

**DU BAROQUE AU
NÉO-CLASSICISME,
LA SCULPTURE AU QUÉBEC**
René VILLENEUVE

Musée des beaux-arts du Canada,
Ottawa, 1997

219 p., 28 illus. couleur, 130 n/b,
39,95 \$ (English version: *BAROQUE
TO NEO-CLASSICAL*)

Entre le 6 février et le 19 mai 1997, le Musée des beaux-arts du Canada proposait aux visiteurs l'exposition *Du baroque au néo-classique, La sculpture au Québec*. Par la suite, l'exposition se déplace vers l'Ouest pour être présentée à la Vancouver Art Gallery, du 23 juillet au 5 octobre. Elle terminera son périple à la Mendel Art Gallery à Saskatoon entre le 31 octobre et le 4 janvier 1998. Nous pouvons regretter que cette exposition ne soit présentée ni au Québec, ni dans les Maritimes. La présentation de l'exposition est accompagnée de la publication d'un imposant catalogue rédigé par René Villeneuve qui agit également à titre de commissaire de l'exposition.

L'exposition se développe sur neuf salles. Toute la présentation de l'exposition est conçue autour d'une succession d'axes de vision. Tout est centré comme il se doit pour des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècle. Le caractère axial des présentations accentue l'effet théâtral de l'exposition, ce qui est bien dans l'esprit de l'époque. On accède à l'exposition en



passant du grand hall à la salle octogonale. Au centre de cette dernière, sur un piédestal, on trouve le célèbre ange à la trompette de Saint-Romuald. De part et d'autre de cet ange, on a inscrit en lettres d'or, directement sur les murs, les textes d'introduction à l'exposition. L'effet recherché est spectaculaire et correspond bien à l'esprit très théâtral du baroque. Malheureusement les textes sont difficiles à lire à cause de la réflexion. Nous voulons ici souligner la qualité du design de l'exposition. On accède ensuite à la première des huit salles de l'exposition. On y traite du XVII^e siècle, principalement des œuvres importées. Au fond de la salle, on nous présente le tabernacle de Sainte-Hélène de Kamouraska sur lequel nous reviendrons plus tard. De là, nous pénétrons dans la salle du XVIII^e. Notre regard est attiré vers le

célèbre maître autel de Longueuil avec, au premier plan, la Vierge en argent d'Oka. La place prépondérante occupée par l'autel de Longueuil s'explique par le fait qu'il est en quelque sorte à l'origine de l'exposition.

La salle suivante est consacrée à la sculpture de la région de Montréal. L'axe principal est dominé par le grand relief de Saint-Martin. Comme Montréalais, nous avons été surpris par la différence qui existe entre le texte anglais et le texte français des légendes. Ainsi les sculpteurs anonymes de Montréal sont, en français, domiciliés au Québec alors qu'en anglais, ils résident tous dans la ville de Québec! Nous présumons qu'il ne s'agit que d'une coquille du traducteur du Musée des beaux-arts du Canada. Les trois sculptures de Napierville sont malheureusement présentées trop près du sol. Elles semblent disproportionnées. Or, nous savons que les sculpteurs concevaient leurs sculptures en fonction de la position qu'elles occuperaient sur le retable. Le sculpteur Louis Jobin est très explicite à cet égard. «Quelquefois la place où se trouve une statue la déforme en quelque sorte ; il faut y apporter une correction, ou elle paraît mal faite. C'est le lieu qui pêche, pas la statue (...) Si la statue doit être placée à cinquante pieds, il faut la sculpter avec un oeil de cinquante pieds. Oubliez cela et vous vous mettez un doigt dans l'oeil¹».

Les quatre salles qui suivent sont consacrées aux Baillairgé. Dans la pre-

mière, on présente les académies exécutées par François Baillairgé à Paris ainsi que plusieurs plans de retables, d'autels et de bancs d'œuvre. Suite à cette introduction à l'œuvre de Baillairgé, nous accédons à la salle consacrée au calvaire exécuté par François Baillairgé pour le retable de l'église de Saint-Jean-Port-Joli. Le Christ est curieusement présenté plus haut que dans la réalité. La Vierge et saint Jean semble regarder le nombril du crucifié! Toutefois l'effet est très saisissant et offre une chance unique de voir cette œuvre majeure dans son ensemble.

