

OLINDO GRATTON ET LOUIS-PHILIPPE HÉBERT: UNE RELATION PROFESSIONNELLE ENTRE DEUX SCULPTEURS À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Joseph-Olindo Gratton naquit à Sainte-Thérèse-de-Blainville (Québec) le 23 novembre 1855; il y décéda le 14 novembre 1941¹. Pendant plus de 60 ans, il fit carrière dans la région de Montréal comme ornemaniste et statuaire. Sa production en bois, cuivre repoussé sur bois et plâtre était destinée principalement à l'ornementation des édifices religieux. Travaillant dans toutes les dimensions, de la miniature jusqu'au monumental, il fut parmi les premiers sculpteurs sur bois francophones de Montréal à tenter aussi de s'attirer parallèlement une clientèle pour des ouvrages de statuaire commémorative en bronze. Il réussira même à signer quelques réalisations dans ce domaine.

Gratton a souscrit fidèlement à l'idéologie conservatrice de son temps et au programme de valorisation nationale que le peintre et architecte Napoléon Bourassa (1827-1916) érigea en véritable système esthétique. Selon Bourassa, que Gratton côtoya vers la fin des années 1870 et au début des années 80, l'art devait servir à l'édification du peuple par le biais d'œuvres publiques et permanentes à thématique religieuse ou patriotique².

Se découvrant une vocation d'artiste-sculpteur, Gratton trouva dans l'esthétique bourassienne la justification intellectuelle et artistique nécessaire à sa démarche. Ainsi, le sculpteur figure-t-il au rang des principaux disciples de Bourassa. On retrouve à ses côtés les premiers apprentis du maître, François-Édouard Meloche (1855-1914) qui se fit peintre décorateur d'églises et Louis-Philippe Hébert (1850-1917) qui se réserva l'expression du sentiment patriotique par la statuaire et le monument commémoratifs.

L'art d'Olindo Gratton peut se qualifier d'académique. Le complément de formation que le sculpteur acquit dans un cadre scolaire et sa propre expérience comme professeur contribuèrent à cette orientation. En effet, Gratton étudia le modelage (1883-84) et l'anatomie (1886) auprès de Louis-Philippe Hébert à l'école montréalaise du Conseil des Arts et Manufactures, et il appert qu'il a fréquenté vers 1885-87 l'Institution nationale des Beaux-Arts de l'abbé Joseph Chabert. En 1887, puis de 1894 à 1899, il enseigna la sculpture sur bois et le modelage à l'école du Conseil des Arts et Manufactures.

Loin d'être le dernier représentant d'une certaine pratique sculpturale au Québec, Olindo Gratton s'insère dans une chaîne qui donna après lui, selon la liste de ses élèves, un Elzéar Soucy (1876-1970), à son tour professeur à Montréal pendant de nombreuses années. Soucy enseigna le modelage à l'école

du Conseil des Arts et Manufactures, puis à l'École des Arts et Métiers, et la sculpture sur bois à l'École du Meuble.

L'un des aspects de la très longue carrière d'Olindo Gratton qui demande à être élucidé est celui de sa relation professionnelle avec Louis-Philippe Hébert (figs 1 et 2). Les contemporains de Gratton et Gratton lui-même se sont plu à rappeler cette relation. Les auteurs qui ont parlé de Gratton depuis son décès leur ont fait écho. De tous les concepts évoqués de 1884 à 1988 pour décrire ce rapport vis-à-vis d'Hébert, celui d'*élève* s'impose. Suivent, dans l'ordre de popularité, l'ensemble des termes reliés à une fonction de travail: *employé*, *aide*, *collaborateur* (mot utilisé par Gratton) et *associé*³.

De prime abord, cette terminologie paraît à la fois complémentaire et contradictoire. Nous nous proposons d'examiner le fondement historique qui explique la diversité des concepts. Pour ce faire, nous nous arrêterons au concept d'élève, puis à celui d'employé chapeautant tous les autres. Mais avant d'entamer cette étude historique, il convient de brosser un bref tableau des activités professionnelles de Gratton qui le conduisirent à Hébert.

Antécédents

Olindo Gratton s'initia à la sculpture sur bois auprès de l'ornemaniste et statuaire Charles-Olivier Dauphin (1807-74). Il entra à l'atelier de ce dernier à 17 ans vers la fin de 1872 ou au début de 1873. Établi rue Saint-Denis à Montréal, Dauphin avait fait son apprentissage avec Urbain Brien dit Desrochers (1781-1860)⁴. À l'atelier Dauphin, Gratton acquit «une connaissance parfaite de la manière de traiter le bois»⁵. Après le décès du maître en janvier 1874, il forma une société avec le fils cadet du défunt, Joseph-Arthur-Henri (H.A.) Dauphin (1856-?), architecte. Dans le cadre de cette association, Gratton, dit tailleur sur bois et ébéniste, s'est probablement chargé des travaux de sculpture ornementale et de menuiserie fine.

En 1877-79 (pendant ou après son association avec le fils Dauphin), Gratton se mit à faire des oeuvres statuaire d'inspiration religieuse (fig. 3). On ignore les conditions dans lesquelles il aborda ce type de production, mais soulignons qu'en 1879, l'architecte Dauphin, fils, a pu aviver son intérêt pour la statuaire comme telle, en proposant (peut-être avec son aide) un plan de monument à la mémoire du Sieur de Maisonneuve⁶.

Pour faire ses premières armes en statuaire religieuse, Gratton a pu profiter en 1879 de l'enseignement dispensé par Napoléon Bourassa et/ou Louis-Philippe Hébert. En février-mars de cette année, Bourassa projeta de fonder avec le concours d'Hébert, son protégé, une école de sculpture et de statuaire canadienne⁷. Bien que nous ne sachions pas si des cours furent effectivement donnés⁸, il aurait été naturel pour Gratton de graviter dès lors autour des deux hommes. À l'époque, Bourassa terminait avec Hébert la décoration de la



fig. 1 Olindo Gratton, vers 1882, coll. particulière, Montréal.
(Photo: L.E. Desmarais & Cie, photographes à Montréal 1882-89)



M. E. P. DUBERT,

fig. 2 Louis-Philippe Hébert,
publié dans *L'Opinion publique*,
16 juin 1881, p. 274.
(Photo: Benjamin Chou, Montréal)

chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal dont il avait dessiné les plans. Cet ambitieux projet avait galvanisé les énergies de plusieurs artisans et artistes depuis 1873. Après la mort de Charles-Olivier Dauphin, le projet Bourassa avait d'ailleurs attiré plusieurs anciens de cet atelier. Lucien Benoit, un des confrères de Gratton chez Dauphin, passa aussitôt au service de Bourassa⁹. D'autres anciens de l'atelier Dauphin collaborèrent à la décoration de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, notamment Joseph Brunet (devenu employé semble-t-il du menuisier et entrepreneur Pierre Lortie) et Arthur Vincent, apparemment tailleur de marbre¹⁰. Bourassa avait même témoigné d'un profond respect pour le sculpteur disparu, favorisant ainsi un transfert du personnel¹¹.

Le rapprochement Gratton-Hébert s'officialisa en 1881 lorsque Gratton entra à l'atelier de son contemporain¹². La relation se poursuivit jusqu'au printemps de 1888 quand Hébert, quittant Montréal pour s'installer quelques années à Paris (il allait revenir de façon permanente en 1894), céda son atelier du 34 rue Labelle, ainsi que sa clientèle «religieuse», à ses anciens employés, Olindo Gratton et Philippe Laperle (1860-1934)¹³. Le changement de direction à l'atelier signifia pour Hébert le début du volet principalement «commémoratif» de sa carrière. Ce volet lui valut le titre de «sculpteur national»¹⁴.

Le concept d'élève

Faute de documentation sur l'école de sculpture et de statuaire que Napoléon Bourassa voulut fonder en 1879, nous ne savons pas si Gratton fut dès lors l'élève d'Hébert (ou de Bourassa). Il semble donc que la relation professeur-élève unissant Hébert et Gratton repose uniquement sur les cours de modelage (1883-84) et d'anatomie (1886) qu'Hébert donna à l'école du Conseil des Arts et Manufactures¹⁵. Parmi les camarades de classe de Gratton, en février 1884, se trouvait Philippe Laperle, élève de deuxième année¹⁶; il était entré à l'atelier Hébert en 1882¹⁷.

