

LES PORTES DU SANCTUAIRE DE  
L'EGLISE DE LA VISITATION  
DU SAULT-AU-RECOLLET, MONTREAL

by

Marie-Andrée Glen-Groarke

B.A., Université de Montréal, 1975

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
MASTER OF ARTS  
in the Department  
of  
FINE ARTS  
IN THE  
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

We accept this thesis as conforming to the  
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

February 1979

© Marie-Andrée Glen-Groarke, 1979

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of FINE ARTS

The University of British Columbia  
2075 Wesbrook Place  
Vancouver, Canada  
V6T 1W5

Date February 1st, 1979

## EXTRAIT

L'église de la Visitation de la Bienheureuse Vierge Marie du Sault-au-Récollet, érigée en 1751, demeure actuellement la plus ancienne église de l'île de Montréal. Classée "Monument Historique" par le Ministère des Affaires Culturelles le 13 février 1975, elle attire de plus en plus l'attention des historiens de l'art par l'abondance des oeuvres façonnées par des artistes locaux.

Au cours de ce mémoire, nous présenterons dans un premier chapitre un court historique de la paroisse du Sault-au-Récollet pour montrer l'importance de ce secteur de la ville dans l'évolution de la colonie; ensuite nous survolerons rapidement le développement architectural du bâtiment et reviserons sa décoration intérieure.

En un second chapitre, nous procéderons à une description détaillée des portes du sanctuaire. Suivra leur étude iconographique qui tentera entre autres d'expliquer le symbolisme des bas-reliefs y figurant et cherchera la source des sujets représentés, Samson tuant le lion de Thamna et Samson emportant les portes de Gaza.

Les portes du sanctuaire de La Visitation n'ont pas, jusqu'à ce jour, attiré plus que de raison l'attention des chercheurs. Depuis leur attribution à Philippe Liébert par Ramsay Traquair en 1927 et à la suite du livre de Gérard Morisset (1943) traitant de cet artiste, personne n'a pensé questionner l'auteur de ces pièces. C'est de ce problème que discutera le troisième chapitre. Ainsi à la lumière du style du sculpteur montréalais François Guernon dit Belleville que nous analyserons dans les bas-reliefs du Calvaire d'Oka et de l'église de Saint-Martin (île Jésus), nous étudierons en détail la manière de travailler se dégageant des panneaux des portes du chœur de La Visitation. De plus une courte comparaison avec deux oeuvres de Liébert aidera à exposer les raisons pour lesquelles nous croyons que François Guernon dit Belleville et non Philippe Liébert exécuta ces portes.

## TABLE DES MATIERES

LISTE DES ILLUSTRATIONS . . . . .	v
Chapitre	
I. LA VISITATION DU SAULT-AU-RECOLLET . .	1
A: Survol architectural . . . . .	2
B: Décoration intérieure . . . . .	11
Illustrations . . . . .	39
II. LES PORTES DU SANCTUAIRE . . . . .	74
A: Description . . . . .	75
B: Iconographie . . . . .	79
Illustrations . . . . .	97
III. ATTRIBUTION . . . . .	133
A: François Guernon dit Belleville . .	134
<u>Le Calvaire d'Oka</u> . . . . .	138
<u>Saint Martin Donnant son Manteau</u>	
<u>à un Pauvre</u> . . . . .	145
B: Attribution proprement dite . . . .	155
Portes du sanctuaire . . . . .	155
Cadres . . . . .	192
<u>La Dernière Cène de Liébert</u> . . .	198
Tabernacles de La Visitation et	
de Varennes . . . . .	207
Illustrations . . . . .	210
NOTES ET CITATIONS . . . . .	247
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE . . . . .	259

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

<u>Page</u>	<u>Figure</u>
	<u>Chapitre I</u>
39	1. Carte de l'île de Montréal et des environs, au temps de Jacques Cartier. Dressée et dessinée par A. Beaugrand-Champagne, 1923.
40	2. Ecrêteau apposé sur la façade de l'église.
41	3. Ecrêteau apposé sur la façade de l'église.
42	4. Plan de l'ancien fort du Sault, selon E.M. Faillon.
43	5. Plan de l'église, modèle dit "à la récollette".
44	6. Reconstitution de l'ancienne façade transportée à la chapelle des Saints-Anges (détruite).
45	7. Jonction de la nouvelle façade et de la nef.
46	8. Façade de John Ostell, 1850.
47	9. Clocher.
48	10. Eglise de Saint-Rose.
49	11. Eglise de l'Assomption.
50	12. Plan de la façade de La Visitation. De Ramsay Traquair, 1924.
51	13. Plan de l'Elévation, côté est. De Traquair.
52	14. Plan au sol. De Traquair.
53	15. Vue en angle, côté ouest de l'église.
54	16. Vue d'ensemble, intérieur de l'église. Photo tirée de Marthe Beaudouin, <u>La plus Ancienne Eglise de Montréal</u> .
55	17. Maître-autel de Philippe Liébert et Louis Quévillon.
56	18. Autel latéral de Louis Quévillon.
57	19. Corne d'abondance située au-dessus des retables des chapelles, de David Fleury David. Photo de M. Beaudouin.
58	20. Chaire de Vincent Chartrand.
59	21. Tableau de Saint Michel (anonyme).
60	22. Tableau de Sainte Anne (anonyme).
61	23. Porte gauche du sanctuaire.
62	24. Porte droite du sanctuaire.
63	25. Porte droite, détail.
64	26. Porte gauche détail.
65	27. Dessin des portes côte à côte. De Traquair.

- 66 28. Arrangement des portes inversées.  
67 29. Armoire, fin XVIIIe siècle. Tiré de Jean Palardy, Les Meubles Anciens du Canada Français, 1971. Illustration 38.  
68 30. Buffet deux-corps, fin XVIIIe siècle. Tiré du même auteur, illustration 115.  
69 31. Tableau de "La Visitation". Copie de Mignard.  
70 32. Tableau de Sainte Catherine d'Alexandrie (anonyme).  
71 33. Tableau de Sainte Agnès (anonyme)  
72 34. Contrat avec Louis Quévillon, 13 février 1789. Copie conservée aux Archives de la Chancellerie de l'Archidiocèse de Montréal.  
73 35. Chandelier pascal, auteur incertain.

## Chapitre II

- 97 36. Porte gauche.  
98 37. Porte droite.  
99 38. Porte gauche, panneau supérieur.  
100 39. Porte gauche, panneau inférieur.  
101 40. Porte droite, panneau supérieur.  
102 41. Porte droite, panneau inférieur.  
103 42. Gravure "The Birth of Samson". Tiré de l'Histoire de la Bible, édition anglaise de 1701.  
104 43. Gravure "The Gates of Gaza". Ibid.  
105 44. "Samson et le Lion". Bible Allemande, 1638.  
106 45. "Samson et le Lion". Bible du Maistre de Sacy, 1717.  
107 46. "Samson et le Lion". Bible du Maistre de Sacy, 1857.  
108 47. "Samson et le Lion". Bible de O'Leary, 1873.  
109 48. "La Fuite en Egypte". Gravure tirée de l'Histoire de la Bible, édition anglaise de 1701.  
110 49. "La Cannanéenne". Ibid.  
111 50. "La Punition d'Adam". Ibid.  
112 51. "Naissance de Samson". Bible du Maistre de Sacy, 1686, p. 170.  
113 52. "Les Portes de Gaza". Ibid., p. 175.  
114 53. "Samson abat les Philistins". Histoire de la Bible, édition anglaise de 1701.  
115 54. "La Mort de Samson". Ibid.  
116 55. "La Défaite des Philistins". Bible de Sacy, 1686, p. 173.  
117 56. "La Mort de Samson". Ibid., p. 177.

- 118 57. Porte gauche, panneau inférieur.  
119 58. "Construction de la Tour de Babel".  
Histoire de la Bible, édition anglaise  
de 1701.  
120 59. "Ismael chassé". Ibid.  
121 60. Porte gauche, panneau inférieur, détail.  
122 61. Porte droite panneau inférieur.  
123 62. Idem., détail.  
124 63. "Le Méchant Roi Ahaz". Histoire de la  
Bible, édition anglaise de 1701.  
125 64. Porte droite, panneau supérieur, détail.  
126 65. Porte droite, panneau inférieur, détail.  
127 66. "La Guérison des Dix Lépreux". Histoire  
de la Bible, édition anglaise de 1701.  
128 67. Porte droite, panneau inférieur, détail.  
129 68. "Ruth suit Noémi". Histoire de la Bible,  
édition anglaise de 1701.  
130 69. Carte de la région de Montréal au début  
du régime anglais. Tiré de Marcel Tru-  
del, Atlas Historique, p. 78.  
131 70. "La Visitation de la Vierge Marie". His-  
toire de la Bible, édition anglaise de  
1701.  
132 71. Deux pages titres de la Bible de 1701.