Nous pénétrons ensuite dans la dernière salle de l'exposition proprement dite. Celle-ci est consacrée à la première moitié du XIX^e siècle. Deux axes s'y croisent. Le premier dans l'axe de la porte d'accès, nous conduit vers le relief du *Baptême du Christ*. Le second unit *La Foi* et *L'Espérance* réalisées par Thomas Baillairgé pour le retable de Saint-Louis de Lotbinière, au tabernacle de Saint-Germain de Rimouski, également de Thomas Baillairgé. On peut déplorer le manque de hauteur pour la présentation de *La Foi* et de *L'Espérance*. Nous nous retrouvons confronté avec le même problème soulevé précédemment avec les Berlinguet de Saint-Rémi. Nous n'avons pas l'impression d'être devant un retable mais bien plus d'être devant un tombeau! Ceci n'enlève rien aux œuvres mais fausse quelque peu notre lecture. Les Berlinguet de Napierville, le calvaire

de Saint-Jean-Port-Joli et le couronnement du retable de Saint-Louis de Lotbinière mettent bien en évidence le problème de la présentation d'éléments de décor d'église dans un musée, soit le manque de hauteur. Ceci n'enlève cependant rien au design de l'exposition qui, comme nous l'avons dit, est remarquable.

Le catalogue de l'exposition comprend plusieurs sections qui aident à la compréhension de l'exposition. On y retrouve, outre les traditionnels avant-propos et remerciements, une introduction qui situe bien le contexte et les objectifs de l'exposition. Les trois chapitres qui suivent livrent un excellent portrait de la sculpture traditionnelle. Le catalogue des œuvres exposées fourmille de découvertes toutes plus intéressantes les unes des autres. L'ouvrage se complète de deux annexes consacrées au sculpteur François Baillairgé et d'une liste des expositions consacrées à la sculpture. Une bibliographie et un index ajoutent à la valeur de l'ouvrage. On peut déplorer l'absence de plusieurs titres de la bibliographie, entre autres nos propres travaux sur la sculpture profane ainsi que plusieurs articles du *Dictionnaire biographique du Canada* sur des sculpteurs aussi importants que Noël Levasseur (Jean Trudel, vol. II), François-Noël Levasseur (Raymonde Gauthier, vol. IV) et Antoine Cirier (John Porter, vol. V).

René Villeneuve, dans son texte d'introduction, précise de façon très

claire ses intentions «Elle veut (l'exposition) démontrer de quelle manière cette forme d'expression artistique (la sculpture) s'est enracinée au Québec au milieu du XVII^e siècle et comment, stimulée par des influences revitalisantes, elle a évolué jusqu'au milieu du XIX^e siècle²». Pour ce faire, l'auteur a sélectionné quarante-cinq œuvres dans les collections d'État et dans les collections des différentes fabriques et communautés religieuses. Ses critères ont été la qualité formelle des œuvres et leur état de conservation.

Curieusement, l'auteur se retranche derrière le fait que pratiquement aucune sculpture «profane» ne nous est parvenue pour justifier sa présentation exclusivement religieuse. Il est vrai que le clergé a été un des principaux mécènes pour la sculpture, mais on a trop souvent dans notre histoire de l'art oublié l'État et les particuliers. La sculpture, historiquement parlant, ne se réduit pas à l'art religieux. Les armoiries qui ornaient une des portes de Québec sous le régime français existent toujours. Nous avons également quelques dessins de Pierre-Noël Levasseur concernant la sculpture navale. Malheureusement les survivants de la sculpture civile et navale sont très rares. Mais faut-il les oublier pour ne donner que l'art religieux comme exemple des créations de nos ancêtres? En ne présentant que la sculpture religieuse, l'auteur nous livre une vision tronquée du phénomène de la sculpture. Pour le

lecteur moyen notre art sculptural ne sera que religieux. Cette attitude est très dangereuse en ce sens qu'elle déforme la réalité.

L'analyse du tabernacle de Sainte-Hélène de Kamouraska que nous présente René Villeneuve est intéressante. Mais n'aurait-il pas pu la pousser un peu plus loin? Le tabernacle de Sainte-Hélène présente un certain nombre de similitudes avec plusieurs tabernacles célèbres. Nous pensons, entre autres, à celui qui se trouve dans la chapelle du couvent de Sézanne. Ce tabernacle, possiblement une œuvre dessinée par le frère Luc entre 1672 et 1675, reprend, si l'on excepte le couronnement, la même disposition et la même iconographie que celui de Sainte-Hélène. Au centre de la composition, on trouve un *Salvator Mundi* en ronde bosse, flanqué de deux anges cariatides. Les ailes s'ornent de deux bas-reliefs, représentant la scène de l'Annonciation. Plus près de nous, dans la sacristie de l'église de Saint-Maurice, la partie supérieure du tabernacle, sculpté vers 1718 par Jan Jaques Bloem pour les Récollets de Trois-Rivières, reprend le même discours. Nous savons que la dévotion à l'Annonciation était très populaire chez les Récollets. Le retable des Récollets de Montréal, remonté dans le cœur de l'église de Saint-Grégoire de Nicolet, présente lui aussi sa scène de l'Annonciation³. Or, ce retable est attribué à nul autre que Jan Bloem et aurait été exécuté vers 1713. Peut-on en conclure