L'atelier Hébert comme lieu d'enseignement pose un problème que le *Montreal Daily Star* du 11 mars 1885 embrouilla davantage. Se proposant d'enquêter sur l'état des beaux-arts à Montréal, un représentant du journal dénombra les «pupils engaged in the study of art». Les chiffres obtenus donnèrent trois cent vingt élèves inscrits en novembre et décembre 1884 aux cours du Conseil des Arts et Manufactures, et on estimait que ce nombre s'était maintenu. Il y avait trente-sept élèves auprès du peintre portraitiste Robert Harris à la Art Gallery (Art Association of Montreal), quarante avec le peintre animalier Harrington Bird au High School (of Montreal), ainsi que quatre-vingt-dix inscrits aux cours offerts par celui-ci dans des écoles privées. Trois peintres paysagistes s'entouraient d'un total de quelque soixante-quatre élèves: douze environ s'initiant à l'aquarelle sous Louis K. Harlow, de Boston, à l'hôtel Windsor (Harlow avait en plus quelques élèves particuliers); trente élèves

auprès de l'artiste d'origine germanique William Raphael, et vingt-deux avec un dénommé J.W. Gray. De plus, le correspondant du journal trouva trois élèves chacun chez le sculpteur Hébert et chez le peintre Meloche¹⁸.

Quoiqu'impressionnant, ce décompte de plus de cinq cent cinquante «pupils» mêla deux systèmes de formation reliés à la sculpture et à la peinture. D'une part relevons des exemples d'un enseignement académique calqué sur le modèle européen, dispensé au moyen de cours dans les ateliers d'artistes et dans les écoles. Ce type de formation en beaux-arts correspondait davantage aux références culturelles entretenues par un journal comme le *Star*, organe d'une communauté anglophone pour laquelle la peinture, entre autres, signifiait surtout des genres intimistes tels le portrait, le paysage et la scène de genre. Les cours offerts par l'école du Conseil (une école d'arts et métiers structurée sur un modèle britannique¹⁹) et par les Harris, Bird, Harlow, Raphael et Gray, sont à ranger de ce côté.

D'autre part, on note dans l'article du *Star* des cas de formation reçue en exécutant une tâche rémunérée, tributaire d'un apprentissage traditionnel en atelier²⁰. Cette situation «renouvelée» est celle qui prévalut aux ateliers Hébert et Meloche. Producteurs d'oeuvres essentiellement destinées à la décoration d'édifices ou de sites publics, ces ateliers évoluaient d'ailleurs en une sorte de continuité des anciens ateliers de type corporatif.

On connaît certes à Hébert au moins un élève particulier (sans doute payant). Il s'agit de Raymond Masson (1860-1944), membre de la famille du dernier seigneur de Terrebonne et futur sculpteur dilettante qui, vers 1883, à la suite d'une recommandation de son professeur de dessin, Napoléon Bourassa, prit des leçons de modelage avec Hébert et Gratton²¹. Mais il semble qu'Hébert n'ait pas normalement enseigné dans son atelier. À l'instar de Meloche, lui aussi professeur à l'école du Conseil (il enseignera la peinture décorative à partir de 1886²²), Hébert préféra enseigner dans un contexte scolaire.

Formés tous les deux en tant qu'apprentis dans l'ambiance traditionnelle de l'atelier Bourassa, au moment de la décoration de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (époque 1873-79), Hébert et Meloche pratiquaient une variante «évoluée» de l'atelier d'antan. À la manière d'autrefois, ils dirigèrent seuls leur atelier respectif, en se faisant aider par un personnel restreint, et ils réalisèrent une production personnalisée. Simultanément, ils se comportèrent davantage comme des patrons vis-à-vis de leurs employés salariés, qu'en maîtres responsables de jeunes apprentis.

L'organisation de l'atelier Bourassa au temps de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes se ressentit déjà de cette transformation. Se référant, de son propre aveu, aux ateliers qui firent la gloire de Sienne, Florence, Pérouse, Milan, Rome et Venise²³, Bourassa alla jusqu'à héberger Hébert, à le prendre en main comme un père, à la manière ancienne. Mais en même temps, le maître accorda à

l'ensemble de son «personnel», qu'il appela tantôt ses «apprentis», tantôt ses «élèves», «un salaire suffisant pour alléger leurs parents du fardeau de leurs études»²⁴. À ce sujet, Naphtali Rochon, autre apprenti du chantier de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, confia plus tard à l'une des filles de Bourassa que les apprentis de la première heure avaient été rémunérés pour leur travail à la chapelle, mais non pas pour le travail accompli à la résidence du maître dans le cadre d'une formation préparatoire ou parallèle²⁵.

Il semble que les trois «pupils» rencontrés chez Hébert en 1885 par le *Montreal Daily Star* soient Gratton, Laperle et peut-être Masson²⁶; auprès de Meloche, reconnaissons Joseph Franchère, Joseph Saint-Charles et Pierre-Napoléon Saint-Charles²⁷. Or, à la manière des jeunes admis à l'atelier Bourassa (période 1873-79), tous sauf Masson, proposons-nous, travaillèrent à l'atelier comme personnel salarié, quitte à compléter leur formation en s'inscrivant aux cours que leurs patrons ou d'autres artistes enseignaient dans les écoles (il semble en effet que tous suivirent des cours à l'école du Conseil et à l'Institution Nationale).

Louis-Philippe Hébert avait lui-même eu recours à ce type de formation bipartite (atelier/école). Entré à l'atelier Bourassa en 1873, il profita d'une formation complémentaire offerte par son maître en modelage, et peut-être en dessin, à l'école du Conseil des Arts et Manufactures²⁸. Hébert perpétua la tradition.

La distinction entre apprentis/employés et élèves ressort davantage dans le groupe qui fréquenta l'atelier Bourassa de 1880 à 1883, c'est-à-dire, les Raymond Masson, J.-A. Marois et Gabriel Marchand²⁹. Ceux-ci prirent des leçons habituellement payantes tout comme les élèves dénombrés en 1885 dans les ateliers des artistes anglophones de Montréal, soit les Harlow, Raphael et Gray.

Résultant de la confusion engendrée par une utilisation inexacte des concepts d'élève payant et d'employé salarié, l'expression amplifiée de «premier élève» (comme celle de «premier aide»)³⁰, appliquée à Gratton par rapport à Hébert, apporte, croyons-nous, une précision chronologique révélatrice d'une relation privilégiée au niveau de la transmission d'un savoir, d'une attitude. L'expression dénote une distinction hiérarchique parmi les élèves d'Hébert telle que perçue par les contemporains. Cette distinction peut expliquer aussi l'expression «élèves particuliers»³¹ utilisée pour décrire Franchère et Joseph Saint-Charles à l'atelier de Meloche.

Le concept d'employé

Il est révélateur qu'aucun des contemporains de Gratton n'ait utilisé le mot *apprenti* pour qualifier la position tenue par celui-ci face à Hébert. On préféra le concept d'employé. La transformation des relations en milieu de

fig. 3 Olindo Gratton, *Saint Jean-Baptiste enfant*, vers 1877-79, bois verni, 45,7 cm, coll. particulière, Saint-Boniface, Manitoba.
(Photo: William Eakin, Winnipeg, reproduit par Benjamin Chou, Montréal)



travail (l'atelier), commencée au début du XIX^e siècle, était quasi accomplie. En 1893, lorsque le Conseil des Arts et Manufactures disait vouloir «donner des instructions de dessin et de ses nombreuses et utiles applications à l'industrie [...] principalement aux artisans et apprentis»³², l'organisme ne pensait plus à la stratification interne des ateliers d'antan, mais au fonctionnement des ateliers de l'ère industrielle. Ainsi, le Conseil exprima-t-il le souhait que «les patrons ainsi que les employés montreront leur intérêt dans l'importance»³³ de l'oeuvre de l'École.

Lors de son entrée à l'atelier Hébert en 1881, Olindo Gratton, âgé de vingt-six ans, de surcroît ancien «associé» de H.-A. Dauphin, avait trop d'expérience pour régresser au statut de l'apprenti, hébergé, vêtu et nourri en échange de ses services. Pareillement, il semble que Philippe Laperle, âgé de vingt-deux ans en 1882, teneur de livres («bookkeeper») en 1878³⁴, ait dépassé l'âge de se soumettre à un maître de la vieille école.

Le manque d'expérience en matière de sculpture que Laperle afficha à son entrée chez Hébert, a pu toutefois le placer dans un rôle apparenté à celui de l'apprenti qui doit acquérir les rudiments de son métier.

