *Montréal - Chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours - Inv. Œuvre d'art*, octobre 1977 (enquêteurs : Michel Bélisle, Réal Lussier, Diane Paquin), photos.

4240-02-28, *Montréal - Cathédrale Marie-Reine-du-Monde - Sous-sol - Inv. Œuvre d'art*, novembre-décembre 1975 (enquê-

teurs : Réal Lussier et Diane Paquin), f.C-19, photo.

4240-02-39, Montréal — Église Notre-Dame — Chapelle Sacré-Cœur — Inv. Œuvre d'art, février 1976 (enquêteurs : Réal Lussier et Diane Paquin), CS-12, photos.

MACQ — Ministère des Affaires culturelles du Québec, Québec :

FGM — Fonds Gérard-Morisset :

F.-Éd. Meloche, fiche 17199 : « Abbé Nadeau, notes éparses ».

4142-4160, Montréal, Île de Montréal, Églises Saint-Enfant-Jésus, Saint-Henri, Saint-Jean-Baptiste (Mtl), Saint-Jean (Villeroy) : réf. à *La Minerve*, 19 février 1887.

15964-940, Blainville, Terrebonne, Atelier Gratton, vers septembre 1938 : photos C-2, C-3.

15991-005, Blainville, Terrebonne, Collège et Couvent : « Maurice Gagnon, Sculpture : Olindo Gratton », et photos A-4, A-5, A-8, A-9, A-11, A-12 (la photo A-1 porte l'inscription : « G.M. [Gérard Morisset] 16/IX/1951 »).

16006-010, Blainville, Terrebonne, Églises : réf. au *Registre B* (Archives de la Fabrique Sainte-Thérèse), f.254 (13 juin 1909).

16053.3, Sainte-Thérèse, Terrebonne, Églises : « Documentation : Maurice Gagnon. OLINDO GRATTON, sculpteur 1855-. Liste des œuvres de l'artiste donnée par lui-même », vers septembre 1938.

Ouvrages et articles

Canadian Antiques Collector, Toronto, octobre 1966, p. 6 (repr.).

La Minerve, Montréal, 20 juillet 1888, p. 1.

Le Monde, Montréal, 6 août 1889, p. 4.

Le Monde Illustré, Montréal, 6 décembre 1890, p. 499.

La Patrie, Montréal, 5 janvier 1918, p. 15.

La Presse, Montréal, 19 juillet 1888, p. 4 ; 4 juillet 1889, p. 4 ; 10 mai 1890, p. 1 ; 10 mars 1892, p. 4 ; 17 juin 1892, p. 4 ; 22 juin 1901, p. 18 ; 21 septembre 1905, p. 16 ; 5 janvier 1918, p. 28 ; 30 mai 1923, p. 9, repr. ; 31 décembre 1926 (*Revue Illustrée*), p. 15 (repr.) ; 27 mai 1930, p. 9 (repr.) ; 28 mai 1930, p. 11 (repr.).

La Voix des Mille-Îles, 21 juillet 1939 ; 11 juin 1980, p. B-3.

ANONYME [1895] — *Souvenir Maisonneuve, esquisse historique de la Ville de Montréal avec Portraits et biographies de quelques-uns de nos Canadiens-français distingués*, Montréal, La Compagnie de publication Maisonneuve/ Desbarats & Cie, Graveurs et imprimeurs, vers 1895, p. 154 : « M. J.O. Gratton ».

ANONYME 1927 — *Biographies Canadiennes-françaises*, 7^e année, Montréal, Raphaël Ouimet, 1927, p. 80 : « Olindo Gratton, artiste ».

ANONYME [1966-67] — *Centenaire de la Paroisse St-Jacques de Montréal, 1866-1976, Église de l'expo 67, Église du Métro*, Montréal, Thérien Frères, vers 1966-67, p. 25, repr.

ANONYME [1977] — *Église Notre-Dame Church, Montréal, Canada* (guide touristique), s.é., s.l., vers 1977 (repr.).

ATHERTON 1914 — Atherton, William Henry, *Montreal 1535-1914*, vol. I (Under the French Régime 1535-1760), Montréal The S.J. Clarke Publishing Company, 1914, repr. entre pages 306 et 307.

BÉLAND 1988 — Béland, Mario, « Au Musée du Québec, Acquisitions récentes », *Cap-aux-Diamants*, Québec, vol. IV, n^o 1 (printemps 1988), p. 78.

BÉLIVEAU 1978 — Béliveau, Jules, « Les œuvres d'art : tout n'est pas perdu », *La Presse*, Montréal, 8 décembre 1978, p. C-15.

BERTRAND 1973 — Bertrand, Lionel, « Dans l'art religieux, Roger Dallaire continue à Sainte-Thérèse l'œuvre du sculpteur Olindo Gratton », *La Voix des Mille-Îles*, Sainte-Thérèse, 16 mai 1973, p. 1.

[**BERTRAND**] 1973 — [Bertrand, Lionel], « Des œuvres de Gratton à Sainte-Thérèse », *La Voix des Mille-Îles*, Sainte-Thérèse, 16 mai 1973, p. 1.

BISSON 1974 — Bisson, Richard, « Outremont. the other side of the mountain », in *Exploring Montreal, its buildings, people and places*, Toronto, Montreal Society of Architecture / Greedy de Pencier Publications, 1974, p. 92 (traduction française, Éditions du Jour, 1975, p. 113).

BONHOMME 1979 — Bonhomme, Jean-Pierre, « Les architectes s'interrogent encore », *La Presse*, Montréal, 12 février 1979, p. C-1.

BOULIZON 1976 — Boulizon, Guy, *Les Musées du Québec*, Montreal, Fides, 1976, tome I (Montréal et l'Ouest du Québec), p. 87 (repr.) ; tome II (La vieille Capitale et l'Est du Québec), p. 56 (repr.).

CHICOINE 1937 — Chicoine, René, « La nouvelle église St-Jacques », *Le Canada*, Montréal, 17 novembre 1937 [l'auteur mentionne une statue du Sacré-Cœur mais nous ignorons s'il s'agit de l'œuvre attribuée à Gratton].

CLAUDE 1975 — Claude, Pierrette, « La maison aux anges », *Décormag*, Montréal, vol. IV, n^o 4 (décembre 1975), p. 64-65, repr.

DEROME 1984 — Derome, Robert, « L'art sacré : une étude de gestes », *Continuité*, Québec, n^o 25 (automne 1984), p. 22.