### Chapitre III

- 210 72. Carte du Calvaire d'Oka. Tiré de J. Por-  
ter et J. Trudel, Le Calvaire d'Oka,  
p. 26.  
211 73. "Agonie au Jardin des Oliviers". Bas-  
relief du Calvaire d'Oka, par François  
Guernon dit Belleville, vers 1775-1776.  
Tiré de J. Porter et J. Trudel, Le  
Calvaire d'Oka, 1974.  
212 74. "La Flagellation". Idem.  
213 75. "Ecce Homo". Idem.  
214 76. "La Rencontre de Sainte Véronique". Idem.  
215 77. "Le Crucifiement". Idem.  
216 78. "La Crucifixion". Idem.  
217 79. "La Déposition de Croix". Idem.  
218 80. "Saint Martin Donnant son Manteau à un  
Pauvre". Attribué à Liébert. Ibid.  
219 81. Porte gauche, panneau supérieur.  
220 82. Idem., détail.  
221 83. Idem.  
222 84. Idem.  
223 85. Idem.  
224 86. Idem.  
225 87. Autel latéral dit "Du Bon Pasteur". Eglise

- de Saint-Martin (île Jésus), détruit.
- 226 88. Autel latéral dit "De La Vierge". Eglise de Saint-Martin (île Jésus), détruit.
- 227 89. Porte gauche, panneau inférieur.
- 228 90. Idem., détail.
- 229 91. Idem.
- 230 92. Porte droite, panneau supérieur.
- 231 93. Idem., détail.
- 232 94. Porte droite, panneau supérieur.
- 233 95. Idem, détail.
- 234 96. Porte droite, panneau inférieur.
- 235 97. Idem., détail.
- 236 98. Idem.
- 237 99. Porte gauche, cadre, détail.
- 238 100. a) Porte gauche, cadre, détail.  
b) Porte droite, cadre, détail.
- 239 101. Porte gauche, cadre, détail.
- 240 102. Tabernacle du maître-autel. Eglise de Sainte-Rose.
- 241 103. Porte du tabernacle. Eglise de Sainte-Rose. Tiré de l'Inventaire des Biens Culturels (Centre de Documentation).
- 242 104. Porte du tabernacle, détail. Ibid.
- 243 105. Idem.
- 244 106. Idem.
- 245 107. Tabernacle du maître-autel. Par Liébert. Eglise de La Visitation.
- 246 108. Tabernacle de l'autel latéral. Eglise de Varennes. Tiré de l'Inventaire des Biens Culturels (Centre de Documentation).

CHAPITRE I

LA VISITATION DU SAULT-AU-RECOLLET

/

## A: SURVOL ARCHITECTURAL DE L'EGLISE

La Visitation du Sault-au-Récollet étant la plus vieille église de l'île de Montréal, en fait, la seule à dater du régime français, et se classant dix-septième par ordre d'ancienneté au Québec, nous la considérons comme suffisamment importante dans l'évolution architecturale de Montréal pour s'y attarder et découvrir les problèmes qu'elle pose. Elle reflète bien l'esprit de travail communautaire des colons français, puisque seuls les paroissiens contribuèrent à la conception et à la réalisation de ce projet d'envergure et que les curés mirent à profit les talents régionaux pour construire et décorer tant l'extérieur que l'intérieur de leur église paroissiale.

Ainsi, avant d'entreprendre l'étude proprement dite des portes du chœur de l'église et afin de mieux situer historiquement le quartier du Sault-au-Récollet dans Montréal, nous reviserons sommairement l'histoire de la paroisse puis survolerons le développement architectural de l'église et, finalement, nous passerons en revue sa décoration intérieure.

La "découverte" du Sault-au-Récollet, sis au nord de l'île de Montréal à deux pas de la rivière Des Prairies (Fig. 1) date possiblement de 1535. Selon une théorie soumise en 1923<sup>1</sup> puis en 1947<sup>2</sup> par l'historien Aristide Beaugrand-Champagne, Jacques Cartier en atteignant Hochelaga (Montréal) à son deuxième voyage au Canada, abandonna ses barques sur les rives de la rivière Des Prairies plutôt que sur celles communément reconnues du fleuve Saint-Laurent car il ne put franchir un saut "le plus impétueux qu'il soit possible de voir"<sup>3</sup>. Certains historiens réfutèrent à l'époque cette théorie, mais le bien-fondé des multiples preuves appuyant les dires de monsieur Beaugrand-Champagne semble avoir convaincu la génération présente.

On comprendra que les plus fervents adeptes de cette hypothèse, les paroissiens, le curé et la Société Saint-Jean-Baptiste du Sault-au-Récollet, adoptèrent cette idée qu'ils commémorèrent dès 1926 par une plaque apposée sur la façade extérieure de l'église et qui se lit comme suit:

Ici, au pied du dernier saut de la  
Rivière des Prairies, le 2 octobre  
1535 est débarqué Jacques Cartier en  
route pour Hochelaga. (Fig. 2)

Comme cette théorie relativement récente accorde au quartier un certain rôle dans l'histoire de la découverte du pays, on comprendra que ses citoyens en aient ressenti de la fierté. Cependant, avant l'article de

monsieur Beaugrand-Champagne, soit pendant les dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles, les habitants de cette région portaient en estime un autre événement survenu en 1625 cette fois: la mort du premier martyr canadien, le père récollet Nicolas Viel (1590-1625), et de son disciple indien, Ahuntsic. Selon l'histoire qui s'amplifie au cours des diverses relations<sup>4</sup>, alors que le religieux et son néophyte se rendaient en canot de leur mission des Grans Lacs vers Québec, les indiens avec lesquels les deux catholiques voyageaient les jetèrent par dessus bord au dernier saut de la rivière Des Prairies. Une plaque commémorative indique même le nombre exact d'indiens qui perpétrèrent le meurtre: "Trois indiens scélérats" (Fig. 3).

Cette épisode de notre petite histoire donna un nom au quartier où l'affaire eut probablement lieu, le Sault-au-Récollet, et au district électoral environnant, Ahuntsic.

A la suite de vérifications déjà effectuées concernant la date d'établissement de la mission sulpicienne au Sault-au-Récollet<sup>5</sup>, on peut affirmer que le transfert de la mission indienne du Mont-Royal sur les rives de la rivière Des Prairies s'effectua en 1696 sous la direction de monsieur l'abbé Robert Gay<sup>6</sup>. Bien que nous n'ayons toujours pas retracé les vestiges du fort établi au Sault-au-Récollet, on suppose que les Sulpiciens ne se conten-

tèrent pas d'ériger une simple chapelle de bois, ils bâtirent également

un fort à trois bastions aux coins d'un grand carré de fortes palissades; la chapelle fut construite à l'angle de l'est, sur le plan de Notre-Dame de Lorette en Italie.<sup>7</sup>

Une reconstitution des lieux par monsieur Etienne-<sup>8</sup> Michel Faillon dans sa Vie de la Soeur Bourgeoys laisse entrevoir la disposition probable des divers bâtiments à l'intérieur de l'enceinte du fort (Fig. 4).

En 1698 Benjamin Sulte<sup>9</sup> dénombre 113 indiens résidant en permanence à la mission du Sault-au-Récollet. Parce que les Français de la région refusent de coexister avec les autochtones, l'abbé Gay déplace à nouveau la mission et l'installe cette fois sur les rives du lac des Deux-Montagnes, une vingtaine de milles à l'ouest de Montréal<sup>10</sup>.

Comme les Registres de la paroisse commencent en 1736, c'est en cette année que débute notre survol architectural proprement dit des églises du Sault-au-Récollet alors que les paroissiens se rassemblent pour discuter des "travaux qu'on doit faire pour l'église"<sup>11</sup>, comme le certifie le plus vieux document conservé au presbytère. Il ne s'agit pas d'une assemblée visant à la construction d'une nouvelle église puisque onze ans plus tard, le 30 juin 1747, monsieur de Pontbriand, évêque de Québec, constate l'état lamentable de la première chapelle et recommande dans une lettre au curé Chambon l'érection

d'un édifice plus adéquat:

Votre édifice, nos très chers enfants, menace une ruine si prochaine et par là même est si peu décente que nous aurions été obligés de défendre d'y célébrer les Saints Mystères si on ne nous avoit pas assuré qu'elle pourroit durer encore une année. Nous vous ordonnons de profiter de ce terme pour bâtir une nouvelle église au-delà du fort.<sup>12</sup>

Les commentaires d'un géologue suédois, Pier Kalm, de passage au Sault en 1749, nous permettent d'affirmer qu'il vit l'église dont parle monseigneur de Pontbriand:

Celle du Sault-au-Récollet est un vieil édifice en bois, d'apparence décrépite; mais l'intérieur en vaut mieux que le dehors et les Français y suivent les offices religieux. D'ailleurs on ne tardera pas à bâtir une église neuve; la pierre qui devra entrer dans sa construction est déjà rendue sur les lieux.<sup>13</sup>

Ainsi, en 1749, les paroissiens du Sault-au-Récollet sont prêts à ériger une église hors de l'enceinte du fort. Une assemblée du 27 juillet 1749 éclaircit le mode de paiement utilisé:

Tous les habitants susnommés sont convenus que chaque habitant demeurant sur terre de trois arpans fourniroit par chaque année tant que la bâtisse dure-roit: pour la première année, chacun une toise de pierre de maçonnerie, chacun deux voyages de pierre de carrière, soit pour les écoinçons, chacun une pistole en argens scavoir cent sols dès le quinze de janvier prochain et cent sols au quinze de juin pour tout terme et tout délai; la seconde année pareillement une pistole payable dans les mêmes termes, une semaine de leur temps et une pièce de bois de pins carrés pour estre faite au moulin, en planche ou madrier de douze

pouces déchantillon; la troisième année pareille et ainsi d'année en année jusqu'à la perfection de l'ouvrage.<sup>14</sup>

La plupart des paroissiens participèrent à la construction de leur église et une légende veut que le curé Chambon ne trouvant pas assez de main d'oeuvre sur place "força le diable au travail sous la forme d'un cheval blanc qu'il brida avec la plus grande dextérité"<sup>15</sup>. Les habitants fournirent les matériaux nécessaires à l'érection des châssis, portes, planchers et meubles indispensables au culte. Selon une coutume québécoise chaque famille sculpte et décore son propre banc qu'elle laisse en permanence à l'église. Monsieur le curé Chambon, Sulpicien, contribue de sa fortune personnelle pour payer une partie des dépenses totales qui s'élevèrent à 11 656 livres 10 sols<sup>16</sup>.