Les ateliers Hébert et Meloche ont dû garder, comme nous l'avons déjà proposé, le souvenir des ateliers traditionnels, quand ce ne serait qu'à cause du nombre restreint de leur personnel, et du modèle d'atelier que leurs jeunes patrons avaient connu auprès de Bourassa. Notons que Meloche resta particulièrement marqué par la manière bourassienne, transposant dans son enseignement de la peinture décorative à l'école du Conseil le concept traditionnel de la formation par la pratique. En effet, Meloche guida ses élèves dans l'exécution de peintures murales (ils décorèrent l'intérieur de l'église presbytérienne de la rue Saint-Gabriel, alors désaffectée, et la grande salle du Monument National³⁵).

En revanche, témoignant d'une situation transitoire similaire à celle perçue à l'atelier Hébert, les sources documentaires sur l'atelier Meloche parlent plutôt d'employés que d'apprentis. Le statut d'employé ne fait nul doute dans le cas de Joseph Saint-Charles. Lui écrivant en 1888, alors qu'il avait décidé de parfaire sa formation en Europe, Meloche lui dit: «Depuis 4 ans que tu fais partie de mon personnel d'atelier, j'ai pu constater des progrès toujours croissants chez toi»³⁶. Le mot «personnel» renvoie au concept d'employé. Remarquons cependant que Joseph Saint-Charles, selon nos calculs, entra à l'atelier en 1884 à l'âge de 16 ans, tout comme Joseph Franchère, son confrère, y avait été admis en 1883, à l'âge de 17 ans. Pour eux, il s'entend qu'ils aient fonctionné davantage comme apprentis, tout employés qu'ils fussent, acquérant leur formation au travail, à l'exemple de Laperle.

Par contre, Pierre-Napoléon Saint-Charles, frère de Joseph et troisième employé de Meloche, étant entré à l'atelier en 1885 à l'âge de 22 ans, donna aussitôt plein rendement. L'employé fit dire à son sujet:

M. St-Charles [...] entra, comme apprenti peintre-décorateur, chez M. Lavoie & Beaulieu, à l'âge de seize ans, avec un engagement pour quatre ans, et sortit de cet atelier, après six ans, avec les meilleurs certificats. De là, il travailla pour M.E. Meloche, peintre-décorateur d'églises, chez qui il resta quatre ans et qu'il quitta au grand regret de son patron³⁷.

Ainsi se distingua-t-il de ses confrères par une solide formation précédemment acquise, comme Gratton chez Hébert.

Rôle de Gratton à l'atelier Hébert

Vu son expérience auprès de Bourassa à la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Hébert fut sans doute en mesure d'offrir à Gratton, statuaire amateur en 1877-79, l'occasion de se perfectionner. Gratton indiqua qu'il se rapprocha d'Hébert parce qu'il voulait «perfectionner les connaissances de son art, connaître la sculpture depuis les moindres ornements jusqu'aux statues académiques»³⁸.

S'il chercha à améliorer sa pratique de la statuaire, Gratton ne put sûrement espérer apprendre grand-chose d'Hébert en matière d'ornements. En effet,



fig. 4 Louis-Philippe Hébert, *Ange gardien*, 1879-87 (Olindo Gratton, collaborateur 1881-87), bois monochrome orné d'un filet doré, cathédrale Notre-Dame d'Ottawa. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)

ses compétences l'avaient mis en mesure d'apporter à l'atelier une aide fondamentale relative à la sculpture ornementale et à la fine menuiserie (consoles, chaires et autels³⁹). Il offrait donc à Hébert un complément essentiel à la fondation d'un atelier de sculpture et de statuaire sur bois. C'est là le sens à donner aux termes d'*aide*, de *collaborateur* et d'*associé* utilisés pour le qualifier en tant qu'employé (soulignons que Gratton ne s'est jamais «associé» comme tel à Hébert).

Jouant en somme le rôle de *chef d'atelier*, comme sans doute Pierre-Napoléon Saint-Charles chez Meloche, Gratton a pu assumer des responsabilités accrues rappelant en quelque sorte la position tenue jadis par le compagnon dans le contexte de l'atelier traditionnel. Ce dernier pouvait s'occuper non seulement de la production mais voir à la formation des apprentis et des autres



fig. 5 Louis-Philippe Hébert, **Saint-Joseph**, 1879-87 (Olindo Gratton, collaborateur 1881-87), bois monochrome orné d'un filet doré et de pierres semi-précieuses, cathédrale Notre-Dame d'Ottawa. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)

compagnons. Avec la montée de l'industrialisation, cette pratique avait donné lieu à la position de chef d'atelier, le maître-artisan se réservant la gestion de la boutique.

Certes Gratton possédait l'expertise nécessaire pour diriger Laperle. Malgré les progrès que ce dernier a rapidement réalisés (dès 1884 il remplaça son patron à la direction du cours de sculpture sur bois à l'école du Conseil)⁴⁰, il paraît fort probable qu'il existât à l'atelier une hiérarchie subordonnant Laperle à Gratton. Le fait que Raymond Masson alla s'initier au modelage auprès d'Hébert et de Gratton alors que Laperle était déjà sur les lieux appuie cette hypothèse. De même, c'est Gratton qui formera plus tard une association avec Laperle; et c'est Gratton qui, après leur séparation, conservera l'atelier.



fig. 6 Atelier Louis-Philippe Hébert,
Daniel, 1883-87, bois verni,
basilique Notre-Dame de Montréal.
(Photo: ministère des Affaires
culturelles du Québec, Montréal)

Nous osons croire que Gratton participa même à la conception des oeuvres commandées (avec toutes les limites alors imposées en matière de statuaire religieuse). De 1881 à 1888, l'atelier connut une production considérable. Quand Gratton entra en fonctions, Hébert s'affairait déjà à la statuaire de bois destinée à la cathédrale Notre-Dame d'Ottawa (figs 4 et 5), vaste programme sculptural qui l'occupa jusqu'en 1887. S'ajouta, entre autres commandes religieuses, celle des statues de bois commandées pour la *Chaire de Vérité* (fig. 6) de l'église (l'actuelle basilique) Notre-Dame (Montréal, 1883-87). Durant la même période, Hébert entama une carrière comme statuaire commémoratif produisant quatre bronzes de dimensions héroïques: *De Salaberry* (1880-81, Chambly); *Sir G.-É. Cartier* (1882-85, Ottawa); *Monseigneur J.-D. Déziel* (1885, Lévis); *Le Grand vicaire Édouard Crevier* (1888, Marieville)⁴¹.

En tant qu'employé, Gratton eut l'occasion de pratiquer toutes les techniques et de mettre la main à tout genre d'ouvrage allant de la taille en bois d'ornements et de statues (y compris la fabrication d'oeuvres en métal repoussé sur bois) jusqu'au modelage en argile des modèles requis pour l'élaboration des bronzes. De plus, il eut l'occasion de s'initier à la préparation des moules pour



fig. 7 Atelier Louis-Philippe Hébert (attribué à Olindo Gratton), *Sacré-Cœur* (sans cœur), vers 1885-88, bois vernis, 128,3 cm, Galerie de l'Université du Québec à Montréal. Provient de la Chapelle Sacré-Cœur de l'ancienne église Saint-Jacques, Montréal. (Photo: Norman Paul, Ottawa)



fig. 8 Atelier Louis-Philippe Hébert, Autel de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques, Montréal, vers 1885-88.
(Photo: Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal)

le coulage en plâtre, en ciment et en bronze. Bref, prétendit *La Presse* au sujet de Gratton et de Laperle à l'atelier Hébert: «ils ont travaillé à toutes les oeuvres d'art qui en sont sorties», et le quotidien d'ajouter: «M. Hébert a eu raison de faire reposer la réputation de son établissement sur ces deux confrères»⁴².

Certaines oeuvres de l'atelier sont restées spécialement associées à Gratton. «Premier élève» et «premier aide», le sculpteur a toujours considéré comme faisant partie de ses oeuvres la statuaire de la cathédrale d'Ottawa, affirmant qu'il avait été pour ce projet «Collaborateur avec Hébert»⁴³. Même Bruno Hébert, l'exégète de Louis-Philippe, a écrit que ce dernier avait été «Secondé par [...] l'excellent Olindo Gratton»⁴⁴. En 1879-80, Hébert avait déjà réalisé quelques ouvrages pour Ottawa, dont les bas-reliefs d'un autel latéral ainsi que les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Patrice. En 1887, l'atelier allait



fig. 9 Atelier Louis-Philippe Hébert, Autel de la Sainte Face, bois vernis, basilique Sainte-Anne-de-Beaupré, 1888. (Photo: Frère Lucien Beaulieu, Sainte-Anne-de-Beaupré)

pouvoir s'enorgueillir d'avoir contribué au décor d'une douzaine de bas-reliefs et de plus de cinquante statues⁴⁵.