- DUBOIS 1925** — Dubois, Émile, *Le Petit Séminaire de Sainte-Thérèse, 1825-1925*, Montréal, Les Éditions du « Devoir », 1925, p. 242, 243, 245 (repr.).
- DUQUET 1942** — Duquet, Georges, « Hommage à un artiste », *Les Cahiers de Sainte-Thérèse*, Sainte-Thérèse-de-Blainville, mars 1942, p. 30.
- GOUR 1953** — Gour, Romain, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, Montréal, Éditions Éoliennes, 1953, p. 11.
- GRENIER 1984** — Grenier, Cécile, « Architectures : Outremont », *La Presse*, Montréal, 21 juillet 1984, p. F-3.
- GUBBAY 1978** — Gubbay, Aline, *Three Montreal Monuments : An Expression of Nationalism*, Montréal. Université Concordia (thèse de maîtrise en histoire de l'art). mars 1978. d. 69.
- HÉBERT 1973** — Hébert, Bruno, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 145.
- JOLY 1917** — Joly, Joseph, « L'œuvre d'un sculpteur canadien », *Les Annales thérésiennes*, Sainte-Thérèse-de-Blainville, 31 mai 1917, p. 304-306.
- LABELLE 1925** — Labelle, Philippe, « Le monument Ducharme », *Les Annales thérésiennes*, Sainte-Thérèse-de-Blainville, 30 septembre 1925, p. 15.
- [LATOUR] 1935** — [Latour, Joseph], « Fondation de l'orphelinat de N.-D.-des-Champs », *Clercs de Saint-Viateur — Entre Nous*, Outremont, vol. III, n° 4 (10 février 1935), p. 231-232 (19 septembre 1934).
- LAVALLÉE 1987** — Lavallée, Gérard, *25 ans d'acquisitions*, Saint-Laurent, Musée d'art de Saint-Laurent, 5 avril au 11 octobre 1987, p. 19, 21.
- LECLAIR 1941** — Leclair, Alphonse, « À la mémoire d'un sculpteur thérésien, J.-Olindo Gratton », *Le Devoir*, Montréal, 24 novembre 1941, p. 2.
- LEDUC 1978** — Leduc, Pierre, « Selon la police rien n'est encore prouvé ! », *Montréal Matin*, Montréal, 8 décembre 1978, p. 5, repr.
- LEGROS 1955** — Legros, Hector, *Alexis-Louis Mangin, prêtre, Fondateur des Servantes de Jésus-Marie*, 2^e édition, Hull, s.é., 1955, p. 276-277.
- LELEU 1900** — Leleu, J.-M., *Histoire de Notre-Dame de Bon-Secours*, (Le culte de la Vierge Marie en Amérique), Montréal, Cadieux et Derome, 1900, repr. frontispice.
- MAURAUULT 1923** — Maurault, Olivier, *Saint-Jacques de Montréal, l'église — la paroisse*, Montréal, s.é., 1923, p. 59-60, repr.
- MAURAUULT s.d.** — Maurault, Olivier, *Saint-Jacques de Montréal*, s. l., s.é. (Tract paroissial n° 7), s. d., p. 15.
- MULAIRE novembre 1986** — Mulaire, Bernard, *Étude de la carrière et de l'œuvre du sculpteur québécois Joseph-Olindo Gratton (1855-1941)*, Montréal, Université du Québec (mémoire de maîtrise en études des arts), novembre 1986, p. 9-11, 13-15, 56, 61, 91-93, 113, 115-117, 129, 139, 148, 181, 183, 188, 195, 205-207, 228, 231-233, 244, 252, 256-257, 259, 261, 262, 264-266, 268-271, 274-278, 280-283, 286, 291, 295, 471, 474-485 ; fig 4, 6, 9, 10, 12, 19, 20, 22, 24, 37, 38, 58, 60-62, 64, 91, 102, 104, 116-118, 124, 125, 130-132.
- MULAIRE avril 1987** — Mulaire, Bernard, *Catalogue informatisé des œuvres du sculpteur québécois Joseph-Olindo Gratton (1855-1941)*, Québec, Université Laval (projet de scolarité, programme de doctorat en histoire), avril 1987 000200-000400, 000600, 000800, 000900, 001300, 001400, 002300, 002600-002800, 003100-003300, 003500, 003600, 005500, 007100-007300, 007500-007700, 008700, 011000, 012800, 013850, 014400, 016600, 018200, 018700, 018900, 024900, 027200, 028100.
- MULAIRE printemps 1987** — Mulaire, Bernard, « Une reconstitution hypothétique : L'élément statuaire du tabernacle de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques (Montréal) », *ESSE*, Montréal, n° 8 (printemps 1987), p. 46-50, repr.
- MULAIRE automne 1987** — Mulaire, Bernard « La statue de saint Henri », *Continuité*, Québec, n° 37 (automne 1987), p. 47, repr.
- PILON 1940** — Pilon, J.-Albert, « J.-Olindo Gratton, sculpteur », in *Cahiers historiques : histoire de Sainte-Thérèse, 1789-1939*, Joliette, L'Étoile du Nord pour la Société historique de Sainte-Thérèse-de-Blainville, 1940, p. 285.
- PORTER-BÉLISLE 1986** — Porter, John R. et Bélisle, Jean, *La sculpture ancienne au Québec. Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p. 390, 391, repr.
- ROMAN 1975** — Roman, Jean-Pierre, « L'église Saint-Jacques (1859-1975) », *Perspective*, (*La Presse*), Montréal, vol. XVII, n° 17 (26 avril 1975), p. 11, repr.
- SULLY 1939** — Sully (Bernard Gaudet), « Acrostiche sur M. Olindo Gratton, sculpteur thérésien », *La Voix des Mille-Îles*, Sainte-Thérèse-de-Blainville, 4 août 1939.
- TESSIER 1954** — Tessier, Hector, *Saint-Viateur d'Outremont*, Outremont, Presbytère Saint-Viateur, 1954, p. 600, 602, 618.
- TOKER 1970** — Toker, Franklin, *The Church of Notre Dame in Montreal, an Architectural History*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1970, p. 93 (traduction française, Éditions Hurtubise, 1981, p. 197).
- WADDEL 1917** — Waddel, Joseph, « L'Oratoire de Saint-Joseph », *Les Annales Thérésiennes*, Sainte-Thérèse-de-Blainville, 31 mars 1917, p. 231 (tiré du *Messenger Canadien du Sacré Cœur de Jésus*, mars 1899).
- WOOD-ATHERTON 1931** — Wood, William, Atherton, William Henry et al., *The Storied Province of Quebec, Past and Present*, vol. II, Toronto, The Dominion Publishing Co. Ltd., 1931, repr. entre pages 630 et 631.

INDEX ANALYTIQUE

Lieux, communautés, institutions et organismes *

* Vu leur fréquence, nous n'avons pas répertorié les références à Montréal et à Québec comme villes et régions, ni à la province de Québec.