Ainsi la construction débute à l'automne 1749. Charles Guilbault<sup>17</sup> se chargea de la maçonnerie et un autre paroissien, Joseph Valade, de la charpente. Comme modèle de base pour l'église ils utilisent le plan<sup>18</sup> à la récollette qui élimine les transepts et place un sanctuaire plus petit à l'extrémité nord de la nef (Fig. 5).

L'édifice, orienté sud-nord, est construit en pierres des champs et de taille. À cette époque, avant les divers ajouts de sacristies subséquentes, l'église mesure 101 pieds de long par 43 pieds de large pour la

nef et 20 pour le sanctuaire. Elle possède une façade à un seul clocher semblable à celles des bâtiments de l'époque et, à l'avant, sa

porte était surmontée d'un cintre élégant, ornée d'une corniche avec châssis rond dont les vitres rayonnaient avec symétrie pour aboutir au même point au-dessus du centre de la porte. Deux jolis pilastres corinthiens supportaient le cintre et la corniche et ornaient la porte sur toute sa longueur.<sup>19</sup>

Tous firent si bien qu'en 1751 l'intérieur possède un ameublement rudimentaire mais suffisant pour y célébrer les offices divins. L'année suivante, le 12 juin 1752, monseigneur Henri-Dubreuil de Pontbriand consacre l'église en l'honneur de La Visitation de la Bienheureuse Vierge Marie, mystère cher au fondateur de la communauté des Messieurs de Saint-Sulpice, monsieur Olier.

Pendant les années subséquentes, on allongera l'ensemble. Une sacristie de 36 pieds de long sur 20 de large sera construite de 1761 à 1773, puis rallongée en 1844 et augmentée de nouveau en 1852 par un confessionnal pour paroissiens sourds.

En 1851 l'architecte montréalais John Ostell<sup>20</sup> refait le portique afin d'agrandir l'église. Après avoir fait transporter l'ancienne façade à quelques rues de là, à la chapelle des Saints Anges aujourd'hui démolie (Fig. 6),

il dote la nouvelle devanture de deux clochers et la partie intérieure d'un jubé surplombant quelques rangées de bancs supplémentaires. Cette transformation obligera à condamner définitivement les portes latérales arrière (Fig. 7).

Un rapide coup d'oeil sur la façade (Fig. 8) nous permet d'y remarquer des incisions creuses pratiquées dans la pierre et la rendant extrêmement vivante entre autre par l'irrégularité dans la longueur des pierres qui encadrent les clochers (Fig. 9). De cette manière l'architecte crée un frontispice calquant le genre qui fleurit dans la région de Montréal à cette époque comme le démontrent l'église de Sainte-Rose (Fig. 10) et celle de l'Assomption (Fig. 11). Malheureusement cette imposante construction empêche de voir le corps de l'église érigé en 1751.

Les plans de Ramsay Traquair conservés à l'Université McGill représentent successivement la façade (Fig. 12), l'élévation du côté est (Fig. 13) et le plan au sol de l'église où sont inscrites les diverses modifications effectuées de 1749 à 1852 (Fig. 14).

Comme nous venons de le voir, l'église de la Visitation n'innove pas tellement sur le plan architectural puisqu'elle suit le modèle à la récollette puis celui du dix-neuvième siècle. Les constructeurs régio-

naux dotèrent leur paroisse d'un bâtiment solide, confortable en hiver et agréable à regarder. Malheureusement les contre-forts ajoutés en 1964 rompent l'harmonie et le rythme de la nef originale (Fig. 15).

## B: DECORATION INTERIEURE

La richesse de la décoration intérieure (Fig. 16) contraste avec la sobriété de l'architecture extérieure de l'église. Des artistes locaux et régionaux ont habilement façonné les statues, meubles et boiseries du sanctuaire et de la nef de l'édifice. Même si les Registres remontent à 1736, nous ne pouvons affirmer avec certitude quels sont les auteurs de chaque pièce du décor parce que les descriptions sont parfois très vagues et qu'ils ne mentionnent pas en général à quel moment la paroisse se défait de certains morceaux du mobilier.

Avant de passer en revue de façon systématique chaque pièce et son auteur éventuel, nous allons relever<sup>21</sup> telles qu'inscrites dans les Registres les dépenses pour les oeuvres d'art de l'église entre 1738 et 1830. Ainsi le lecteur pourra recourir à ce tableau lorsque, par la suite, nous attribuerons certains morceaux du décor qui portent à discussion.

1738	...d'une quette pour les augmentations du tabernacle Depance	24 Livres
1740	- donné aux soeurs pour avoir doré le tabernacle	40 L.
	- pour avoir fait faire un bénitier carré et raccomoder un vieux	10 L.
1741	- pour façon de chandelier	24 L.
	- pour un ornement	38 L.
1742	- à Delorme pour payer LaBrosse sculpteur	24 L.
1744	- seize chandeliers tournés	30 L.
1746	- pour deux ornements refaits et la croix neufve avec son voile et la bourse ivoire	48 L 15 S.
1748	- pour un encensoir de cuivre doré	96 L.
	- une clochette de cuivre jaune	6 L.
	- deux livre d'or	3 L.
1749	- pour vingt de cire au conte de Mde. Youville et du conte drapes	110 L.
	- pour raccomodage d'un pied de ci- boire chez Delquoin	5 L.
	- pour façon de cire et raccomodage d'ornement au conte de Mde Youville	38 L.
	- pour façon de cierge pascal et les louches	
	- pour deux processionnaux	12 L.

	- pour 6 vases dorés	18 L.
1752	- pour fourniture pour Mde Youville	37 L.
	- pour un devant d'autel cuir dorés	45 L.
	- pour deux cadres de devant d'autel	3 L. 12 S.
	- pour six autres vases dorés	45 L.
	- pour une croix en diamt et couronne	12 L.
	- pour un cierge pascal et les lou- ches y compris la cire	28 L.
1753	- pour 12 chandeliers de fer	24 L.
	- pour bénitier de cuivre argenté	49 L.
1754	- payés pour trois crucifix	44 L.
	- payés une fontaine de cuivre rouge	36 L.
	- pour 4 chandeliers de bois	10 L.
	- Reçu pour un tableau de Saint Michel	54 L.
	Recette	
1755	- plus pour un tableau de Sainte Anne	54 L.
1756	- pour le chapelle Sainte Anne de Pier- re Delorme	30 L.
	Depance	
	- payés à Jacques Valade pour façon de banc et coffre des devantsd'autel	164 L.
	- plus au même pour larmoie dans la sacristie	60 L.
	- plus à Joseph Valade pour placage de cheminée et armoires et la niche	70 L.
	- ouvrages en France en argent	330 L.

Recette

1757 - pour la chapelle Sainte Anne 26 L.

Depance

1759 - pour 14 pièces de noyer 36 L.

1760 - pour 12 madriers pour le catafalque 48 L.

1762 - un gabarit pour le reposoir du Jeudi  
Saint 11 L.

- pour la petite sacristie, menuisiers,  
couvreur, serrurier et cloux 76 L.

1764 - pour une tapisserie d'indienne perse  
45 aulne à neuf livre laune 405 L.

- sculpture pour le retable du grand  
autel 220 L.

- un tapis pour le grand autel 16 L.

1765 - pour un tabernacle cadre 250 L.

1769 - pour un ornement complet de velours  
cramoisi galons d'or, double dentelle  
d'or, fourniture 300 L.

1772 - pour rétablissement de la voûte

- cent cinquante livres pour achat de  
noyer pour le retable

1773-75

- pour paiement de journées de Liébert,  
exculpteur, 1420 L. que Mr Montgolfier  
a payé à la dite fabrique sur le comp-  
te de Mr Chambon dont quitte 1420 L.

	- pour or peinture	400 L.
	- pour compagnons pour le retable	300 L.
	- pour rétablir la voûte menuisies	
	Planches	200 L.
	- pour une sacristie pavée plafonnée	
	porte contrevent de fer couverte en	
	bardeau	600 L.
	Recette	
1776	- de la peinture pour une croix à	
	David	18 L.
	Depense	
	- au maçon pour une porte et raccom-	
	dage	54 L.
	- payé à M. Delisle marchand, pour or	228 L.
1777	- pour deux pièces de tapisserie	6 L.
	- pour un autel et autres ouvrages	15 L.
	- pour achat de bois de noyer et 17	
	bancs	203 L. 4 S.
1778	- pour raccomodage du banc des chantres	12 L.
1779	- pour vitres	24 L. 15
	- pour 3/4 de dentelle d'or	4 L. 16
1783	- pour 4 chandeliers argenté double	112 L.
	- pour deux bancs neufs le bois et	
	façon	20 L.
	- pour un lustre	48 L.