Le nom de Gratton est également rattaché au *Sacré-Coeur* (assis sur un trône et aujourd'hui privé de son coeur; Galerie de l'Université du Québec, Montréal) (fig. 7) qui ornait autrefois l'autel de la chapelle de ce nom en l'église Saint-Jacques de Montréal. L'autel sortit de l'atelier Hébert vers 1885-88⁴⁶ (fig. 8). La statue ayant été attribuée à Gratton, on pourra supposer que l'autel doit une bonne part de sa fabrication à l'ancien ébéniste-ornemaniste⁴⁷. De même, Gratton dut mettre la main à l'exécution de l'autel, dit de la *Sainte Face* (figs 9 et 10), offert à la basilique Sainte-Anne-de-Beaupré (1888). Au sujet de ce second autel, soulignons qu'il fut livré à la fin de juillet 1888⁴⁸. Comme Hébert était réinstallé à Paris depuis le mois de mai⁴⁹, il est probable que les

employés (ou anciens employés) se soient chargés de la construction de l'autel, y compris la taille des bas-reliefs et des statuettes qui le décorent. De même, la réalisation du bas-relief de la *Cène*, sculpté en 1887 pour l'église Saint-Henri-des-Tanneries (Montréal), avait coïncidé avec une absence prolongée du patron⁵⁰.

Enfin, citons le cas des «sculptures» (maintenant disparues) de l'ancienne église Saint-Luc, près de L'Acadie (1886) qui furent «faites sous la surveillance de M.L.P. Hébert [...]»⁵¹. Entendons par là exécutées par les employés.

Cas spécifiques d'ambiguïté quant à la relation Hébert-Gratton

Reconnu par ses contemporains pour sa modestie et son souci de perfection⁵², Gratton, selon ses neveux et nièces, ne s'est pas avantage à travailler aussi longtemps pour Hébert. D'après eux, plusieurs des oeuvres de leur oncle furent attribuées au plus célèbre⁵³. Dans le cadre de la production de 1881 à 1888, la confusion s'explique par le fait que Gratton était employé. L'expérience de la maison Gratton & Laperle, cependant, en tant que continuatrice de la précédente, donna suite à de réelles erreurs d'attribution. Acceptant de compléter telle commande confiée à leur ancien patron, profitant de tels autres contrats qu'Hébert leur céda, occupant même son atelier durant son absence, les nouveaux partenaires ont facilité les méprises.

La statuaire extérieure de l'église Saint-Henri-des-Tanneries (Montréal) illustre bien les diverses façons dont s'est effectuée la transition. Nous avons vu que l'atelier Hébert produisit un bas-relief pour le maître-autel de cette église en 1887. Dès février, la paroisse avait commandé au patron, pour l'ornementation de la nouvelle façade du temple, un *Saint Henri* (Musée du Québec) en cuivre repoussé sur bois, et deux hauts-reliefs, *Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon* (fig. 11) et la *Remise des clefs à saint Pierre*, oeuvres en ciment semble-t-il, aujourd'hui détruites. Le projet ayant été retardé, Hébert céda la commande du *Saint Henri* à Gratton et Laperle. Les deux successeurs façonnèrent la statue en 1890 à titre autonome, la fabrique leur versant pleine rémunération⁵⁴. Les hauts-reliefs par contre demeurèrent l'oeuvre d'Hébert qui prépara les dessins ou modèles avant de confier l'exécution des travaux à Gratton et Laperle. Pendant deux ans (1888 à 1890), la presse montréalaise témoigna des progrès accomplis, en prenant soin de reconnaître à chacun son mérite. Le fait que la paroisse acquitta les frais directement à Hébert⁵⁵ confirme les rôles.

Sur le plan de la stylistique des oeuvres de l'atelier Hébert, période 1881-88, il est difficile de préciser la part attribuable à Gratton. Grosso modo, la statuaire qu'il produisit en société avec Laperle, puis seul, afficha une linéarité et une certaine rigidité inhérentes au médium de la sculpture sur bois. Ces traits caractérisent une grande partie de la production religieuse du premier atelier Hébert. Exceptionnellement, les hauts-reliefs de l'église Saint-Henri offrent une



fig. 10 Détail de la fig. 9: Le Christ aux outrages. (Photo: Frère Lucien Beaulieu, Sainte-Anne-de-Beaupré)



fig. 11 Louis-Philippe Hébert (dessin ou modèle), Olindo Gratton et Philippe Laperle (exécution), Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon, 1888-90, [ciment], 243 x 304 cm environ, détruit. Ornait la façade de l'ancienne église Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal. (Photo: Abbé Gérald Quintal, Montréal)



fig. 12 Olindo Gratton, *La Cène*, 1923, bois verni, 42,72 x 152,4 x 25,4 cm, église Saint-Viateur d'Outremont. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)



fig. 13 Détail de la fig. 12: Judas, saint Pierre et saint Jean. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)



fig. 14 Détail de la fig. 12: saint Thomas, saint Jacques le mineur et saint Philippe. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)

heureuse occasion de percevoir dans une oeuvre d'Hébert la main de Gratton. D'étonnantes similitudes se dégagent d'une comparaison, au niveau de la facture et de certaines physionomies, entre le haut-relief figurant Marie-Madeleine et des oeuvres ultérieures de Gratton. Voir par exemple la quasi ronde-bosse de la *Cène* (figs 12, 13, 14) sculptée pour le maître-autel de l'église Saint-Viateur d'Outremont (1923) et le bas-relief intitulé *Madeleine aux pieds de Jésus* (Comité de construction et d'art sacré, Archevêché de Montréal) (fig. 15), taillé pour un des confessionnaux de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie, Montréal (vers 1926). On comprendra alors que Gratton ait classé sans gêne les hauts-reliefs de l'église Saint-Henri parmi ses réalisations⁵⁶.

* * *

L'étude des concepts utilisés pour définir la position que Gratton occupa vis-à-vis d'Hébert de 1881 à 1888 a donc permis de lever le voile sur le fonctionnement du premier atelier Hébert. Il s'en dégage un exemple de la transformation des conditions régissant l'apprentissage du métier et la répartition des tâches au sein d'un petit atelier d'art à Montréal à la fin du XIX^e siècle. En plus de se faire élève, employé, aide, collaborateur et, en étirant le sens du mot «associé», Gratton aura même joué auprès de son contemporain le rôle de chef d'atelier. Ce titre fait état de la position hiérarchique que le sculpteur a tenue et qui lui servit par la suite pour entamer sa propre carrière.

BERNARD MULAIRE

Étudiant de 3^e cycle

Département d'histoire

Université Laval

Notes

Le sujet de cet article a d'abord été abordé dans un mémoire sur Olindo Gratton que nous avons rédigé en 1986 dans le cadre de la maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal. Nous tenons à remercier notre directeur de recherche, le professeur Robert Derome, qui nous incita à clarifier la terminologie employée pour décrire la relation Gratton-Hébert. Notre reconnaissance va encore à Monsieur André Laberge qui, pour la préparation de cet article, nous a fourni des renseignements et des commentaires.

1 En ce qui a trait aux grandes lignes de la vie et de la carrière d'Olindo Gratton, nous renvoyons le lecteur au catalogue de l'exposition, *Olindo Gratton (1855-1941): Religion et sculpture* que nous préparons pour la Galerie de l'Université du Québec à Montréal. Cette exposition se tiendra du 12 octobre au 19 novembre 1989. Le catalogue paraîtra aux Éditions Fides de Montréal.

2 Sur l'esthétique bourassienne, voir: Raymond VÉZINA, *Napoléon Bourassa (1827-1916), Introduction à l'étude de son art*, Montréal, Éditions Élysée, 1976, pp. 143-165.

3 L'étalement chronologique des concepts utilisés de 1884 à 1983 pour définir la relation Gratton-Hébert est donné avec références in Bernard MULAIRE, *Étude de la carrière et de l'oeuvre*

du sculpteur québécois Joseph-Olindo Gratton (1855-1941), Montréal, Université du Québec (maîtrise en études des arts), novembre 1986, pp. 74-78. Deux ouvrages parus récemment ont privilégié le terme d'élève: Alfred LALIBERTÉ, *Les artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, pp. 65-66; et John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p. 390. In LALIBERTÉ, p. 65, O. Legendre a repris le concept d'associé. Enfin, Norman PAGÉ, *La cathédrale Notre-Dame d'Ottawa, Histoire, architecture, iconographie*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988, p. 97, a introduit la variante d'adjoint.