A

Amérique, 83
Arthabaska, église Saint-Christophe, 62, 68

B

Bas Canada, 83
Basilique vaticane, 83, 84, 96
Beloeil, 87
Bois-Francis, 147
Boston (Massachusetts), 114
Brooklyn (New York), Roman Bronze Works, 144

C

Canada, 46, 81, 85, 95
Canadian Academy of Arts, 45, 46
Cap Trinité, 73
Chambly, 49
Chambly, église, 17
Chicago (Illinois):
 église Holy Family, 95
 World's Columbian Exposition, 95

D

Detroit Institute of Arts, 13

E

Écoles provinciales des Arts et Métiers, 97
L'Église, 76, 84, 116, 150, 163
Espagne, 154
États-Unis, 25, 97
Europe, 13, 17, 21, 25, 73, 97, 148, 149

F

Fall River (Massachusetts), 25, 116
Fall River:
 église Sainte-Anne, 116
 hôpital Sainte-Anne, 116
Ferme Neuve, église, 154
Filles de la Charité, 87
France, 152

H

Hull:
 cimetière Notre-Dame, 116
 Congrégation des Servantes de Jésus-Marie, 25, 125

I

Inventaire des oeuvres d'art du Québec, 154
Italie, 21

J

Joliette, 23, 111
Joliette, Musée d'art, 128

L

Labelle, 76
Labelle, presbytère, 75
Lac Labelle, 76
Lachine, chapelle des Sœurs de Sainte-Anne, 68
La Prairie de la Madeleine, 59
Lévis, 49
Londres (Angleterre), 83
Lourdes (France), grotte Massabielle, 25

M

Marieville, 49
Marseille (France), 25
Marseille:
 cathédrale, 25
 église Notre-Dame-de-la-Garde, 25, 131
Mexique, 131
Mont-Laurier, séminaire Saint-Joseph, 125
Montréal:
 Archevêché, 83, 96
 — dito, Comité de Construction et d'art sacré, 37, 117, 122, 142
 Art Association, 73, 122, 128, 154
 Association Saint-Jean-Baptiste, 97
 basilique Notre-Dame, 17, 25, 34, 35, 49, 68, 79, 81, 87, 122
 — dito, chapelle Notre-Dame-du-Sacré-Coeur, 79, 81
 basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde et Saint-Jacques-le-Majeur, 11, 25, 34, 35, 81, 83, 84, 87, 95, 96, 97, 100, 103, 111, 116, 149, 154
 — dito, baptistère, 19, 149
 Bibliothèque nationale du Québec, 128
 Bibliothèque Saint-Sulpice, 12, 128, 129, 130, 148, 149
 Board of Arts and Manufactures, 44
 boulevard René-Lévesque, 34, 47
 chapelle Nazareth, 37, 45
 chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, 18, 68, 73, 87
 — dito, campanile, 73, 95, 131
 chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, 19, 24, 35, 45, 46
 Château de Ramezay, 34
 cimetière Notre-Dame-des-Neiges, 103
 Club Saint-Denis, 122, 128
 Congrégation de Notre-Dame, 114
 — dito, ancienne maison mère, 25
 Conseil des Arts et Manufactures, Comité local, 43
 — dito, école, 12, 35, 44, 45, 49, 59, 96, 97, 100
 Diocèse, 83, 87

NOTE:

Cet index renvoie aux textes français seulement, excluant les tableaux, les notes et les légendes.

École des Beaux-Arts, 97
 École du Meuble, 100, 151
 École littéraire de Montréal, 76
 École Normale Jacques-Cartier, 34, 35
 École Victoria, 75
 église de la Nativité d'Hochelega, 149
 église Notre-Dame, voir basilique Notre-Dame.
 église Saint-Enfant-Jésus, 25, 87, 117
 église Saint-Henri-des-Tanneries, 63, 68, 69
 église Saint-Jacques, 68, 73, 154
 — dito, chapelle Sacré-Coeur, 49
 église Saint-Joseph de Rivière-des-Prairies, 142
 église Saint-Louis-de-France, 87, 147, 154
 église Saint-Pierre-Claver, 128
 église Sainte-Catherine-d'Alexandrie, 12, 136, 147, 153
 Exposition provinciale, 79
 fabrique Saint-Louis-de-France, 131
 Hôtel-Dieu, 75
 — dito, résidence des aumôniers, 136, 147
 Institut des artisans canadiens, 44
 Institution Nationale des Beaux-Arts, voir Institut National (...).
 Institut National des Beaux-Arts, 12, 44, 51
 La Presse, édifice, 75
 Mechanics Institute, 44
 Mont-Saint-Louis, 150
 Monument National, 97
 Musée des beaux-arts, 13
 Musée Marguerite-Bourgeoys, 68
 Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal, 131, 149
 — dito, musée, 39
 patinoir Dominion, 73, 122
 Petit Séminaire de Montréal, 128
 Place Christin, voir rue Sainte-Julie.
 Place Jacques-Cartier, 34
 Presses des Frères des Écoles Chrétiennes, 150
 quartier Saint-Antoine, 85
 rue Berri, 34, 47
 rue Labelle, 37, 47, 59, 73
 rue Marie-Anne, 111
 rue Mentana, 111
 rue Notre-Dame, 34, 62, 75, 81, 122
 rue Saint-Denis, 35, 37, 45, 128
 rue Saint-Dominique, 73
 rue Saint-Emery, 35
 rue Saint-Gabriel, 49
 rue Saint-Hubert, 37
 rue Saint-Jacques, 37, 52
 rue Saint-Laurent, 97
 rue Sainte-Catherine, 34, 37, 47, 97
 rue Sainte-Julie 45, 73
 ruelle Saint-Amable, 34
 Salle Cavallo, voir patinoire Dominion.
 Salle Nordheimer, 51
 Salon du Printemps, voir Art Association.
 Sœurs de la Providence, 87
 St. Patrick's Hall, 51

Université de Montréal, 150
 UQAM, pavillon Judith-Jasmin, 68
 XXI^e Congrès eucharistique international, 117

N

New York (New York), 116
 Nominique, église Saint-Ignace, 154
 Nouvelle-Écosse, 114
 Nouvelle France, 17, 154

O

Oshawa (Ontario), Pedlar Metal Roofing Company, 111, 116
 (Ontario), 49, 114
 Ottawa, 49, 114
 Ottawa:
 bâtisses du parlement, 100
 cathédrale Notre-Dame, 19, 49, 149
 Musée des beaux-arts du Canada, 17
 Outremont:
 église Saint-Viateur, 25, 136
 église Sainte-Madeleine, 12, 136, 142
 Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, 154

P

Paris (France), 17, 18, 59, 95, 96, 97, 100, 149
 Paris:
 basilique Sacré-Coeur de Montmartre, 25
 École Impériale des Beaux-Arts, 23, 34
 église de la Madeleine, 25
 église Notre-Dame, 116
 Salon, 24
 Pictou (Nouvelle-Écosse), 37
 Le Puy (France), 25

Q

Québec:
 église Saint-Dominique, 136
 Musée du Québec, 13, 17, 69
 Musée du Séminaire, 39
 Palais législatif, 46, 59, 81, 83, 96
 Séminaire, 34

R

Roberval, 150
 Rome de l'Amérique, 83
 Rome (Italie), 21, 83, 84, 96, 125
 Rome:
 basilique Saint-Pierre, voir Basilique Vaticane.
 Scala Santa, 25
 Rosemère, 33