1786	- pour un bénitier	14 L.
	- payé à Bertrand pour raccomodage des chênes de l'église	30 L. 10
	- payé à Valade, maçon, pour la chemi- née de la sacristie	118 L.
1788 Janv.		
	- pour encensoir et navette d'argent	492 L. 4
	- pour des boîtes aux saintes huiles, pour baptême et Extrême-Onction	42 L.
	- un ciboire, Porte-Dieu, un aiguiere	
	- pour baptême, pour la communion, une piscine ablution, le tout d'argent	105 L.
	- deux portes de custode dans la sacris- tie	12 L.
	- deux bassins d'étain pour les fonds baptismaux	16 L.
1788 mai		
	- quatre douzaines de chandeliers de bois tournés	48 L.
1788 nov.		
	- des vitres et du mastic pour l'égli- se et sacristie	9 L.
1788 juin		
	- pour marche-pied, prie-Dieu, et balus- trade des fonds	24 L.

1789	- la façon d'un fauteuil tourné	9 L.	
	- la garniture de la commode de la sacristie avec 3 anneaux	23 L.	19
	- pour la porte de l'église et la commode	245 L.	
1791	- pour la chaire et la ferrure de la dite	999 L.	6
	- pour couronne de l'ostensoir	24 L.	
	- pour escalier à la chaire et papier épingle	13 L.	4
	- pour raccomodage d'un banc et confessionnal	2 L.	
1793	- pris dans le coffre pour tabernacle	1000 L.	
1794	- pour transport du tabernacle et des chandeliers	38 L.	
	- armoire pour les fonds baptismaux	14 L.	
	- pour couverture des chandeliers	18 L.	6
	- tirer du coffre pour payer la dorure du tabernacle	810 L.	3
1795	- pour grands chandeliers et la croix argentée	366 L.	1
1796	- pour calice	509 L.	
1798	- pour chandelier pascal	446 L.	
	- pour faire le marche-pieds d'autel	84 L.	
1799	- à Jos. Martineau pour boucher la petite porte de l'église du côté du cime-		

	tière	12 L.
	- à Jos. Corbeille pour ouvrage dans la sacristie	4 L.
1800	- pour un banc d'oeuvre	450 L.
1801	- pour ouvrage à la voûte et au clocher	223 L. 19
	- pour enfant Jésus et niche	67 L.
1803	- pour deux tabernacles pour les cha- pelles	1507 L. 13
	- pour achat d'or	700 L.
	- pour garniture de chandeliers et Christs	240 L.
	- pour argenter les dits chandeliers et Christs	126 L.
1806	- à Mr Louis Quevillon pour des zoutels	2380 L.
1808	- un confessionnale	132 L.
1816	- payé au sculpteur pour la voûte de l'église à compte	2000 L.
1817	- do au sculpteur	288 L.
	- do au même	222 L.
1818	- do au sculpteur	1200 L.
1819	- payé au sculpteur pour l'ornement intérieur de cette église	488 L. 14
	- on observera que l'on a pris au dit coffre pendant l'année 1819, pour le payment des ornements intérieurs de	

cette église, la somme de 5996 Livres un sol, ancien cours, au coffre excepté un certain nombre de copres...

1820	- do au sculpteur	495 L.
1821	- do au sculpteur pour la voûte	338 L. 15
1822	- do pour 7 encensoirs de fer blanc	88 L. 4
1823	- payé au sculpteur pour les entreprises concernant l'intérieur de cette église	3366 L.
	- toile pour l'autel et couverture de la pierre du grand autel	10 L. 7
	- marche pieds d'autel et raccomodage d'un banc	39 L. 10
1825	- do au sculpteur	168 L.
1826	- payé au sculpteur pour boisure de l'intérieur de cette église	3924 L. 14
1827	- Contrat pour les bancs et le plancher à David Fleury David	
1829	- à Mr Fleuri David pour sculpture	1980 L. 12
1830	- payé à Fleuri David sculpteur	3014 L. 11
	- pour balustrade du chœur	60 L.
	- ferrures de portes et armoires de la sacristie	56 L.
	- un sculpteur payé à compte	2550 L. 19

Alors que le relevé précédent présente un très grand nombre d'objets achetés de 1738 à 1830, le résumé suivant, traduit de l'article de Ramsay Traquair<sup>22</sup>, offre une chronologie présentant le développement historique, architectural et décoratif de la paroisse et de l'église du Sault-au-Récollet.

- 1696 - Mission déplacée au Sault-au-Récollet.
- Première église "La Nouvelle Lorette" construite.
- 1720-21 - Mission déplacée à Oka.
- 1749-51 - Eglise construite sur le nouveau site.
- 1761 - Sacristie commencée.
- 1764 - Retable pour le maître-autel.
- 1765 - Acquisition d'un "tabernacle cadre".
- 1772-73 - Construction de la voûte de l'église.
- 1773 - "Hébert esculpteur" est payé 1420 livres pour du travail de décoration.
- 1789 - Porte ouest et commode de tiroirs exécutés par L. Quévillon.
- 1791 - Chaire par Liébert.
- 1792 - Tabernacle pour le maître-autel par Liébert.
- 1800 - Banc d'oeuvre par Quévillon.
- 1802 - Deux tabernacles (pour les autels latéraux) par Quévillon.
- 1806 - Trois tombeaux d'autel pour le maître-autel et les autels latéraux par Quévillon.

- 1813-14 - Nouveau toit pour l'église.  
1816-20 - Voûte par David Fleury David.  
1820-23 - Retables par David. Corniche du chœur et  
nef décorés par David.  
1827 - Porte ouest par David.  
1836 - Chaire par Vincent Chartrand.  
1850-52 - Façade actuelle par John Ostell.  
1863 - Clochers par François Dutrisac.

Grâce aux divers contrats qui complètent les Registres, nous pouvons mieux dater et attribuer les pièces décoratives actuelles. Certains éléments du décor peuvent être datés et attribués avec assurance tandis que d'autres pièces présentent des incertitudes. Revisons tout d'abord les morceaux ne posant pas de problèmes.

Le maître-autel (Fig. 17) est l'oeuvre de deux sculpteurs renommés de la région montréalaise. En 1793 Philippe Liébert (1732-1804) exécute le tabernacle et en 1806 Louis Quévillon (1749-1823) travaille au tombeau. Par le contrat et les paiements de 1802 nous savons que les deux autels latéraux (Fig. 18) furent également façonnés par Quévillon.

La voûte du sanctuaire (Fig. 16) fut exécutée par David Fleury David (1742-c. 1835) à partir de 1816 selon le contrat du 10 mars de cette année et présente une multitude d'hexagones décorés un peu à la manière

de ceux de la voûte de l'église de la Sainte Famille de l'Ile d'Orléans qu'il façonna avec son père Louis-Basile. Dans un marché passé le 2 mars 1816, les marguilliers indiquent que lors de la construction de la voûte du chœur Fleury David ne devra pas toucher au retable exécuté par Liébert de 1764 à 1773 environ:

Une corniche selon l'ordre Corinthien qui régnera tout autour de la dite Eglise, excepté que dans le cas que le Retable actuel demeure: il y aura une corniche dans le chœur selon l'ordre comporté qui s'étendra d'un Angle rentrant d'une Chapelle à l'autre.<sup>23</sup>

Le 21 septembre 1817, le sculpteur reçoit la permission de commencer la voûte de la nef en demi-ellipse alors que des planches bouchent l'espace entre la voûte et le haut du mur "en attendant qu'il y eut par la suite une corniche reigning autour de l'Eglise laquelle cachera le dit espace"<sup>24</sup>. David travaillera ce plafond selon le style Percier et Fontaine<sup>25</sup> prévalant au dix-neuvième siècle.

Le 6 septembre 1818, David reçoit l'ordre de "sculpter, dorer et poser deux cornes d'abondances fort riches au-dessus des retables des chapelles"<sup>26</sup> (Fig. 19).

La chaire actuelle (Fig. 20), oeuvre de Vincent Chartrand ( - 1863) de la paroisse de Saint-Vincent-de-Paul, date de 1836 et remplace celle que Liébert avait exécutée quelque quarante ans plus tôt.

Ici se termine notre revue des pièces indiscuta-

blement façonnées par les artistes mentionnés. À partir de maintenant, nous suggérerons des hypothèses que le lecteur pourra confirmer ou infirmer tout en s'aidant des Registres et contrats déjà répertoriés.

Si nous retraçons chronologiquement l'évolution de la décoration de la Visitation, on note qu'en 1752 la fabrique paie 45 livres pour un devant d'autel cuir doré et 3 livres 12 sols pour deux cadres de devant d'autel. Ces montants nous laissent supposer qu'une table d'autel servait à célébrer les offices divins dès l'ouverture de l'église.

En 1754, la paroisse reçoit le tableau de Saint Michel (Fig. 21) qui sera placé dans la chapelle de ce nom et en 1755, celui de Sainte Anne (Fig. 22) ornant la seconde chapelle de cette église. Ainsi, trois ans après la complétion de l'édifice, la Visitation possède deux grands morceaux qui agrémentent les murs nus de l'époque. En 1756 la paroisse aurait fait venir de Paris le tableau du retable central, La Visitation (Fig. 31).