que le tabernacle de Sainte-Hélène est un ancien tabernacle des Récollets? La réponse ne peut qu'être hypothétique. Mais nous savons qu'à leur retour en Nouvelle-France en 1670, les Récollets retournent à leur couvent de Notre-Dame des Anges. Ils le reconstruisent au complet entre 1671 et 1673 avec l'aide du frère Luc. Lors de la cession de Notre-Dame-des-Anges à Monseigneur de Saint-Vallier, les Récollets vident le couvent de tout son contenu. Tous les meubles, peintures, pièces d'orfèvrerie seront transférés au nouveau couvent du château qu'ils sont à construire en 1693. Le 24 décembre de cette même année, le sculpteur Denis Mallet s'engage à sculpter un tabernacle pour les Récollets. Le tabernacle de Notre-Dame-des-Anges devient superflu. Quelques années plus tard, en 1701, les Récollets ouvrent une mission à Rimouski. On orne la nouvelle chapelle avec, selon toute vraisemblance, du mobilier liturgique de récupération. On peut penser que le tabernacle inutilisé de Notre-Dame des Anges fait partie du déménagement. La suite de l'histoire est plus nébuleuse. Il semble que la chapelle des Récollets de Saint-Germain de Rimouski ait été abandonnée à la conquête. Son mobilier a été détruit ou dispersé. Peut-on penser que le tabernacle que la paroisse de Saint-André de l'Islet du Portage acquiert en 1798, provient de Rimouski? Nous ne pouvons rien affirmer. Somme toute nous ne pouvons rien affirmer de

certain quant aux tribulations du tabernacle, mais il n'en reste pas moins que le tabernacle de Sainte-Hélène dégage une étrange saveur «récollette» que l'auteur du catalogue aurait dû souligner.

Les deux Vierges en argent des Sulpiciens sont bien connues, même si leur genèse restent quelque peu enveloppée de mystère. L'histoire des deux œuvres est surtout basée sur des sources du XIX^e siècle. *L'Immaculée Conception* apparaît pour la première fois dans un inventaire de la fabrique de Notre-Dame daté de 1737. La Vierge d'Oka n'apparaît, pour sa part, qu'en 1846 dans la documentation. Il y a une dizaine d'années, au cours d'une visite au presbytère de Saint-Antoine de Longueuil, il nous a été donné de voir une troisième Vierge sulpicienne en argent. L'histoire de cette œuvre, jusqu'à maintenant totalement inconnue, reste à faire. Mais, il ne fait aucun doute que nous nous trouvons en présence d'une des versions réduites de la célèbre Vierge qu'Edme Bouchardon a réalisée entre 1733 et 1735, pour l'église Saint-Sulpice de Paris. La statue de Longueuil, pour laquelle nous ne disposons pas de photographie, mesure environ 50 cm de hauteur et repose sur un socle cubique en bois peint en noir. Le monogramme M en argent qui s'y retrouve la rattache sans aucun doute à la tradition sulpicienne.

L'exposition, ainsi que le catalogue, accordent une place prépon-

dérante au sculpteur François Baillairgé. Nous ne contestons pas l'importance de François, de son fils Thomas et de son cousin Pierre-Florent. Mais de là à leur accorder la moitié des salles de l'exposition, il y a une marge. Où sont les Levasseur, Liébert, Quévillon, Mallet et autres? Nous comprenons que les pièces des autres artistes ne sont pas toujours au niveau des œuvres des Baillairgé, mais de là à les écarter! La deuxième partie de l'exposition nous rappelle étrangement une exposition organisée conjointement par le Musée du Québec et l'Université Laval en 1975, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*. La présentation des académies que Baillairgé a réalisées lors de son séjour à Paris aurait pu être mis en parallèle avec les études de sculpture navale réalisées par Pierre-Noël Levasseur à l'arsenal de Rochefort près de quarante ans auparavant⁴.

Les deux annexes sur Baillairgé, sa bibliothèque et l'inventaire de son atelier auraient pu être complétées par la transcription de son journal (du moins partielle). René Villeneuve y fait référence à plusieurs reprises sans toutefois en exploiter son plein potentiel. Pourtant ce document jette un éclairage incomparable sur le métier de sculpteur à la fin du XVIII^e siècle. Il y a quelques années, j'ai étudié ce document dans le détail pour ma thèse de doctorat sur la sculpture navale au Québec.