4 Le lien Dauphin-Brien dit Desrochers a premièrement été soulevé par Nicole CLOUTIER, «Desrochers (Dérocher, Brien, dit Dérocher, Brien, dit Desrochers), Urbain», *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VIII, Québec/Toronto, Presses de l'Université Laval/University of Toronto Press, 1985, pp. 242-243.

5 «Olindo Gratton, Artiste», *Biographies Canadiennes françaises*, 7^e année, Montréal, publiées par Raphaël Ouimet, 1927, p. 80.

6 «Notes locales. Monument Maisonneuve», *La Minerve*, Montréal, 20 mai 1879, p. 1; et «Notes locales», *La Minerve*, 21 mai 1879, p. 1. L'idée d'un mémorial au fondateur de Ville-Marie avait été lancée par Napoléon Bourassa. En 1879, celui-ci dessina un modèle de monument qu'il fit exécuter par Louis-Philippe Hébert. Voir: Bruno HÉBERT, *Philippe Hébert sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 50; «Le Monument Maisonneuve», *L'Opinion Publique*, Montréal, 17 avril 1879, p. 182 (illustration p. 183).

7 Anne BOURASSA, *Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa, 1827-1916*, Montréal, s.é., 1968, p. 29.

8 À propos de l'école, Bruno HÉBERT a écrit in *Philippe Hébert sculpteur, op. cit.*, p. 53: «l'école de sculpture vivote – il n'y a guère de travail que pour un seul homme». Hébert se vit alors obligé de se chercher du travail ailleurs, ce qui l'amena à fonder son propre atelier (voir *infra*, note 12).

9 *Notice sur N.D. de Lourdes*, Montréal, s.é., 1883, p. 24. Voir aussi: «M. J.A. Lucien Benoit», *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. 158. Les renseignements pour les notices biographiques ont dû être fournis par les personnes elles-mêmes.

10 Madame Anne Bourassa, Montréal, copie d'une note manuscrite extraite des papiers Napoléon-Bourassa relative aux sommes qu'il a versées du 4 juillet au 12 septembre 1874; entre autres, le 1^{er} août: «Payés à Jos. Brunet (Certificat de Lortie) 370,39». Voir aussi les Archives nationales du Québec, Québec, fonds Famille-Napoléon-Bourassa (ANQQ-FFNB), boîte P418/9, dossier *Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes* – 11 —: «Renseignements de Rochon» (une note en marge concernant Arthur Vincent pose la question, «taill. marbre?»).

11 Napoléon BOURASSA, «Causerie artistique», *Revue canadienne*, Montréal, vol. IV, n° 12 (décembre 1867), 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., 8), 1974, pp. 212-213.

12 Les contemporains de Gratton ont tous proposé l'année 1881 comme date de son entrée à l'atelier Hébert, de «M. J.O. Gratton», *Souvenir Maisonneuve, op. cit.*, p. 154, jusqu'à J.-Albert PILON, «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. Le lieu de l'atelier Hébert en 1881 a pu contribuer à la méprise, tant de fois répétée, voulant que Gratton ait été l'apprenti de Bourassa sur les chantiers de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes. Bref, aucun document ne prouve cette assertion redevable, semble-t-il, à Romain GOUR, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, 1953, p. 8. Bourassa ne l'a pas

nommé dans ses écrits ni dans ses papiers. Aucun des anciens apprentis, parmi ceux qui ont laissé des souvenirs de leur expérience chez Bourassa, ne l'a mentionné, ni Hébert, ni Rochon, ni Benoit. Gratton lui-même n'en a jamais soufflé mot. La méprise découlerait du fait que lorsqu'Hébert fonda son premier atelier à l'automne de 1879, il s'installa dans un coin du nouvel atelier de Bourassa, au 7 rue Sainte-Julie (l'actuelle Place Christin), les deux hommes partageant le même espace au moins jusqu'en 1882. Voir GOUR, *Philippe Hébert...*, *op. cit.*, p. 10; et Archives municipales, Montréal, rôles d'évaluation (AMM-RE) du *St. Louis Ward* (1879), vol. 7, p. 7056, et (1882), vol. 7, p. 7070. C'est seulement dans le contexte de cet atelier partagé, ou encore dans celui de l'école de sculpture et de statuaire canadienne que nous avons évoquée dans le texte, que Gratton aurait fréquenté Bourassa. La force de la personnalité de Bourassa aurait suffi toutefois pour impressionner Gratton à jamais.

13 En 1882, Hébert était déjà propriétaire du 34 rue Labelle. Voir AMM-RE, *St. James Ward* (1882), vol. 8, p. 88. L'année suivante il occupait un deuxième atelier au 81 rue Berri; *Lovell's Montreal Directory*, ci-après *Lovell* (1883-84), Montréal, Lovell printing and publishing company, 1883, p. 363. La cession de l'atelier du 34 rue Labelle aux «anciens employés» Gratton et Laperle fut annoncée in «Atelier Hébert», *La Presse*, Montréal, 20 avril 1888, p. 4.

14 Jean-Baptiste LAGACÉ a accordé à Louis-Philippe Hébert le titre de sculpteur national in «Louis-Philippe Hébert et son oeuvre», *La Revue Canadienne*, Montréal, tome XXXIX, vol. I (1901), pp. 35, 38. Nous ignorons toutefois si Lagacé fut le premier à le faire.

15 Archives nationales du Québec, Montréal, fonds Société-Saint-Jean-Baptiste (ANQM-FSSJ), *No 3 Minute Book, Council of Arts and Manufactures of the Province of Quebec. From 9 Aug. 1881 to 10 May 1887*, pp. 123, 125; et Archives de l'Université du Québec à Montréal, fonds Conseil des Arts et Manufactures (AUQAM-FCAM), dossier 32P9/5: rapports d'assiduité au cours d'anatomie, février à avril 1886.

16 «Arts et Manufactures», *La Minerve*, 2 février 1884, p. 1.

17 «Trois superbes statues», *La Presse*, 4 juillet 1889, p. 4: «a travaillé pendant six ans avec M. Hébert». Comme Hébert quitta Montréal en 1888, Laperle serait entré à l'atelier en 1882.

18 «Our Artists at Work», *Montreal Daily Star*, Montréal, 14 mars 1885, p. 2. Harrington Bird enseignait le dessin au High School of Montreal; voir *Lovell* (1884-85), p. 762.

19 Pour un historique de l'école du Conseil des Arts et Manufactures de Montréal, voir André COMEAU, *Institutions artistiques du Québec de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Université de Paris I — Panthéon-Sorbonne (thèse de doctorat en histoire de l'art), novembre 1983, pp. 75-140, chapitre II: «Monument National».

20 Concernant le fonctionnement des ateliers traditionnels au Québec, voir Pierre H. AUDET, *Apprenticeship in Early Nineteenth Century Montreal, 1790-1812*, Montréal, Concordia University (a Master's Thesis in History), 1975 et Jean-Pierre HARDY et David Thierry RUDEL, *Les apprentis artisans à Québec 1660-1815*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977. PORTER-BÉLISLE, *op. cit.*, compte aussi un chapitre sur les «Maîtres, compagnons et apprentis» (pp. 155-174).

21 ANQQ-FFNB, boîte P418/7, dossier *Notes Documents biographiques 2*: «Notes de Mr Raymond Masson 1930».

22 ANQM-FSSJ, *No 3 Minute Book...* (déjà cité), p. 394.

23 Napoléon BOURASSA, «Causerie par M. Bourassa à la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal, Le 22 juin 1880», in LE MOINE, *Napoléon Bourassa...*, *op. cit.*, p. 224.

24 *Ibid.*, p. 223.

25 ANQQ-FFNB, boîte P418/9, dossier *Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes — 11 —*: «Rensei-

gnements de Rochon». Bourassa nota les sommes qu'il versa à ses apprentis/employés couvrant des périodes de six à vingt-cinq jours; figurent entre autres les noms d'Hébert, Meloche, Rochon, Painchaud et Benoit (la copie d'un document extrait des papiers Napoléon-Bourassa fournie par Mlle Anne Bourassa, Montréal, l'atteste). Le prénom de Rochon est tiré de Christiane BEAUREGARD, *Napoléon Bourassa: La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes à Montréal*, Montréal, Université du Québec (mémoire de maîtrise en études des arts), avril 1983, p. 66.