Le retable actuel du sanctuaire pose un intéressant problème d'attribution. Pierre-George Roy<sup>27</sup> et Gérard Morisset<sup>28</sup> considèrent que ce retable fut exécuté par Philippe Liébert tandis que Ramsay Traquair<sup>29</sup> l'attribue à David Fleury David et que R.-H. Hubbard<sup>30</sup> accorde toute la décoration intérieure de l'église à

Louis Quévillon.

En 1764 des paiements sont effectués pour une sculpture pour le retable du grand autel; en 1765 pour un "tabernacle cadre"; en 1772 pour l'achat de noyer pour le retable et en 1773 on paie 1420 livres au sculpteur Liébert pour des journées de travail. Ces divers paiements portent à croire que Liébert exécuta un retable en noyer pour le sanctuaire entre 1764 et 1773. Naturellement les termes "tabernacle cadre" portent à confusion et sortent de l'habitude des marguilliers de mentionner explicitement les paiements faits au retable. Il s'agirait peut-être d'un tabernacle rudimentaire permettant, entre autre, de placer les saintes espèces qui devaient probablement être apportées de la résidence des prêtres à chaque office et non laissées en permanence sur la table d'autel.

Les paiements de 1772-73 pour la voûte ne peuvent que suggérer du travail de menuiserie sur ce plafond, car on mentionne tout d'abord "pour rétablissement de la voûte" puis "pour rétablir la voûte, menuiseries planches". Ainsi une suggestion de tout genre de sculpture par Liébert sur ce plafond est fort improbable<sup>31</sup>.

Toujours entre 1773 et 1775 la mention d'une dépense de 300 livres pour "compagnons pour le retable" présente une confusion dans la signification des termes.

Nous avons tendance à croire que ces "compagnons", achetés pour une somme importante après la complétion du retable par Liébert, seraient peut-être les deux portes du sanctuaire (Fig. 23 - 24) dont le moment exact d'acquisition demeure toujours inconnu.

La somme de 54 livres reçue en 1776 par un maçon pour "une porte et raccomodage" nous laisse croire qu'il s'agirait du paiement effectué pour les diverses réparations qu'ont subies les portes actuelles pour être insérées dans le retable, bien que nous ne considérions pas le terme porte au singulier comme le terme utilisé pour les portes du sanctuaire. Cette appellation pourrait se référer à un quelconque ouvrage mineur sur une autre porte de l'église.

De plus, en 1776, le second déboursé de 228 livres "à Mr. Delisle marchand pour or", tend à confirmer notre hypothèse qu'après avoir retravaillé les portes en y ajoutant les planches du bas (Fig. 25) et du haut (Fig. 26) et aminci les côtés, l'on y posa de l'or sur les bordures.

Trois raisons nous portent à croire que les portes furent achetées complètes et non sculptées par Liébert comme la majorité des auteurs supposent.

Tout d'abord le terme "raccomodage" signifiait au dix-huitième siècle: "Remettre en état, réparer"<sup>32</sup>. Il serait logique que ce maçon ait placé des planches

au bas pour "remettre en état" ces parties des portes qui, éventuellement, présentaient des sections soit brisées, soit moisies. La coupure des côtés et l'ajout de la pièce en arche correspondent bien au terme "réparer" ou "raccomoder".

De plus, si un simple maçon a pu "raccomoder" les portes, il est tout probable qu'il n'a pas eu à incorporer les quatre panneaux dans les bordures très travaillées qu'il aurait dû lui-même ciseler. Et comme Liébert ne revient que vingt ans plus tard pour effectuer le tabernacle et que le style de ces décorations rococo ne concorde absolument pas avec la manière classique de Liébert, il est improbable qu'il ait travaillé à ces bordures en 1776.

Egalement, le terme "compagnons", inscrit au pluriel dans les Registres, indique plutôt l'achat d'objets dispendieux déjà complétés servant à accompagner ou compléter le retable que l'acquisition de panneaux en relief n'ayant pu servir de compagnons au retable s'ils n'avaient déjà été inclus dans les portes.

Si les portes furent achetées à l'extérieur et non façonnées au départ pour l'église même, on comprend mieux que leur sujet, les exploits de Samson, ne corresponde en rien au thème principal de la consécration de cette église, La Visitation de la Bienheureuse Vierge Marie".

Ceci expliquerait également que les lisières séparant les panneaux supérieurs et inférieurs des portes tendent à descendre vers le maître-autel (Fig. 27) plutôt qu'à monter vers ce point de rencontre, comme le présente l'arrangement suivant (Fig. 28) qui suit le style des armoires des dix-huitième et dix-neuvième siècles dont voici quelques exemples (Fig. 29, 30). Si un simple maçon qui ne connaissait probablement pas les "règles de l'art" a raccommodé les portes, on comprend qu'il les ait inversées et placées dans un ordre qui va à l'encontre de toute une tradition solidement établie, suggérant une rencontre de la ligne médiane dans un sens ascendant et non descendant comme l'on retrouve à la Visitation.

On peut toutefois se poser la question suivante: l'église aurait-elle permis une telle inversion? Si oui, alors le clergé local ignorait peut-être également les notions de style du dix-huitième siècle. Si non, on tendrait à croire que les portes ne furent placées à la Visitation que beaucoup plus tard, à la fin du dix-neuvième siècle par exemple, alors que l'on avait passablement perdu le sens esthétique des siècles précédents. Il est naturellement possible que le maçon ait réparé les portes sans consulter les autorités religieuses de la paroisse.

Cependant dans l'ordre où l'éventuel menuisier les présente, les exploits de Samson suivent l'ordre

chronologique dans lequel ils surviennent dans l'Ancien Testament, soit l'égorgement du lion à gauche avant l'enlèvement des portes de Gaza figurant sur la porte de droite.

Alors que toutes les pièces décorant l'intérieur de cette église sont mentionnées d'une façon ou d'une autre dans les Registres, comment se fait-il que ces portes, morceaux importants et originaux du décor, n'auraient fait l'objet d'aucune mention tant lors de leur exécution (à supposer qu'elles soient de Liébert) que de leur achat? Cette omission concernant des bas-reliefs hautement travaillés nous semble presque impossible à moins qu'elles n'aient été données par un paroissien. Il serait donc possible qu'on les ait inscrites aux Registres sous le vocable "compagnons pour le retable".

Alors que les années 1773 et 1775 figurent sur la même feuille des Registres, on peut aisément supposer que le paiement de 1420 livres à Liébert, qui vient en tête de page, précède non seulement sur le papier mais également au cours des ans l'achat des "compagnons" qui apparaissent plus bas sur la page. Il serait logique que les marguilliers aient inscrit les dépenses les plus anciennes (1773) au début, c'est-à-dire les paiements à Liébert pour ses journées d'ouvrage vraisemblablement sur le retable, et les achats les plus récents (1774-75) plus bas sur cette feuille traitant indistinctement les

les trois années.

Finalement si l'on essaie de retracer rapidement l'auteur de ces portes, on peut suggérer l'hypothèse suivante. Comme l'indiquent les Registres de l'église de l'Assomption située à une vingtaine de milles de Montréal, Liébert avait travaillé en compagnie d'un autre sculpteur, François Guernon dit Belleville, de 1760 à 1774. Donc ces deux individus devaient se connaître passablement bien après un travail commun de quatorze ans. Il ne serait donc pas surprenant que Liébert ait vu ces portes (ou panneaux) sculptées éventuellement par Guernon soit chez le sculpteur même, soit ailleurs, et qu'il ait suggéré à la fabrique de les incorporer à son retable terminé, même si elles devaient subir quelques modifications.

Pour ces diverses raisons, basées principalement sur les Registres de la Visitation, nous croyons que les portes du sanctuaire ne furent pas ciselées par Philippe Liébert lorsqu'il exécuta son retable de 1764 à 1773, mais furent achetées pour la somme importante de 300 livres vers 1774-75, puis réparées en 1776, soit trois ans après le dernier paiement effectué par la fabrique à Liébert. Si le terme "compagnons" ne représente pas les portes très habilement ciselées, comment peut-on expliquer la dépense d'une telle somme pour l'acquisition de pièces accompagnatrices du retable? Il ne peut s'agir

des tableaux du chœur puisque "La Visitation" (Fig. 31), au-dessus du maître-autel est une copie d'un des deux peintres Mignard et fut acheté à Paris en 1756<sup>33</sup>, et que "Sainte Catherine d'Alexandrie" (Fig. 32), au-dessus de la porte gauche, paraît au deuxième volume des Registres de 1834 avec son pendant "Sainte Agnès" (Fig. 33), et que ces deux tableaux furent payés 408 livres. D'ailleurs dès 1755 les marguilliers inscrivent le terme "tableau" pour les représentations de Saint Michel et de Sainte Anne; il serait surprenant que vingt ans plus tard (en 1775-6) ils aient soudainement changé d'appellation pour des pièces aussi faciles d'identification. L'on comprend mieux l'utilisation d'un terme pour le moins original et vague, "compagnons pour le retable", pour identifier les portes sculptées du sanctuaire.