L'analyse de ce document révèle que la principale activité de Baillairgé

entre 1784 et 1800 réside dans la sculpture⁵. La sculpture occupe 57,8% de son temps. De ce total, 46,4% va à la sculpture religieuse et 11,4% à la sculpture navale. La peinture, pour sa part, n'occupe que 19,9% de tout son temps, les arts décoratifs seulement 11,7%. L'architecture n'occupe que 0,9%, alors que son enseignement prend 9,7% de son énergie. La sculpture reste de loin la principale activité de Baillairgé. Toutefois le 42,2% d'activités diverses semble indiquer que la sculpture seule ne peut faire vivre le sculpteur. Le 0,9% accordé à l'architecture n'est valable que pour la première partie de sa carrière, car nous savons par d'autres sources qu'elle devient très importante après 1800. Il apparaît néanmoins assez clairement que pour survivre, Baillairgé doit diversifier sa production.

L'année 1789 marque les débuts de Baillairgé comme sculpteur de figures de proue. La sculpture navale entre 1789 et 1800 occupe 16,2% de son temps, la sculpture religieuse 41,8%. Donc, près du tiers de sa production en tant que sculpteur se présente sous la forme de sculpture navale. En 1793, sa production de sculpture navale atteint un sommet inégalé, près de 73,7% de toute son activité. En gros, nous pouvons synthétiser cette production en disant que 40% des travaux de Baillairgé se rattachent à la sculpture religieuse, 20% à la sculpture navale, 20% à la peinture et 20% aux arts décoratifs, à l'architecture et à l'enseignement.

On constate qu'une chute dans le marché de la sculpture religieuse est presque toujours contrebalancée par une augmentation de la demande de sculpture navale. La production de peintures fluctue au rythme de l'évolution des marchés religieux et maritimes. Les productions qualifiées d'arts décoratifs ainsi que l'enseignement sont régulières. Elles permettent à Baillairgé d'avoir une certaine stabilité financière.

Mais il y a plus. L'enseignement permet à Baillairgé d'atteindre une certaine bourgeoisie, celle qui a le pouvoir et les moyens de lui donner des contrats. Comme nous l'avons déjà remarqué, l'activité d'architecte de Baillairgé pour cette période est trop sporadique pour être significative. Tout au plus pouvons-nous remarquer l'amorce d'une percée dans ce domaine en 1798. Comme nous pouvons le constater, c'est la diversité de ses productions qui permet à Baillairgé de pratiquer son métier de sculpteur. Toutes les activités s'épaulent mutuellement pour stabiliser la production de l'artiste.

Comme René Villeneuve, nous ne pouvons que déplorer la disparition de ses œuvres navales⁶. Mais il ne faut pas pour autant les passer sous silence. Les projets de Baillairgé pour le *Royal Edward* et le *Earl of Moira*⁷ aurait du faire partie de l'exposition au même titre que ses académies et ses projets religieux.

Nous ne pouvons que louer le Musée des beaux-arts du Canada

d'avoir mis à sa programmation une exposition sur la sculpture québécoise. Bien peu de musées, si l'on excepte le Musée du Québec, ont eu cette initiative. La sculpture bien plus que la peinture a été au centre de la vie quotidienne des Québécois, que ce soit sur les quais lorsque les grands voiliers accostaient, au palais de justice pour régler une chicane de clôture où le dimanche pour la célébration de la messe à l'église paroissiale. Cette exposition, nous l'espérons, n'est que le début de grandes expositions consacrées à la sculpture. Les sujets de recherche ne manquent pas et nous souhaitons que les conservateurs des musées canadiens, à l'instar de René Villeneuve, y trouveront matière à exposition.

JEAN BÉLISLE

Département d'histoire de l'art
Université Concordia

Notes

- 1 Marius BARBEAU, *Louis Jobin Statuaire*, Montréal, Beauchemin, 1968, p.25.
- 2 René VILLENEUVE, *Du baroque au néo-classicisme, La sculpture au Québec*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1997, p.11.
- 3 Jean BÉLISLE, *Le mythe récollet, l'ensemble de Montréal*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1974, p.108-109.
- 4 Jean BÉLISLE, *Un Levasseur à Rochefort*, dans *Vie des Arts*, vol. XXIX, n° 115, juin-juillet-août 1984, p.44-7.
- 5 Jean BÉLISLE, *La sculpture navale dans la vallée du Saint-Laurent du XVII^e au XIX^e siècle*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris, École pratique des hautes études, 4^e section, 1982, p.98-104.
- 6 Jean BÉLISLE, *La sculpture navale et sa survie*, dans *Le patrimoine maritime et fluvial*, Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine, France, n° 12, 1993, p.180-4.
- 7 Jean BÉLISLE, *François Baillairgé, un sculpteur de figures de proue*, dans *Neptunia*, Paris, n° 154, juin 1984, p.32-40.