S

Saint-Eustache (Deux Montagnes), église, 116, 147
 Saint-François-de-Sales (Laval), église, 142
 Saint-Hyacinthe, 38
 Saint-Ignace du Nominique, 76
 Saint-Jean-Port-Joli, 151
 Saint-Jérôme, 75, 76
 Saint-Laurent, Musée d'art 13, 17, 62, 87
 Saint-Paul de Joliette, église 17, 21
 Saint-Romuald, 151

Saint-Vincent-de-Paul, 12
 Sainte-Dorothée (Laval), église, 69, 154
 Sainte-Monique (Deux Montagnes), église, 154
 Sainte-Rose (Laval), 87
 Sainte-Rose, église, 95
 Sainte-Thérèse, 33, 111, 128, 147, 149, 154, 156

Sainte-Thérèse:

Collège Lionel-Groulx, 87, 144
 Congrégation de Notre-Dame, couvent, 128, 136, 153
 Côte Blainville, 33
 église, 33, 68
 fabrique de Sainte-Thérèse, 117
 Hospice Drapeau, 156
 Petit Séminaire, 33, 34, 51, 87, 128, 147, 153, 155, 156
 — dito, chapelle, 87, 154
 — dito, Conseil, 144
 — dito, oratoire, 62
 presbytère, 33, 147
 rue Dubois, 111
 rue Lesage, 111
 rue Saint-Jean-Baptiste, 111
 Société historique, 156
 Ville/Hôtel de Ville, 156

Sainte-Thérèse-de-Blainville (Terrebonne), voir Sainte-Thérèse.

San Diego (Californie), 131, 147
 Société des Artistes français, 24
 Société d'histoire des Pays-d'en-haut, 75
 St. John's Stone Chinaware Company, 75
 Sully, clerics de Saint-Viateur, 25, 153

T

Toronto (Ontario), 35
 Trois-Rivières, 144

V

Varennes, église, 17, 21
 Vaucouleurs (France), Union Internationale Artistique, 76
 Verchères, église, 17
 Ville Marie, 85

Personnes, ateliers commerces, et usines

En plus des personnes, cette section de l'index contient les entités commerciales qui portent le nom de leur(s) propriétaire(s). Les autres ateliers, commerces et usines se trouvent dans l'index des lieux. Les noms des artistes, artisans et architectes sont en *italique*. Les références aux personnes, comme sujets d'œuvres d'art, sont données dans l'index « Sujets représentés ».

A

Adair, E.R., 13
Allard, atelier, 122
Allward, Walter S., 114, 154
Archambault, photographe, 81
Ariane, 151, 154

B

Baccarini, atelier (maison), 87, 122
Banlier dit Laperle, Marie-Philippe-Richard, voir Laperle, Philippe.
Barbeau, Marius, 13, 151, 152
Barré et Cie, Louis, 35
Bartholdi, Frédéric-Auguste, 116
Beau, Henri, 81, 122
Béland, Mario, 13
Bélisle, Jean, 13
Bell, atelier, 122
Bellot, Paul, Dom, 148
Benoit, J.-Lucien-Alfred, 35, 45, 95, 154
Bernardi et Nieri, 122
Le Bernin, 96, 117
Beullac, maison, 95
Boisseau, Alfred, 96
Bonin, Allaire et Cie, 62
Bonnassieux, Jean-Marie-Bien aimé, 25
Bonnat, 19
Boucher, Max, 163
Bourassa, Napoléon, 12, 34, 35, 37, 38, 40, 45, 46, 47, 73, 76, 81, 116, 128, 150, 154
— dito, atelier, 45, 47, 73
Bourgault:
frères, atelier, 151
Jean-Julien, 151
Médard, 151, 152, 163
Bourgeau, Victor, 35, 83
Bourget, Ignace, Mgr, 18, 21, 83, 85, 87
Bouriché, Henri, 24, 25, 122
Bowe, J.H., 96

Brassard, Joseph, 35
Brauneis, Jean-Chrysostome, 34
Brégent, Ernest, 51, 96
Brien dit Desrochers, Urbain, 21, 35
Bruchési, Paul, Mgr, 83
Brunelle, famille, 75
Brunet, Émile, 148, 154, 163
Brunet, Joseph, 35, 45, 95, 144
Brymner, William, 95
Buteau, Augustin, 35

C

Cadieux et Derome, 62
Carli:
Alexandre Carli, 12, 44, 73, 97, 122, 149, 154
atelier (maison) Carli, 122, 125
Carli, 12, 122
T. Carli, atelier (maison), 12, 122
T. Carli - Petrucci, 149
Thomas Carli, 87
Castle & Son, 122
Catelli, atelier, 122
Chabert, Joseph, abbé, 12, 34, 44, 45, 51
Chamberland, Édouard, 35
Charland (O.P.), Paul-V., 116
Charlier, Henri, 148
Chesneau, 24
Chevré, Paul, 76
Chouinard, Antoine, voir Martinus, Frère.
Cleff, Ernest, 44
Cloutier, Nicole, 13
Colpron, Marie-Louise, 73
Côté, Jean-Baptiste, 152
Cousin, Victor, 46, 150
Couture, Guillaume, 34
Cullen, Maurice, 12, 51, 59, 81, 95, 100, 122, 129, 154

D

Daoust, Sylvia, 163
Dauphin:
Charles, 18, 35, 37, 45, 46, 52, 68, 83, 87, 95, 122, 154
Charles (atelier), 35, 37
Charles-Joseph, 35, 37
H.A. 35, 37, 38, 62
Joseph-Arthur-Henri, voir H.A.
Joseph-Charles-Flore, 35
Dauphin, veuve de Charles, 37
Dauphin/Gratton, maison, 38
Dawson, Frères, 37, 62
Delfosse, Georges, 73, 122, 128, 129
Demers, Jean-Baptiste, 35
Demers, Paul, 148, 154
De Montigny, Benjamin, 76
De Montigny, Louvigny, 76
De Montigny-Giguère, Louise, 148
De Nevers, Edmond, 76
Denis, Maurice, 149, 151
Derome, Robert, 12, 154
Dubois, 100
Ducharme, Charles Joseph, 33
Duguay, Rodolphe, 128

Dussault, Jean, 111
Dyonnet, Edmond, 95, 97, 122, 129

E

Egan, J. Hugh, 97

F

Fabisch, Joseph, 25
Fabre, Edouard-Charles, Mgr, 83
Falardeau, Antoine-Sébastien, 21
Falardeau, Émile, 51
Faniel, Alfred, 128, 129
Fauteux, Claire, 128, 129
Filiatrault dit Saint-Louis, Rose-Hortense, 33, 111
Filion, 100
Filion, Armand, 163
Flandrin, Hippolyte, 46
Fortin, Marc-Aurèle, 128, 129
Fortin (C.S.V.), Frère, 153
Franchère, Joseph, 51, 81, 122