Si nous récapitulons l'évolution du décor mural, en 1773 on possède un retable pour le maître-autel exécuté vraisemblablement par Philippe Liébert de 1764 à 1773, selon la mention du nom de cet artiste à la page des Registres incluant les années 1773 à 1775. Sur cette même page, mais un peu plus bas, la fabrique dépense 300 livres pour l'achat de "compagnons pour le retable" et en 1776 elle paie 54 livres à un maçon "pour une porte et raccomodage" et dépense également 228 livres pour acheter de l'or. Ici nous avons longuement expliqué précédemment pour quelles raisons nous croyons que cet

achat serait celui des portes du sanctuaire<sup>34</sup> .

Comme nous l'avons mentionné au début, David Fleury David passe un contrat le 25 février 1816 où il promet d'exécuter une voûte suivant un plan, actuellement perdu, pour la somme de 14 000 francs et accepte également

de faire une corniche corinthienne tout autour de l'église sans rien demander au-delà des quatorze mille francs susdits.<sup>35</sup>

Ce n'est que quarante ans plus tard que l'on retouche au retable. Le contrat du 2 mars 1816 confirme le plan de la voûte et accepte la notion d'une corniche d'ordre corinthien autour de l'église, sauf au retable du maître-autel. Cependant un texte du 25 juillet 1824 présenté par Marthe Baudouin indique qu'à ce moment les marguilliers

prient le curé de vendre le grand retable, lequel va être remplacé par un neuf, s'il trouve à le vendre, comme<sup>36</sup> il en a trouvé l'occasion dernièrement.

Nous ne pouvons actuellement pas confirmer si la vente eut vraiment lieu, mais il est bon de se souvenir qu'à cette époque la fabrique pense à remplacer cet ancien retable par un morceau de David Fleury David qui refait à ce moment-là tout l'intérieur de l'église.

Ainsi, à partir de 1816 et pour les quinze années à venir, David reçoit régulièrement des sommes

imposantes pour travailler à la décoration de l'édifice. En 1816 il reçoit 2 000 L., en 1817, 510 L., en 1818, 1 200 L., 1819, 488 L. 14 sols et 5 990 L. un sol, 1820, 495 L., 1821, 338 L. 15 sols, 1823, 3 366 L., 1825, 168 L., 1826, 3 924 L. 14 sols, 1829, 1 980 L. 12 sols et 1830, 3 014 L. 11 sols puis 2 550 L. 19 sols.

A divers moments ces paiements sont complétés dans les Registres par des contrats spécifiant le travail effectué. Par exemple, le 10 mars 1816, David présente un plan de voûte plus simple que celui qu'il avait proposé le 25 février de la même année et promet de mener à terme cette oeuvre ainsi que la réfection du jubé dans les quatre années subséquentes. En 1818, il incorpore les cornes d'abondance à son décor.

De plus, le 25 janvier 1831 David reconnaît "avoir été déchargé de l'obligation de dorer les sculptures des trois retables"<sup>37</sup>. Cet indice nous laisse songeuse une fois de plus en ce qui concerne l'attribution du retable du maître-autel.

Le 1er novembre 1836, un contrat passé avec Joseph Labelle, sculpteur à la Pointe-aux-Trembles (de cinq à huit milles du Sault-au-Récollet), donne quelques réparations à exécuter à la sainte table, aux retables des petits autels et l'engage

à agrandir 2 cadres de tableaux, de manière à y poser les tableaux qui se trouvent dans le chœur au-dessus

des portes qui vont à la sacristie. <sup>38</sup>

Cette réparation implique évidemment une altération à apporter au grand retable qu'il soit de Liébert ou de David.

Après avoir discuté le problème du retable et de la nef, retournons au survol des autres pièces décorant l'intérieur de l'église.

En 1777, la paroisse dépense 15 livres "pour un autel et autres ouvrages". Cette somme minime laisse supposer qu'il s'agit de la confection d'une table très simple ou de la réparation du "devant d'autel" de 1752.

Pendant les dix années suivantes aucun travail d'importance n'est effectué au corps de l'église. Ainsi en 1789 on paie 245 livres "pour la porte de l'église et la commode". Un contrat que nous présentons en Figure 34 fut alors signé entre la fabrique et Louis Quévil-  
lon qui fera :

une grande porte semblable à celle  
de Saint-Martin de l'isle Jésus excep-  
té l'évantaill qu'il ne fera pas en vi-  
trage mais avec une coquille au centre,  
de plus une commode pour mettre les or-  
nements de six pieds de long en noyer  
tendre à cinq tiroirs à chaque bout...39

A noter que nulle part nous n'avons trouvé mention d'une  
porte ouest comme le laisse entendre Traquair <sup>40</sup>. Sans  
le contrat qui décrit passablement bien cette porte qui  
semble plutôt un morceau donnant accès à l'extérieur de  
l'édifice qu'une pièce intérieure hautement décorée, on

pourrait croire que Quévillon serait l'auteur des portes du sanctuaire. Mais un trait de caractère du maître de "l'école de Saint-Vincent-de-Paul" n'a pu changer uniquement lors de la confection des panneaux sculptés, c'est que Quévillon a l'habitude de faire signer des contrats pour chacun des ouvrages qu'il entreprend. Comme on le sait déjà les Registres demeurent muets sur ces morceaux du décor. De plus on ne possède pas de sculpture ou de bas-reliefs clairement identifiés, par contrat, de sa main. Ce sculpteur se spécialisa surtout dans la décoration de tombeaux d'autels qui, tout en demandant une certaine aptitude, ne réclame pas la dextérité nécessaire pour ciseler des membres de personnages et présenter les individus dans une perspective aussi bien réussie qu'au Sault-au-Récollet.

En 1791, Liébert reçoit 800 livres pour une chaire (remplacée par celle de Vincent Chartrand en 1836), tandis qu'en 1793 il reçoit 1 000 livres pour un tabernacle du grand autel.

Cinq ans plus tard, en 1798, la fabrique débourse 446 livres pour un chandelier pascal. Ce dernier (Fig. 35) pourrait provenir autant de la main de Liébert que de celle de Quévillon, bien que l'absence de contrat nous laisse supposer que le premier sculpteur l'exécuta.

En 1799, Joseph Martineau reçoit 12 livres "pour boucher la petite porte de l'église du côté cimetière". Nous pensons que les Registres parlent ici de la porte close présente dans le mur de la chapelle Sainte Anne et non de celle que Quévillon façonna et qui devait fermer l'ouverture donnant dans la chapelle Saint Michel.

En 1800, Quévillon collecte 450 livres, promises par contrat le 29 décembre 1799 par les marguilliers, pour un banc d'oeuvre aujourd'hui disparu.

Le contrat passé le 10 octobre 1802 mentionne que ce même sculpteur s'offre pour exécuter les deux tabernacles des chapelles Sainte Anne et Saint Michel et sera payé 700 livres le 19 décembre. A la même date (10 octobre) on remarque une note à la suite de la mention de la somme à payer par la fabrique: "et de plus l'ancien tabernacle de l'autel Saint Michel"<sup>41</sup>. Nous pouvons donc supposer que pour payer un peu moins cher les nouveaux autels, la fabrique donnera à Quévillon une pièce déjà existante du mobilier.

Ce même contrat indique également que les marguilliers

lui ont en outre promis la préférence pour les autres ouvrages de sculpture qu'ils pourront faire faire par la suite.<sup>42</sup>

Ainsi, une fois de plus, l'esprit d'affaire de Quévil-

lon ressort dans cette entente lui donnant par écrit l'autorisation de travailler à la décoration de la Visitation dans le futur.

Quatre ans plus tard, en 1806, un nouveau contrat annonce qu'il

a été résolu de faire faire un autel à la Romaine pour le grand autel et deux autres pour les Petites chapelles de ste anne et de st michel... par dessus le marché deux croisées pour le choeur.<sup>43</sup>

On paya 2 380 livres pour l'ensemble. Les croisées que l'on pourrait toujours suggérer comme synonymes pour les portes du sanctuaire se réfèrent plutôt au "châssis vitré, ordinairement à battant, qui ferme une fenêtre"<sup>44</sup>, et n'a donc rien à voir avec les portes en question.

De 1816 à 1830, David Fleury David travaille à la décoration murale de l'ensemble comme nous l'avons vu précédemment.

Pour compléter cette décoration, Vincent Chartrand sculpte la chaire en 1836 et un autel en 1844 comme l'attestent les Registres. Nous n'avons pas idée de la situation de ce meuble et ne croyons pas qu'il s'agisse de la table d'autel qui a été placée à l'avant du choeur depuis le renouveau liturgique, car selon les dires de monsieur le curé Pelletier ce morceau fut acheté au cours des années soixante.