26 En dépit de ce que nous avons avancé dans notre mémoire de maîtrise (MULAIRE, *Étude de la carrière...*, *op. cit.*), il faut renoncer à voir à l'atelier Hébert une présence significative de Maurice Cullen (1866-1934). Romain GOUR, in *Maurice Cullen, un maître de l'art au Canada*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, 1952, p. 6, affirma: «Dès 1886, Cullen entre à l'atelier de Philippe Hébert où il étudie trois ans». Or, comme Hébert et Cullen partirent pour Paris en 1888, nous avions proposé que Cullen avait dû entrer à l'atelier vers 1884 ou 1885. Quant à Sylvia ANTONIOU, *Maurice Cullen, 1866-1934*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre (Queen's University), 1982, p. 3, elle avait cru reconnaître Cullen parmi les trois «pupils» répertoriés à l'atelier en 1885 par le *Montreal Daily Star*. Mais de décembre 1885 jusqu'en mars 1887, alors qu'il suivait les cours d'Hébert (puis de Gratton) et de Laperle à l'école du Conseil des Arts et Manufactures, Cullen était toujours dit «Clerk», «D.G.[Dry Goods] Clerk» ou «commis chez marchand de nouveautés». À la même époque, les élèves Laperle et Gratton se disaient sculpteurs. À preuve du contraire, le lieu de la relation Cullen-Hébert se réduirait à l'école du Conseil. Voir AUQAM-FCAM, dossiers 32P9/5 à 10: rapports d'assiduité 1885-87, et AUQAM-FCAM, dossier 32P9/12: rapport annuel d'Olindo Gratton (1886-87).

27 L'identification des trois employés de Meloche, période 1885, est en grande partie hypothétique. Elle relève des sources suivantes: «M. F.E. Meloche», *Souvenir Maisonneuve*, *op. cit.*, p. 157; «M. Pierre-Napoléon St-Charles», in *Ibid.*, p. 195; et François LAURIN, «Joseph Saint-Charles, 1868-1956», *Racar*, vol. II, no 2 (1975), p. 57. Selon Jean-René OSTIGUY, *Un siècle de peinture canadienne, 1870-1970*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, p. 198, Franchère se rendit à Paris en 1887, ce qui complète l'information contenue in «M. F.E. Meloche», *loc. cit.*: «De ses élèves particuliers, deux, MM. Franchère et I.[J.] St-Charles, après avoir passé quatre ans dans son atelier, sont allés en Europe perfectionner leur art». Le nom du peintre décorateur Toussaint-Xénophon Renaud (1860-1946) pourrait peut-être se substituer à celui de Pierre-Napoléon Saint-Charles. En 1897, Renaud, ouvrant alors un atelier autonome, affirma avoir été «autrefois chez M. F.E. Meloche» («Décorations», *La Presse*, 6 mai 1897, p. 8).

28 Philippe HÉBERT, «Étapes de ma vie», *Les Cahiers de Cap-Rouge*, Cap-Rouge, vol. VIII, n° 1 (1980), p. 51; Bruno HÉBERT, *op. cit.*, p. 46.

29 BEAUREGARD, *Napoléon Bourassa...*, *op. cit.*, p. 66. Voir aussi ANQQ-FFNB, boîte P418/7, dossier *Notes Documents biographiques 2*: «Notes de Mr Raymond Masson 1930». Le peintre Edmond Dyonnet se souviendra aussi d'avoir fréquenté l'atelier Bourassa vers l'été 1880: «Je me rappelle qu'avant mon départ pour l'Italie nous nous réunissions dans l'ancien atelier de Bourassa pour dessiner d'après le modèle vivant et qu'Hébert était là» (Edmond DYONNET, préface de Jean Ménard, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968, p. 72). C'est peut-être sous la forme de cette activité des années 1880-83 que se réalisa l'école projetée par Bourassa au début de 1879 (voir *supra*, note 8). La présence d'Hébert pourrait être due au fait qu'il partageait l'atelier du maître (voir *supra*, note 12).

30 «Statue de feu Mgr Labelle», *La Presse*, 1 mai 1891, p. 4.

31 «M. F.E. Meloche», *loc. cit.*, p. 157.

32 ANQM-FSSJ, *Conseil des Arts et Manufactures de la Province de Québec. Règlement des Classes de dessin industriel du Soir. École de Montréal. 1893-94*, imprimé contenu in *No 4 Minute Book, Council of Arts and Manufactures of the Province of Quebec. From 10 May 1887 to 7 September 1904*, p. 1.

- 33 *Ibid.*
- 34 Lovell (1878-79), p. 164.
- 35 ANQM-FSSJ, *Council of Arts and Manufactures. Annual Report of the Secretary and Director of Schools for 1893-94*, imprimé, in *No 4 Minute Book...* (déjà cité).
- 36 Lettre de François-Édouard Meloche à Joseph Saint-Charles, 19 mars 1888, citée in LAURIN, «Joseph Saint-Charles, 1868-1956», *loc. cit.*, p. 57.
- 37 «M. Pierre-Napoléon St-Charles», *Souvenir Maisonneuve*, *op. cit.*, p. 195.
- 38 «M. J.O. Gratton», *loc. cit.*, p. 154.
- 39 À ce travail de fine menuiserie d'églises, il faudrait peut-être ajouter un mobilier «profane». Parlant de la période religieuse d'Hébert, Gérard MORISSET, «Le sculpteur Philippe Hébert», *La Patrie*, Montréal, 11 juin 1950, p. 26, signala : «les meubles en bois sculpté qui sont le plus bel ornement de certaines collections particulières de Montréal».
- 40 ANQM-FSSJ, *No 3 Minute Book* (déjà cité), p. 206.
- 41 Afin de mieux comprendre l'étendue de la production à laquelle Gratton a pu collaborer, une annexe fournit une «Liste sommaire des oeuvres produites par l'atelier Louis-Philippe Hébert, Montréal, 1879-1888».
- 42 «La sculpture», *La Presse*, 5 février 1889, p. 3.
- 43 Ministère des Affaires culturelles du Québec, Québec, fonds Gérard-Morisset (MACQ-FGM), dossier 16053.3, *Sainte-Thérèse, Terrebonne, Églises* : «Documentation : Maurice Gagnon. Olindo GRATTON, sculpteur, 1855-. Liste des oeuvres de l'artiste donnée par lui-même».
- 44 Bruno HÉBERT, *op. cit.*, p. 56.
- 45 *Ibid.*, pp. 55-58. Voir aussi PAGÉ, *La cathédrale Notre-Dame d'Ottawa...*, *op. cit.*, pp. 78-126
- 46 MACQ-FGM, dossier *Philippe Hébert*, fiche 14139 : «Abbé Nadeau, Notes éparses».
- 47 Nous avons traité de l'autel, de la statuaire et de l'attribution du *Sacré-Coeur* à Gratton in Bernard MULAIRE, «Une reconstitution hypothétique : L'élément statuaire du tabernacle de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques (Montréal)», *ESSE*, Université du Québec, Montréal, n° 8 (printemps 1987), pp. 46-50.
- 48 «Don généreux», *Le Courrier du Canada*, Québec, 25 juillet 1888, p. 2, cité in PORTER-BÉLISLE, *op. cit.*, p. 433. Samuel BAILLARGEON, *Votre visite au sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré*, s.l., s.é., 1978, p. 140, a daté l'événement du mois de septembre 1888.
- 49 GOUR, *Philippe Hébert...*, *op. cit.*, p. 17; Bruno HÉBERT, *op. cit.*, p. 68.
- 50 La bénédiction du maître-autel, orné du bas-relief d'Hébert, avait lieu le 17 juillet 1887. Or Hébert aurait quitté Montréal le 21 février 1887, en direction de Paris, pour ne revenir au pays qu'à l'été 1887. Voir MACQ-FGM, dossier 4142-4160, *Montréal, Île de Montréal, Églises Saint-Enfant-Jésus, Saint-Henri, Saint-Jean-Baptiste (Mtl), Saint-Jean-Baptiste (Villeroy)* : réf. à *La Minerve*, 12 juillet 1887, p. 1, GOUR, *Philippe Hébert...*, *op. cit.*, p. 14; Bruno HÉBERT, *op. cit.*, p. 66.
- 51 Le FRANCO-CANADIEN, «Saint-Luc», *La Minerve*, 5 janvier 1886, p. 1.
- 52 Voir entre autres : «Sur la tombe d'Olindo Gratton», *La Voix des Mille-Îles*, Sainte-Thérèse-de-Blainville, 21 novembre 1941, p. 1; et «Sculpteur qui disparaît, J.-Olindo Gratton», *La Patrie*, 25 novembre 1941, p. 10.
- 53 Interviews par Bernard Mulaire de Madame laetitia BOUGARD et de Madame Cécile MULAIRE, Saint-Vital et Saint-Boniface (Manitoba), janvier 1978; de Monsieur et Madame

Antoine GRATTON, Sainte-Rose, 2 août 1980.