G

Gadbois, Olivier, 35
Gagnon, Clarence, 129
Gagnon, François-Marc, 83
Gagnon, Maurice, 154
Gauvreau, Jean-Marie, 151, 153
Geoffroy de Chaume, 116
Gill, Charles, 81, 122, 128
Gour, Romain, 45
Graham, James L., 97
Graton (sic), François-Xavier, 33, 111
Gratton, Adèle, 34
Gratton:
Adrien, 34
Camille, 111
Colomban, 81, 100, 128, 147
Olindo, atelier, 103, 147, 155
Pierre-A., 34
Pierre-A., atelier-commerce, 34
Pierre-Camille, 34
Gratton:
Sylphide, 111, 128, 156
frères d'Olindo, 33
sœur d'Olindo, 33
Gratton et Laperle, 62, 63, 68, 73
— dito, atelier, 63, 68
Groulx, Lionel, abbé, 151, 153

H

Hamelin, Joseph, 154
Harris, John A., 97
Hébert:
Adrien, 122, 128, 129
Henri, 122, 128, 148, 154
Louis-Philippe, 12, 13, 19, 37, 38, 40, 45, 46, 47, 49, 51, 59, 62, 63, 68, 73, 75, 76, 81, 96, 97, 100, 114, 122, 128, 148, 149, 154
— dito, atelier, 45, 47, 49, 59, 62
Hegel, 150
Hill, George W., 100, 114, 122, 154
Hogue, Alphonse, 122
Hubbard, R.H., 13

Hudon, Grand Vicaire, 21
 Hughes et Leclaire, 35
 Huysmans, 149

J
 Jacometti, Ignazio, 25
 Jéromiens, 76
 Jobin, Louis, 13, 25, 35, 73, 116, 148, 152,
 154, 163
 Jobin, Yuan, 128
 Julien, Henri, 96, 122, 128

K
 Kurrle, 100

L
 Labelle, J.A.P., 97
 Labelle, Jean-Baptiste, 34
 Laberge, André, 81
 Lacasse, Yves, 13
 Lafricain, Trefflé, 35
 Lagacé, Jean-Baptiste, 128, 150, 154
 Laliberté, Alfred, 12, 13, 49, 73, 76, 97, 100,
 114, 122, 131, 144, 147, 148, 149, 154
 Lamarque, Ulrich, 128
 Laperle, père, 59
 Laperle, Philippe, 47, 49, 51, 59, 62, 63, 68,
 73, 75, 95, 96, 116, 131, 154
 La Roque de Roquebrune, Robert, 129
 Larose, Ludger, 81, 121
 Lartigue, Jean-Jacques, Mgr, 87
 Larue, Albert, 136
 Lauzon, Joseph, 34, 111
 — ditto, boutique, 34
 Lavallée, Gérard, 13
 Laverdière, Augustin, 34
 Le Ber, Pierre, 114
 Leclaire, Alphonse, 148, 154
 Leclerc et Crevier, 122
 Leduc, Ozias, 73, 128, 129, 149
 Lefèvre, Joseph, 24
 Lefrançois, Alfred, 73
 Lefrançois et Laperle, 73, 95
 Legendre, Odette, 149
 Léger, Onésime-Aimé, 122
 Lemoine, Edmond, 128
 Lemoyne, Berthe, 128, 129
 Léonard de Vinci, 25, 46
 Lepailleur, Georges-Marie, chanoine, 25, 117
 Leprohon:
 Étienne-Alcibiade, 83, 100
 Jules, 100, 128
 Louis-Xavier, 100
 Lequesne, Eugène-Louis, 25
 Leroux, Antonio, 81, 100, 154
 Lesage, usine, 128, 147
 L'Hérault, 34
 Longpré, Alphonse, 81
 Lortie, Pierre, 45
 Louis XIV, 17

M
 McMillan, D.O., 97
 McNab, P.G., 97

Mallard, L., 100
 Mangin, Alexis-Louis, abbé, 125
 Marie-Aline (S.N.J.M.), Soeur, 154
 Marie-Catherine de Suède (S.N.J.M.), Soeur,
 154
 Marlon, Salomon, 17
 Martinus, Frère, 150, 154
 Massicotte, Edmond, 128
 Masson, Raymond, 45, 46, 47
 Maurault, Olivier, abbé, 128, 129, 148, 149,
 150, 154
 Meloche, François-Edouard, 46, 47, 68, 73, 95,
 96, 97, 103, 128
 Ménard, Félix, 35
 Ménard, Jean-Baptiste, 35, 45
 Mesnard, Albert, 95; voir Perrault et Mesnard.
 Metge, Charlie, atelier, 122
 Michaud (C.S.V.), Joseph, 83
 Michel-Ange, 46
 Mitchell, Louis, 95
 Monière, Denis, 151
 Monette, Georges-A., 97
 Montpetit, Raymond, 76
 Morin, Léo-Pol, 129
 Morisset, Gérard, 12, 13, 154
 Morissette, Albina, voir Marie-Aline (S.N.J.M.),
 Soeur.
 Mount, Rita, 128, 129

N
 Nazaréens, 46
 Nolin, Alice, 148

P
 Papineau, Louis-Joseph, 46
 Parent, Louis, 163
 Parthenais, Anatole, 23, 154
 Pépin, Joseph, 68
 Perrault, Maurice, voir Perrault et Mesnard.
 Perrault et Mesnard, 68, 79
 Le Pérugin, 46
 Peters, Henry J., 97
 Petrucci, 12, 122
 Petrucci - Carli, 76
 Phidias, 116
 Picard, Pierre, 35
 Piché, J., 100
 Picher, 100
 Pigeon, Alfred-J., 35
 Plamondon, Marius, 163
 Poirier, Narcisse, 128
 Porter, John R., 13
 Préfontaine, Fernand, 129
 Proulx, 100

Q
 Quévillon, Louis, 12

R
 Raphaël, 19, 46
 Rhéaume, Napoléon, 35
 Robertson, S., 97
 Rochon, Naphtali, 45
 Rosaire, Arthur-D., 129

Ruskin, 150

S
 Saint Augustin, 150
 Saint-Charles, Joseph, 73, 81, 97, 100, 122
 Saint-Charles, Napoléon, 100
 Saint-James, René, 17, 21, 33
 Sawyer, Joseph, 144, 147
 Scott, William, atelier, 122
 Sentenne, Alfred-Léon, curé, 81
 Simpson, Charles-W., 128, 129
 Soucy:
 Cléophas, 100
 Elzéar, 73, 97, 100, 103, 122, 128, 144, 148,
 151, 154, 163
 frères Soucy, 148
 Sulpiciens, 17, 21, 117
 Suzor-Coté, Marc-Aurèle, 129, 148, 154
 Sylvestre, Eugénie-Agathe, voir Marie-Catherine
 de Suède (S.N.J.M.), Soeur.