Mais ce contrat est assez spécifique concernant l'apparence de l'ensemble:

Vincent Chartrand sculpteur ...  
s'oblige ... faire un autel avec les  
gradins et le tabernacle semblable à  
celui du collège de Montréal, peinturé  
et doré de la même manière finie et  
achevée le vingt quatre Décembre mil  
huit cent quarante quatre, pour le  
prix et la somme de vingt une livre  
courant.<sup>45</sup>

En résumé, si l'on se fie aux contrats et notes des Registres, Fleury David aurait décoré les murs et la voûte de la nef, les retables des autels latéraux, les murs de côté et la voûte du sanctuaire mais aurait possiblement respecté le retable du maître-autel qui ne comprendrait plus actuellement, selon nous, que les quatre colonnes corinthiennes encadrant les portes du sanctuaire et le maître-autel. Les portes auraient été incorporées à ce retable de Liébert vers 1776, soit environ trois ans après sa complétion par ce sculpteur et les tableaux au-dessus des portes furent insérés, après quelques retouches au cadre, en 1836. Quant au tableau de "La Visitation", nous n'avons pu trouver à quel moment il pénétra dans l'église mais nous croyons qu'il était partie intégrante du retable de Liébert et qu'il siégea tout à fait visible de la nef avant l'ajout d'un genre de baldaquin illuminé effectué en 1925.

Seuls les plans attachés aux Registres, et perdus, permettraient de dater avec certitude ce grand

retable où figurent les portes que nous allons maintenant étudier.

CARTE DE L'ÎLE DE MONTRÉAL  
ET DES ENVIRONS, AU TEMPS DE  
JACQUES CARTIER

DRESSÉE ET DESSINÉE PAR  
A. BEAUGRAND-CHAMPAGNE  
ARCHITECTE  
1925

MILES

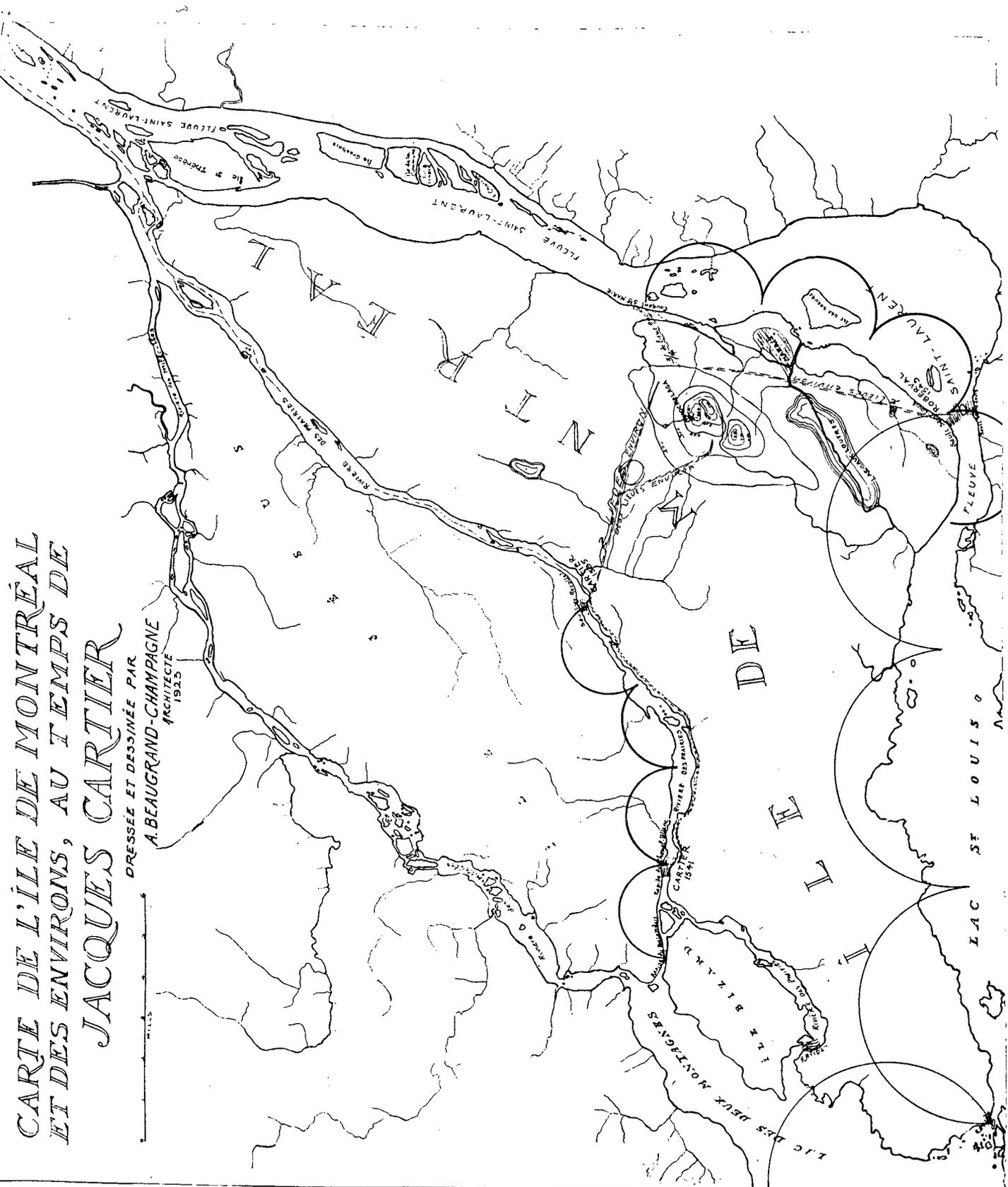


Fig. 1



Fig. 2. Ecrêteau apposé sur  
la façade de l'église.



Fig. 3. Ecrêteau apposé sur la façade de l'église.

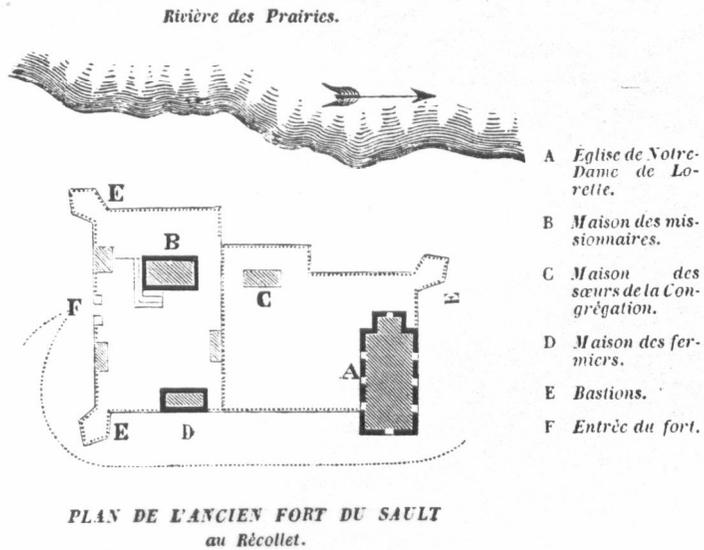


Fig. 4.

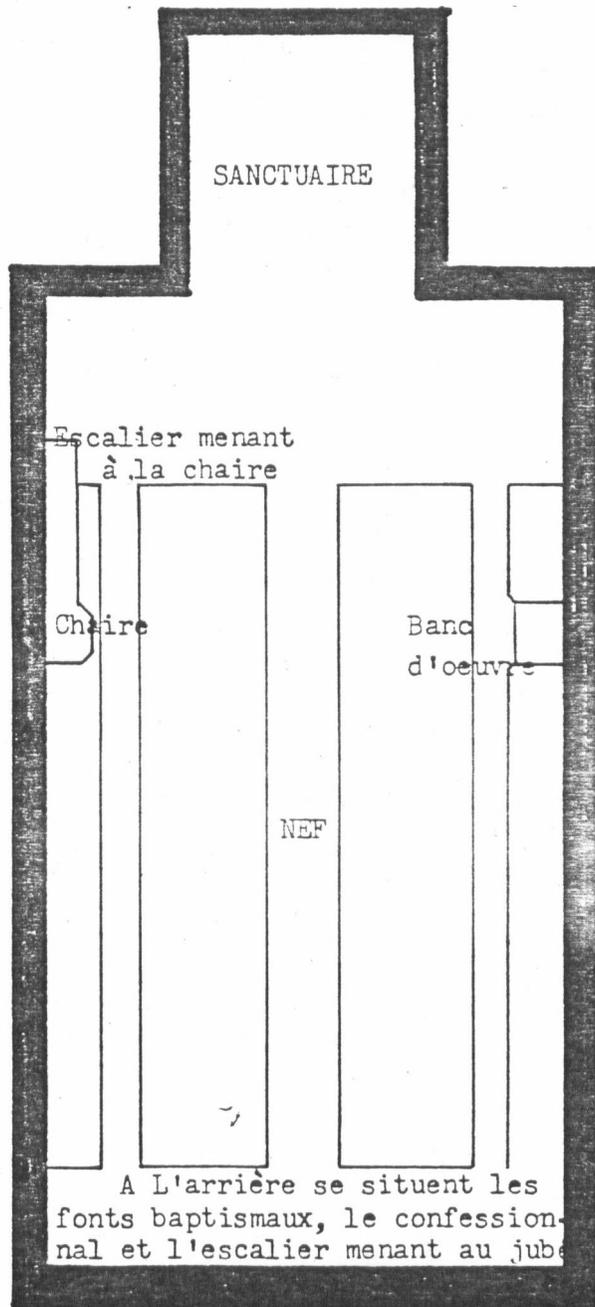


Fig. 5. Plan de l'église sur le modèle dit "à la récollette".