54 MACQ-FGM, dossier 4142-4160 (déjà cité); réf. à *La Minerve*, 19 février 1887. «Cérémonie à Saint-Henri», *La Presse*, 10 mai 1890, p. 1. Archives de la Fabrique Saint-Henri, Montréal (AFSH), *Registre, Fabrique de S. Henri* (livre des délibérations de la fabrique, 1873-1920) feuillet 113. Au sujet de l'histoire récente de la statue, voir: Bernard MULAIRE, «La statue de saint Henri», *Continuité*, Québec, n° 37 (automne 1987), p. 47; et Mario BÉLAND, «Au Musée du Québec, acquisitions récentes», *Cap-aux-Diamants*, Québec, vol. 4, no 1 (printemps 1988), p. 78.

55 Voir par exemple «Nouvelles de Saint-Henri», *La Presse*, 11 septembre 1889, p. 1; et «Échos de Saint-Henri», *La Presse*, 8 août 1890, p. 4. MFSH, *Registre...* (déjà cité), feuillets 111-113.

56 MACQ-FGM, dossier 16053.3 (déjà cité): «Documentation: Maurice Gagnon...» (déjà cité).



fig. 15 Olindo Gratton, *Madeleine aux pieds de Jésus*, vers 1926, bois décapé, 46,99 × 31,75 cm, Comité de construction et d'art sacré de l'Archevêché de Montréal. Provient de l'église Sainte-Catherine-d'Alexandrie, Montréal. (Photo: Daniel Kazimierski, New York)

ANNEXE

LISTE SOMMAIRE DES OEUVRES PRODUITES PAR L'ATELIER LOUIS-PHILIPPE HÉBERT, MONTRÉAL, 1879-1888*

a. Mobilier d'église

1881 **Bas-autel**, [bois]. Église Saint-Wenceslas, Nicolet.

1882 **Consoles** (deux), [bois]. Sanctuaire de la cathédrale de Trois-Rivières; non localisées.

[1885] **Autel**, bois. Chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques, Montréal; non localisé.

1888 **Chaire**, [bois]. Église Sainte-Marie, Montréal.

1888 **Autel de la Sainte-Face**, bois. Chapelle de la Sainte-Face de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré; crypte de la basilique.

b. Statuaire religieuse

1879-80 **Saint Magel, Sainte Marthe, Saint Lazare**, rondes-bosses, moulées [ciment]. Église du Cap-de-la-Madeleine; oeuvres détruites.

[1879-80] **Notre-Dame de la Miséricorde** et une **Malheureuse**, rondes-bosses, bois et plâtre. Chapelle de l'hôpital des Soeurs de la Miséricorde (actuel hôpital Jacques-Viger), Montréal.

1879-87 **Bas-reliefs** (une douzaine) et **Statues** (plus de cinquante), bois. Sanctuaire de la cathédrale Notre-Dame, Ottawa (Olindo Gratton, collaborateur de 1881 à 1887). La liste complète de ces travaux est donnée in Bruno HÉBERT (1973) et Norman PAGÉ (1988); voir ci-après la *Bibliographie de la liste sommaire des oeuvres*.

1881 **Sainte Anne** (gisant), ronde-bosse. Église Saint-Wenceslas, Nicolet.

1882-83 **Sacré-Coeur de Jésus** et **Sacré-Coeur de Marie**, rondes-bosses. Sanctuaire de la cathédrale de Trois-Rivières; non localisées.

1883 **Sainte Anne**, ronde-bosse. Oeuvre livrée à un abbé Péladeau.

1883 **Saint Michel Archange, Saint Jean l'Évangéliste** et **Sainte Anne** portant la Vierge dans ses bras, rondes-bosses, bois. Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal.

1883-87 **Statues, Statuettes** et **Bas-relief** (quelque 37), bois. Oeuvres destinées à l'ornementation de la **Chaire de Vérité**, de l'autel du Sacré-Coeur et d'un meuble de la sacristie. Un **Catafalque**. Basilique Notre-Dame, Montréal. La liste complète de ces travaux est donnée in Bruno HÉBERT (1973); voir ci-après la *Bibliographie de la liste sommaire des oeuvres*.

1884 **Laissez venir à moi les petits enfants**, bas-relief, bois. Ornait l'autel de la chapelle du collège de Joliette; Musée d'Art de Joliette.

1885 **Sainte Agnès**, ronde-bosse, bois. Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, Montréal.

[1885-87] **Vierge à l'Enfant**, ronde-bosse, [ciment] recouvert de feuilles d'or. Portail de la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, Montréal.

[1885-88] **Statuaire**, bois. Ornait l'autel de la chapelle Sacré-Coeur de l'ancienne église Saint-Jacques, Montréal.

Ange au phylactère (deux), bas-reliefs, peints et rehaussés d'un filet doré. Musée d'Art de Joliette.

Ange thuriféraire (deux), hauts-reliefs, polychromes. Parcs Canada, Québec (EC81.12.1.-2); exposés au Fort Chambly).

Deux Anges au phylactère, bas-relief, peint et rehaussé d'un filet doré. Non localisé.

Sacré-Coeur (assis sur un trône), ronde-bosse, verni; attribué à Olindo Gratton. Galerie de l'Université du Québec, Montréal.

1886 **Sculptures**. Église Saint-Luc, près l'Acadie; [oeuvres détruites].

1886 **Saint Antoine, Saint Pierre** et **Saint Paul**, rondes-bosses, moulées [ciment]. Façade de l'église Saint-Antoine, Longueuil.

[1887] **Sainte Anne, Saint Pierre et Saint Paul**, rondes-bosses, cuivre repoussé sur bois. Façade de l'église Notre-Dame, Varennes.

1887 **Saint Germain**, ronde-bosse, métal argenté [repoussé sur bois]. Rimouski.

1887 **Saint Jacques le Majeur et deux Anges adoreurs** (tenaient autrefois une banderolle), rondes-bosses; bois verni. Ornent le trône épiscopal offert à Mgr Édouard-Charles Fabre, archevêque de Montréal; ce fauteuil fut dessiné par Joseph Venne, et exécuté par Azarie Lavigne, propriétaire du Dominion Art Furniture Factory, Montréal. Sacristie de la basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal.

1887 **La Cène**, bas-relief, bois. Ornait le maître-autel de l'église Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal; actuelle église Saint-Henri, Montréal.

1888 **Ornementation de l'autel de la Sainte-Face**, bois verni. Chapelle de la Sainte-Face de la basilique Sainte-Anne-de-Beaupré; crypte de la basilique:

Le Christ aux outrages, bas-relief.

Ange adoreur (deux), rondes-bosses.

Le Voile de Véronique emporté par des anges, bas-relief.

Véronique essuye la face de Jésus, bas-relief.

1888-90 **Notre Seigneur pardonnant à Madeleine chez Simon et Remise des clefs à saint Pierre**, hauts-reliefs, [ciment]; modèles ou dessins par Louis-Philippe Hébert, exécution par Olindo Gratton et Philippe Laperle. Façade de l'église Saint-Henri-des-Tanneries, Montréal; oeuvres détruites en 1969.

c. Statuaire profane/patriotique

1880-81 **Colonel de Salaberry**, ronde-bosse, bronze. Statue d'un monument érigé à Chambly.

1882 **Colonel de Charette**, buste, plâtre. Plusieurs répliques de ce buste furent produites en porcelaine par la Stone Chinaware Company de Saint-Jean.

1882-85 **Sir Georges-Étienne Cartier**, ronde-bosse, bronze. Statue d'un monument érigé sur la colline parlementaire, Ottawa.

1883 **Joseph Brant**, ronde-bosse, [plâtre]. Modèle d'un monument non réalisé pour la ville de Brantford, Ontario.

1884 **Chars allégoriques**, croquis préparés pour la Fête de la Saint-Jean, [Montréal]. Non localisés.

1885 **Laviolette**, stuc. Monument érigé à Trois-Rivières; détruit en 1919.

1885 **Monseigneur Joseph-David Déziel**, ronde-bosse, bronze. Statue d'un monument érigé à Lévis.

1885-86 **Statuettes**, la plupart produites en quantités, rondes-bosses, plâtre; dont:

Sir Louis Hippolyte Lafontaine.

Sir Hector Langevin (en 1886 Hébert offrit au Marquis de Lorne une statuette du même sujet [réplique?] qui avait été admirée à l'exposition coloniale de Londres).

Sir John A. Macdonald.

Sir Étienne-Pascal Taché.