T
 Térésiens, 156
 Thibault Limitée, E., 154
 Tomkins, 100
 Traquair, Ramsay, 129
 Tremblay, Georges-E., 100, 154
 Trudel, Jean, 13

V
 Vacca, Hector, 21
 Vaillancourt, Émile, 12
 Vallière, Lauréat, 136, 151, 163
 Vanier, Émile, 96
 Van Luppen, François-C. (Frank), 38, 40, 44, 49
 Venne, Alphonse, 131
 Venne, Joseph, 25
 Verreau, Hospice-Anthelme, abbé, 34
 Veuillot, Louis, 150
 Vézina, Raymond, 46
 Viau et Venne, 131
 Vincent, Antoine, 100
 Vincent, J.-Arthur, 35, 45, 63, 79, 95, 96, 97,
 116, 117, 128
 Vischer, Peter, 19

W
 Wilson, John A., 114
 Willis, usine, 128

abbé, 125
soeur, 154
e (S.N.J.M.), Soeur,
4
8
16, 47
128, 129, 148, 149,
ard, 46, 47, 68, 73, 95,
35, 45
Perrault et Mesnard.
22
83
154
Marie-Aline (S.N.J.M.),
46
154
Perrault et Mesnard.
79
9

Ruskin, 150

S

Saint Augustin, 150
Saint-Charles, Joseph, 73, 81, 97, 100, 122
Saint-Charles, Napoléon, 100
Saint-James, René, 17, 21, 33
Sawyer, Joseph, 144, 147
Scott, William, atelier, 122
Sentenne, Alfred-Léon, curé, 81
Simpson, Charles-W., 128, 129
Soucy:

Cléophas, 100
Elzéar, 73, 97, 100, 103, 122, 128, 144, 151, 154, 163
frères Soucy, 148
Sulpiciens, 17, 21, 117
Suzor-Coté, Marc-Aurèle, 129, 148, 154
Sylvestre, Eugénie-Agathe, voir Marie-Cathe-
de Suède (S.N.J.M.), Soeur.

T

Térésiens, 156
Thibault Limitée, E., 154
Tomkins, 100
Traquair, Ramsay, 129
Tremblay, Georges-E., 100, 154
Trudel, Jean, 13

V

Vacca, Hector, 21
Vaillancourt, Émile, 12
Vallière, Lauréat, 136, 151, 163
Vanier, Émile, 96
Van Luppen, François-C. (Frank), 38, 40, 44
Venne, Alphonse, 131
Venne, Joseph, 25
Verreau, Hospice-Anhelme, abbé, 34
Veillot, Louis, 150
Vézina, Raymond, 46
Viau et Venne, 131
Vincent, Antoine, 100
Vincent, J.-Arthur, 35, 45, 63, 79, 95, 96, 116, 117, 128
Vischer, Peter, 19

W

Wilson, John A., 114
Willis, usine, 128

ts représentés

sur fréquence, nous n'avons pas relevé les
« autel », « maître-autel » et « baldaquin ».

ories, voir Ange(s), Figures allégoriques,
Liberté éclairant le monde, L'Ère de la mé-
ique, Le Spectre de la guerre, Patrie,
sonnage masculin, Religion, Vertus théolo-
as.

ories féminines, 154

, 117

(s):

rateur(s), 68, 73, 87, 128, 131, 142

trompette, 131, 147

goriques, 131

ères, 68

guirlandes, 25, 117, 149

insignes de la papauté, 117, 149

la mort, 116

Jugement dernier, voir Ange(s) à la trom-
pette.

rdien, 49, 68

siciens, 95

e d'ange, 39, 103

tres, 83 ; voir Le Baiser de Judas, Cène,
ints (André, Jean l'Évangéliste, Jacques le
jeur, Matthieu, Pierre).

changes, voir Saints (Gabriel) (Michel Arch-
ange).

ina, 116

portrait d'Olindo Gratton, 25, 153

baiser de Judas, 25, 81

ulieu, J.A., 129

ittier, 39

on Pasteur, 142

rgeoy, Marguerite, Mère, voir Saintes
Marguerite Bourgeoys).

nt, Joseph, 63

neuf, Père, voir Le Martyre (...).

ssard, curé, 122

nelle, J.A.S., docteur, 75

te d'après nature, 49, 51

lavres, 154

vaire, 142

ron, 154

tier, G.-E., Sir, 49, 114, 156

acle, voir Jésus.

ne, 25, 68, 136

Chaire de Vérité, 49

ChAMPLAIN, 76, 111

Chapleau, J.-A., Sir, 153, 154, 156

Charlebois, 147

Chaumont, 147

Chevaux de selliers, 73

Chemin de croix, 122

Chimère, 100

Christ:

Christ, 19, 50, 83, 85, 129, 131, 142

Christ en croix, 12, 19, 142, 149

Christ Roi, 149

— dito, voir Le Baiser de Judas, Le Bon Pasteur,
Calvaire, Cène, Chemin de croix, Crucifix,
Ecce Homo, Enfant Jésus, L'Étoile de Be-
thléem, Jésus, Le Jugement dernier, Notre
Seigneur (...), La Parabole (...), La résurrection
(...), Sacré-Coeur, Sainte-Famille, Vierge à
l'Enfant.

Collèges historiques de Sainte-Thérèse, 147,
156

Composition originale, 100

Cousineau, Joseph-Herménégilde, Mgr, 147

Crémazie, Octave, 114

Crevier, E., Grand Vicaire, 49

Croix, 87, 117 ; voir Calvaire, Christ, Crucifix,
Enfant Jésus, Saints (François d'Assise).

Crucifix, 129

Curés des Bois-Francis, 147

D

De Charette, colonel, 75

La Découverte du Mississippi, 129, 156

De Maisonneuve, Sieur, 37, 38, 46, 76, 95, 111

De Salaberry, 49

Des Ormeaux, Dollard, 114, 129, 156

Déziel, J.-D., Mgr, 49

Dragon, voir Saint Michel terrassant (...).

Ducharme, Charles-Joseph, curé, 144, 149, 156

E

Ecce Homo, 25, 81, 131, 147

Éducation de la Vierge, 68

Elie, 142

Enfance, de Jésus, 87

Enfant, enfant trouvé, 49, 83, 84

Enfant Jésus, 117 ; voir Sainte Famille, Saints
(Antoine de Padoue, Christophe, Joseph), No-
tre-Dame (-de-France), (-de-la-Garde), Vierge
à l'Enfant.

L'Enfant prodigue, 142

L'Ère de la mécanique, 154

L'Étoile de Bethléem, 117

Étude anatomique, 51, 156

F

Femme, 100

Figures allégoriques, 73 ; voir Allégories fémi-
nines.

Filiatrault dit Saint-Louis, Rose-Hortense, 129

Fils, voir La résurrection.

Fondateurs des Bois-Francis, 147

G

Girouard, Antoine

Granger, 103

Graton (sic), Franc

La Guernica, 154

H

Houde, Camillien,

I

Immaculée Conce-
daillé Miraculeu
nay), Vierge dor
Vierge du Souril

J

Jean-Baptiste et le

Jésus:

Jésus au Cénac

Jésus et la Sam

Jésus ressuscité

Joliette, Barthéler

Le Jugement derr

L

Labelle, Antoine,
144

Lafèche, L.-F., M

Lafontaine, L.-H.

Lafontaine-Baldw

Lalemant, Père, v

Laurier, Wilfrid, S

Lazare, voir Jésus

La Liberté éclaira

Lion, 100

M

Le Martyre des P

122, 129, 156

Médaille Miracul

Moine, 100

Moïse, 142

N

Naim, voir La mé

Nantel, Antonin,

La Nativité, voir

Nepveu, 147

Notre-Dame:

- de-France, 25

- de-la-Garde,

- du-Saguenay,

Notre-Seigneur p

Simon, 63, 14

O

Ornements et sy

bouquets, 79

cadre de miroi

chapiteaux, 3

colombe, 79

crochets, 79

feuilles (d'aca

frises, 35

gerbes de blé,

Sujets représentés

* Vu leur fréquence, nous n'avons pas relevé les mots «autel», «maître-autel» et «baldaquin».

A

Allégories, voir Ange(s), Figures allégoriques, La Liberté éclairant le monde, L'Ère de la mécanique, Le Spectre de la guerre, Patrie, Personnage masculin, Religion, Vertus théologiques.

Allégories féminines, 154

Ange, 117

Ange(s):

adorateur(s), 68, 73, 87, 128, 131, 142

à la trompette, 131, 147

allégoriques, 131

aptères, 68

aux guirlandes, 25, 117, 149

aux insignes de la papauté, 117, 149

de la mort, 116

du Jugement dernier, voir Ange(s) à la trompette.

gardien, 49, 68

musiciens, 95

tête d'ange, 39, 103

Apôtres, 83 ; voir Le Baiser de Judas, Cène,

Saints (André, Jean l'Évangéliste, Jacques le Majeur, Matthieu, Pierre).

Archange(s), voir Saints (Gabriel) (Michel Archange).

Athéna, 116

Autoportrait d'Olindo Gratton, 25, 153

B

Le Baiser de Judas, 25, 81

Beaulieu, J.A., 129

Bénitier, 39

Le Bon Pasteur, 142

Bourgeois, Marguerite, Mère, voir Saintes (Marguerite Bourgeoys).

Brant, Joseph, 63

Brébeuf, Père, voir Le Martyre (...).

Brossard, curé, 122

Brunelle, J.A.S., docteur, 75

Buste d'après nature, 49, 51

C

Cadavres, 154

Calvaire, 142

Canon, 154

Cartier, G.-E., Sir, 49, 114, 156

Cénacle, voir Jésus.

Cène, 25, 68, 136

Chaire de Vérité, 49

ChAMPLAIN, 76, 111

Chapleau, J.-A., Sir, 153, 154, 156

Charlebois, 147

Chaumont, 147

Chevaux de selliers, 73

Chemin de croix, 122

Chimère, 100

Christ:

Christ, 19, 50, 83, 85, 129, 131, 142

Christ en croix, 12, 19, 142, 149

Christ Roi, 149

— dito, voir Le Baiser de Judas, Le Bon Pasteur, Calvaire, Cène, Chemin de croix, Crucifix, Ecce Homo, Enfant Jésus, L'Étoile de Bethléem, Jésus, Le Jugement dernier, Notre Seigneur (...), La Parole (...), La résurrection (...), Sacré-Coeur, Sainte-Famille, Vierge à l'Enfant.

Collèges historiques de Sainte-Thérèse, 147, 156

Composition originale, 100

Cousineau, Joseph-Herménégilde, Mgr, 147

Crémazie, Octave, 114

Crevier, E., Grand Vicaire, 49

Croix, 87, 117 ; voir Calvaire, Christ, Crucifix, Enfant Jésus, Saints (François d'Assise).

Crucifix, 129

Curés des Bois-Francs, 147

D

De Charette, colonel, 75

La Découverte du Mississippi, 129, 156

De Maisonneuve, Sieur, 37, 38, 46, 76, 95, 111

De Salaberry, 49

Des Ormeaux, Dollard, 114, 129, 156

Déziel, J.-D., Mgr, 49

Dragon, voir Saint Michel terrassant (...).

Ducharme, Charles-Joseph, curé, 144, 149, 156

E

Ecce Homo, 25, 81, 131, 147

Éducation de la Vierge, 68

Elie, 142

Enfance, de Jésus, 87

Enfant, enfant trouvé, 49, 83, 84

Enfant Jésus, 117 ; voir Sainte Famille, Saints (Antoine de Padoue, Christophe, Joseph), Notre-Dame (-de-France), (-de-la-Garde), Vierge à l'Enfant.

L'Enfant prodigue, 142

L'Ère de la mécanique, 154

L'Étoile de Bethléem, 117

Étude anatomique, 51, 156

F

Femme, 100

Figures allégoriques, 73 ; voir Allégories féminines.

Filiatrault dit Saint-Louis, Rose-Hortense, 129

Fils, voir La résurrection.

Fondateurs des Bois-Francs, 147

G

Girouard, Antoine, abbé, 38

Granger, 103

Graton (sic), François-Xavier, 129

La Guernica, 154

H

Houde, Camilien, 153

I

Immaculée Conception, 18, 24, 25, 39 ; voir Médaille Miraculeuse, Notre-Dame(-du-Saguenay), Vierge dorée, Vierge des Navigateurs, Vierge du Sourire.

J

Jean-Baptiste et le renard, 63

Jésus:

Jésus au Cénacle après la résurrection, 142

Jésus et la Samaritaine, 142

Jésus ressuscitant Lazare, 142

Joliette, Barthélemy, 111, 114, 116, 122, 129

Le Jugement dernier, 116, 117 ; voir Ange(s).

L

Labelle, Antoine, curé/Mgr, 75, 76, 114, 129, 144

Lafèche, L.-F., Mgr, 144, 156

Lafontaine, L.-H., Sir, 144, 156

Lafontaine-Baldwin, 114

Lalemant, Père, voir Le Martyre (...).

Laurier, Wilfrid, Sir, 95, 153

Lazare, voir Jésus.

La Liberté éclairant le monde, 116

Lion, 100

M

Le Martyre des Pères Brébeuf et Lalemant, 114, 122, 129, 156

Médaille Miraculeuse, 18

Moine, 100

Moïse, 142

N

Naïm, voir La mésurrection (...).

Nantel, Antonin, Mgr, 147

La Nativité, voir L'Étoile de Bethléem.

Nepveu, 147

Notre-Dame:

- de-France, 25

- de-la-Garde, 25

- du-Saguenay, 73

Notre-Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon, 63, 142

O

Ornements et symboles:

bouquets, 79

cadre de miroir, 63

chapiteaux, 35, 79

colombe, 79

crochets, 79

feuilles (d'acanthé), 35, 79

frises, 35

gerbes de blé, 117

glaive, 154
grappes de raisins, 117
ornements de corbillards, 103
perles, 35
rocher, 142
rosaces, 35
—ditto, voir Anges (guirlandes, insignes de la papauté, trompette), Canon, Chimère, Croix, Remise des clefs (...), Trône.