Tyendinaga (chef amérindien).

1886 **Sir John A. Macdonald**, buste, marbre.

1888 **Grand vicaire Édouard Crevier**, ronde-bosse, bronze. Statue d'un monument érigé à Marieville (Sainte-Marie-de-Monnoir).

* Cette liste est un instrument de recherche. Elle est dite sommaire parce qu'elle ne contient pas les oeuvres qu'Hébert a produites uniquement pour son plaisir ou pour ses besoins personnels. Dans cette catégorie figurerait par exemple un crucifix qu'il tailla en 1879 pour offrir en cadeau de nocces à son épouse.

BIBLIOGRAPHIE DE LA LISTE

SOMMAIRE DES OEUVRES:

Archives de la Fabrique Saint-Henri, Montréal, *Registre, Fabrique de S. Henri* (1873-1890), feuillets 111-113.

Archives privées de Bernard Mulaire, *Correspondance*.

Ministère des Affaires culturelles du Québec, Québec, fonds Gérard-Morisset (QMAC-FGM), — dossier *Philippe Hébert*; — dossier *F.-Éd. Meloche*; — dossier 4142-4160, Montréal, *Île de Montréal, Églises Saint-Enfant-Jésus, Saint-Henri, Saint-Jean-Baptiste (Mtl), Saint-Jean-Baptiste (Villeroy)*.

ANONYME, *A Catalogue of the Permanent Collections of the Art Association of Montreal*, [1916].

ANONYME, «Our Artists at Work», *Montreal Daily Star*, Montréal, 14 mars 1885, p. 2.

Samuel BAILLARGEON, *Votre visite au Sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré*, s.l., s.é., 1965.

C.C.J. BOND, *Statues and Monuments in Ottawa and Hull*, Ottawa, Information and Historical Division of the National Capital Commission, 1963.

Elizabeth COLLARD, «St. Johns porcelain bust, A Rare Canadiana Discovery», *Canadian Antiques Collector*, Toronto, novembre-décembre 1974 (vol. 9, no 6), pp. 18-20.

Wilfrid CORBEIL, *Trésors des Fabriques du Diocèse de Joliette*, Joliette, Le Musée d'art de Joliette, 1978.

Romain GOUR, *Philippe Hébert, sculpteur et statuaire*, Montréal, Les Éditions Éoliennes, 1953.

Bruno HÉBERT, *Philippe Hébert, sculpteur*, Montréal, Fides, 1973.

Hector LEGROS, *Le Diocèse d'Ottawa 1847-1948*, Ottawa, Le Droit, 1949.

Olivier MAURAUULT, *La Paroisse, Histoire de l'église Notre-Dame de Montréal*, Montréal/New York, Louis Carrier & Cie/Les Éditions de Mercure, 1929 (et la 2^e édition, Montréal, Thérien Frères Ltée, 1957).

Gérard MORISSET, «Le sculpteur Philippe Hébert», *La Patrie*, Montréal, 11 juin 1950, pp. 26, 34, 50.

Bernard MULAIRE, «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), pp. 46-50

Norman PAGÉ, *La cathédrale Notre-Dame d'Ottawa, Architecture, histoire, iconographie*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988.

Julien PERRIN, *La Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes, guide du visiteur*, s.l., s.é., 1954.

John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986.

Pierre-Georges ROY, *Les monuments commémoratifs de la province de Québec*, Québec, Commission des monuments historiques de la province de Québec / Imprimeur du Roi, 1923, 2 vol.

Franklin K.B.S. TOKER, *L'église Notre-Dame de Montréal, son architecture, son passé*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Partensky, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH (Cahiers du Québec / Coll. Beaux-Arts), 1981.

Léon TRÉPANIÉ, «À travers les papiers personnels du sculpteur canadien Louis-Philippe Hébert», *La Patrie*, Montréal, 13 janvier 1952.

Louise VOYER, *Églises disparues*, s.l., Libre expression (Coll. Patrimoine du Québec), 1981.

Résumé

OLINDO GRATTON AND LOUIS-PHILIPPE HÉBERT: A PROFESSIONAL RELATIONSHIP BETWEEN TWO LATE NINETEENTH-CENTURY SCULPTORS

Joseph-Olindo Gratton (1855-1941) worked in the Montréal area for more than 60 years as a sculptor of statues and ornamental works, primarily in wood. Although he specialized in religious works, he was one of the first French-Canadian sculptors to concurrently solicit commissions in bronze for commemorative secular works.

Gratton received his initial training around 1872-74 in the studio of Montréal sculptor Charles-Olivier Dauphin (1807-74). In the late 1870's and early 1880's, he was part of the entourage of the painter, sculptor, architect and art critic, Napoléon Bourassa (1827-1916). From Bourassa, Gratton derived intellectual justification for the production of religious statues, an activity he began around 1877-79. Bourassa had advocated two themes as being worthy of the artistic vocation: religion and patriotism, both of which conformed to the conservative ideology of the time. Louis-Philippe Hébert (1850-1917), one of Bourassa's protégés, upheld the patriotic theme in his sculpture while François-Édouard Meloche (1855-1914), another pupil, became a decorative painter of churches.

In 1881, Olindo Gratton entered the service of Louis-Philippe Hébert, who had just opened his first studio. Gratton's acknowledged aim was to improve himself in all manner of sculpture, especially academic statuary. Gratton remained at the Hébert studio until 1888. Their relationship has been described in a number of published texts on Gratton. "Student" is the word that was most frequently used, but there are also a number of work-related terms: "employee," "assistant", "collaborator," and "associate." These terms seem at once complementary and contradictory; the present article attempts to explain them.

From the published writings on Gratton we learn that he was in fact a student of Hébert's in the school year of 1883-84 and in 1886, at the Council of Arts and Manufactures in Montréal. At the studio, however, their relationship was that of employee and employer. The contemporary teaching models for painters and sculptors were the source of certain misunderstandings, as an article appearing in 1885 in the *Montreal Daily Star* demonstrated. For a story on the art scene in Montréal, a journalist visited the school of the Council of Arts and Manufactures as well as the studios of the best-known professional artists. His aim was to determine the number of "pupils engaged in the study of art."

The list of artists visited included both anglophone artists such as Robert Harris, Harrington Bird, Louis K. Harlow, William Raphael and J.W. Gray, and

francophones such as Hébert and Meloche. However, the reporter from the *Montreal Daily Star* confused two systems of artistic training. On the one hand, the Council's school and the anglophone artists employed academic models, based on the European system in which courses were given in artists' studios and in art schools. On the other hand, Hébert and Meloche exemplified a kind of employer-worker relationship that was an offshoot of the traditional system of apprenticeship. This distinction between the paying student and the salaried employee is an important one in understanding the working relationship between Gratton and Hébert.

Although specific to these two men, the present study helps us to understand the changes that were occurring within the small Montréal studios producing public works of art. The old model of internal apprenticeship was being replaced in the late nineteenth century by a salaried employee system. In order to adequately perform his tasks, the worker would have to secure his own training in specialized schools. A comparison between the work distribution at the Hébert studio and other small studios of the time, such as those of Napoléon Bourassa and François-Édouard Meloche, helps us to better understand the nature of these changes. It appears that Gratton worked for Hébert as his studio "foreman." The expertise that Gratton had previously acquired in ornamental sculpture was ideally suited to this type of studio.

A list of the works produced by the Hébert studio between 1879 and 1888 appears in an appendix. This list gives an idea of the diversity of the works on which Gratton may have collaborated. He was definitely involved in the making of the statues adorning the choir of the Notre-Dame Cathedral of Ottawa (1879-87), and a *Sacré-Coeur* (c. 1885-88) for the chapel of the old Saint-Jacques Church in Montréal. The extent of Gratton's contribution to the Hébert studio gives credence to the other terms that were used to describe him: assistant, collaborator and, in the figurative sense, associate.

The Gratton-Hébert relationship was ambiguous not only because of Gratton's prominent role in the studio, but also because he remained there during Hébert's lengthy stay in Paris, beginning in 1888. Gratton was at that time working with a studio colleague, Philippe Laperle (1860-1934). The situation became even cloudier when the two partners agreed to complete or undertake certain projects that were originally entrusted to Hébert. The works created for the old Saint-Henri-des-Tanneries Church in Montréal illustrate the transition between the two studios. A stylistic comparison of one of the high reliefs in the Saint-Henri Church with some of Gratton's later works reveals the hand of the former employee, in works produced by Hébert's first studio of 1879-88. The experience that Gratton acquired provided the springboard for his own career.

Translation: Jeffrey Moore