P

Papes / pontifes, 136 ; voir Pie XI, Pie XII, Saints (Pierre).
Papineau, Louis-Joseph, 75
La Parabole du Bon Samaritain, 142
Paraboles, 142 ; voir Le Bon Pasteur, L'Enfant prodigue, La Parabole (...).
Patrie, 117
Patriotes, 144
Personnage masculin, 154
Pie XI, 136
Pie XII, 156
Prié-dieu, 142
Prince, Lorenzo, 129
Prophètes, 142, 153 ; voir Élie, Moïse.

R

Rédemption, 117
Religion, 117
Remise des clefs à saint Pierre, 63
Renard, voir Jean-Baptiste (...).
La résurrection du fils de la veuve de Naïm, 142

S

Sacré-Coeur, 49, 87
Saint Joseph, gardien du pain de vie, 25, 125, 129, 156 ; voir Saints (Joseph et l'Enfant Jésus).
Saint Michel terrassant le dragon, voir Saints (Michel Archange).
Sainte Famille, 37
Saintes:
Anne, 25, 68, 116 ; voir Éducation de la Vierge.
Dorothee, 69
Madeleine, 63 ; voir Notre Seigneur (...).
Marguerite Bourgeoys, 114, 129
Rose de Lima, 87
Thérèse d'Avila, 68
Saints:
Alphonse de Liguori, 95
André, 19
Antoine de Padoue, 83, 85, 87
Charles Borromée, 83
Christophe et l'Enfant Jésus, 62, 68
Eustache, 116
François d'Assise, 83, 87
Gabriel, 79
Grégoire de Nazianze, 87
Henri, 68, 69
Hyacinthe, 83, 87
Ignace d'Antioche, 83, 85
Isidore le laboureur, 25, 153
Jacques le majeur, 68, 81, 83, 85, 87

Jean-Baptiste, 83, 85, 87
Jean-Baptiste enfant, 39, 49
Jean Chrysostome, 87
Jean l'Évangéliste, 83
Joachim, 68
Joseph, 37, 39, 49, 62, 85, 128, 131, 136, 147, 149, 153
Joseph et l'Enfant Jésus, 39, 83 ; voir Saint Joseph, gardien (...), voir Sainte Famille.
Louis de France, 87
Louis de Gonzague, 87
Matthieu, 87
Michel Archange, 19, 68, 79
Patrice, 83, 85, 87, 153
Paul de Tarse, 83, 84
Pierre, 39, 136 ; voir Remise des clefs (...).
Thomas d'Aquin, 83, 87
Vincent de Paul, 83, 87
Saint Martyrs canadiens, voir Le Martyre (...).
Samaritain, voir La Parabole (...).
Samaritaine, voir Jésus.
Simon, voir Notre Seigneur (...).
Le Spectre de la guerre, 154, 156
Statuette, 83
Strathcona, monument, 114
Supérieurs du Petit Séminaire de Sainte-Thérèse, voir Charlebois, Chaumont, Cousineau, Nantel, Nepveu.

T

Taché, Alexandre, Mgr, 75
Taschereau, L.-A., 153
Trône, 49

V

Vénus de Milo, 100
Vertus théologiques, 73
Veuve, voir La résurrection (...).
Vie du Christ, voir Christ.
Vierge:
Vierge, 17, 21, 49, 83, 85
Vierge à l'Enfant, 21, 79 ; voir Notre-Dame (-de-France), (-de-la-Garde).
Vierge de Bonsecours, 73, 131
Vierge des navigateurs, 18
Vierge dorée, 18
Vierge du Sourire, 18
—ditto, voir Éducation de la Vierge, Immaculée Conception,
Médaille Miraculeuse, Notre-Dame, Sainte Famille.
Vierges accueillantes, 74

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
AVANT-PROPOS	11
NOTES LIMINAIRES	17
ÉTUDE BIOGRAPHIQUE	
1. ARTISTE EN DEVENIR (1855-1888)	
Antécédents	33
Apprentissage	35
« Chef d'atelier »	47
2. SCULPTEUR À MONTRÉAL (1888-1901)	
Atelier Gratton et Laperle	59
« Sculpteur diocésain »	75
Enseignement	96
3. SCULPTEUR À SAINTE-THÉRÈSE (1901-1941)	
Années de persévérance	111
Nouvel essor	131
Fin de carrière	151
CONCLUSION	161
ENGLISH TEXTS	
Foreword	167
Introductory Notes	169
Biographical Study	171
Conclusion	178
BIBLIOGRAPHIES DES ŒUVRES EXPOSÉES	179
INDEX ANALYTIQUE	185

Bernard Mulaire est artiste et historien de l'art, de formation. Il détient une maîtrise en arts plastiques de l'Université Temple de Philadelphie et une maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal. Il poursuit des recherches doctorales, à l'Université Laval de Québec, sur la sculpture de la région de Montréal au XIX^e siècle. Il a participé à quelques colloques sur l'histoire de l'art, et il a signé des articles dans des revues spécialisées (*Annales d'histoire de l'art canadien*, *Arts Manitoba*, *Canadian Collector*, *Continuité*, *ESSE*, *Ontario Craft*). De plus, il a rédigé des biographies pour le *Dictionnaire biographique du Canada* (vol. XII) et pour le *Dictionnaire des artistes francophones en Amérique*. Il est l'auteur d'une étude iconographique en art actuel, *Chien*.

Olindo Gratton a fait carrière dans la région de Montréal, principalement comme sculpteur de statues religieuses sur bois. On lui connaît plus de trois cents œuvres réalisées entre 1877 et 1939. Son ensemble le plus connu demeure les treize statues colossales en cuivre repoussé sur bois (1892-1900) qui dominent la façade de la basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde de Montréal.

En tant que statuaire religieux, Gratton occupe à Montréal un créneau similaire à celui de Louis Jobin dans la région de Québec. Plus encore que son contemporain cependant, il fut intimement lié aux autres artistes de son temps. En effet, une étude de sa carrière offre la particularité de mettre en scène la plupart des artistes qui ont alors travaillé dans le Montréal francophone.

Marqué, dans son mimétisme, par l'esprit très dix-neuvième des *revivals*, son œuvre illustre un moment dans l'histoire de l'art du Québec. Statuaire religieux, il fait le lien au Québec entre une pratique qui avait connu ses heures de gloire et que devaient prolonger ces « modernistes » que furent les adeptes du renouveau de l'art sacré.

Voici, enfin, une excellente monographie sur Olindo Gratton et son œuvre qui constitue pour les amateurs de l'art québécois et les spécialistes une occasion privilégiée de prendre meilleure connaissance de cet important sculpteur.