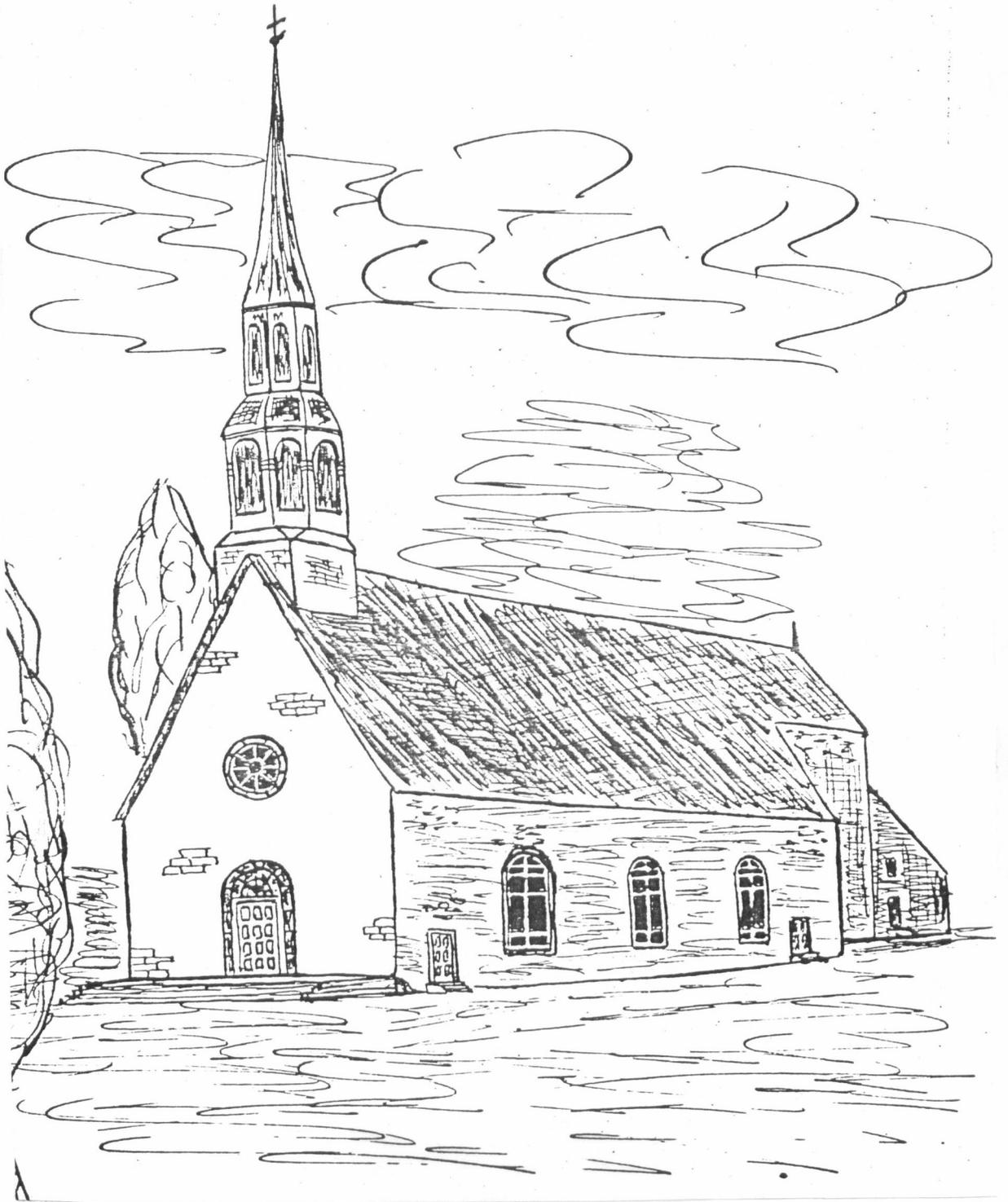


Fig. 6. Reconstitution de l'ancienne façade de l'église transportée à la chapelle des Saints Anges, aujourd'hui démolie.

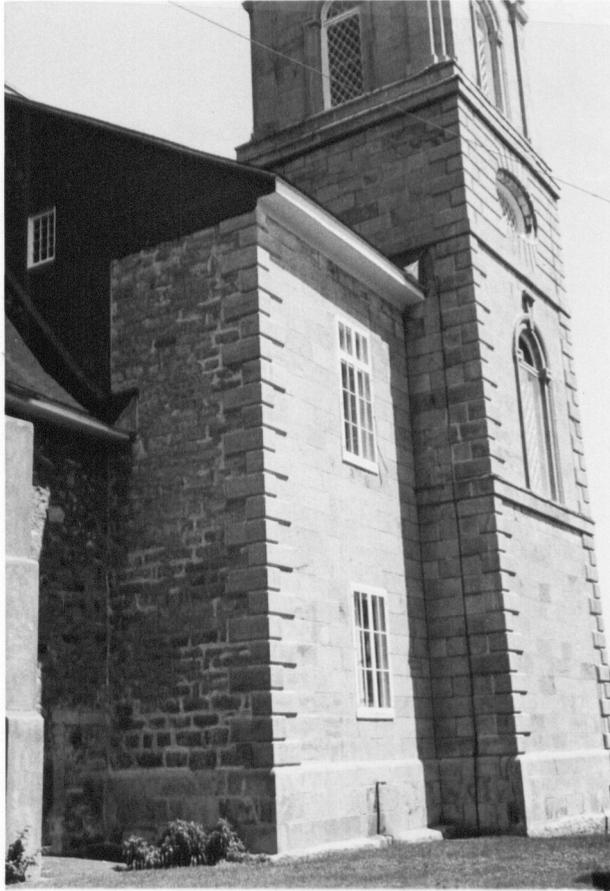


Fig. 7. Jonction de la nouvelle façade et de la nef. Noter la porte latérale condamnée.



Fig. 8. Façade de John Ostell  
construite en 1850.

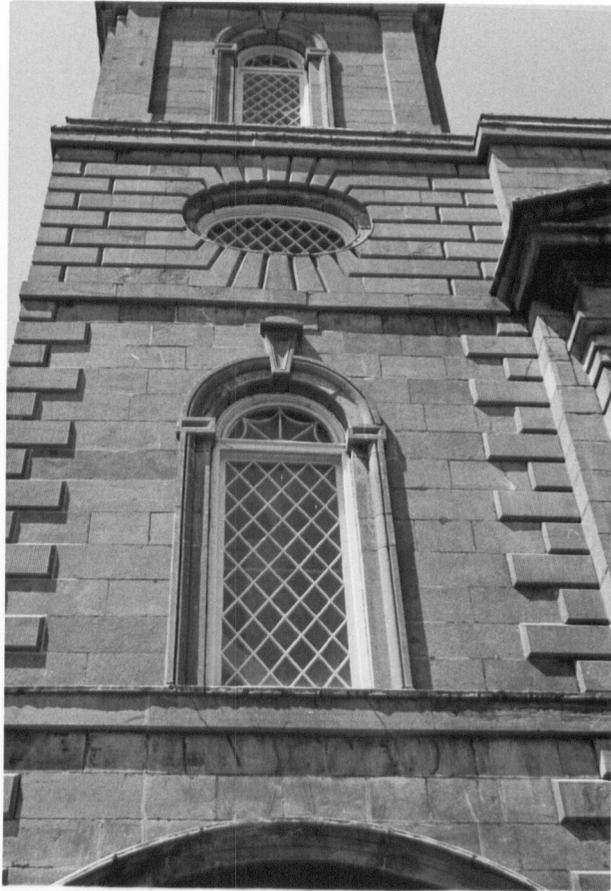


Fig. 9. Clocher.

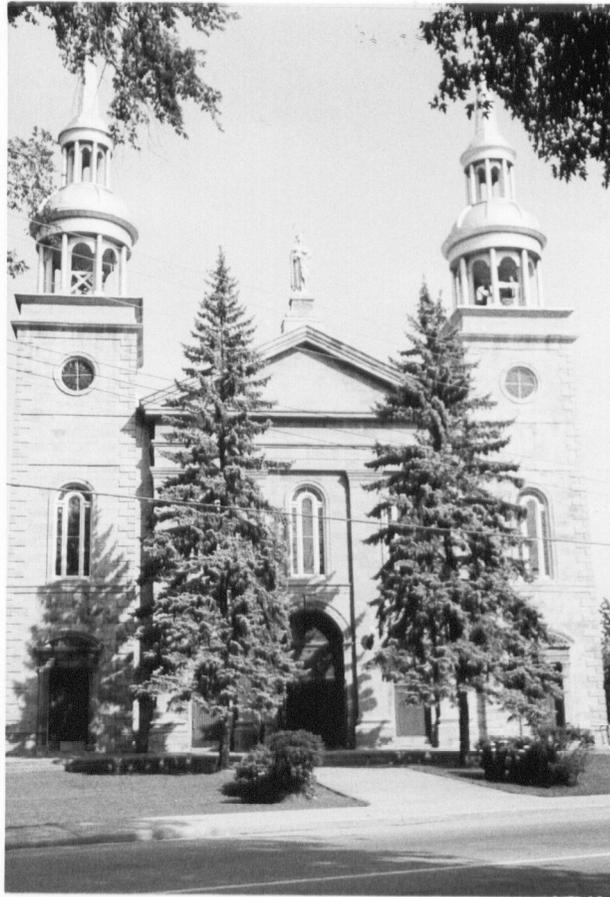
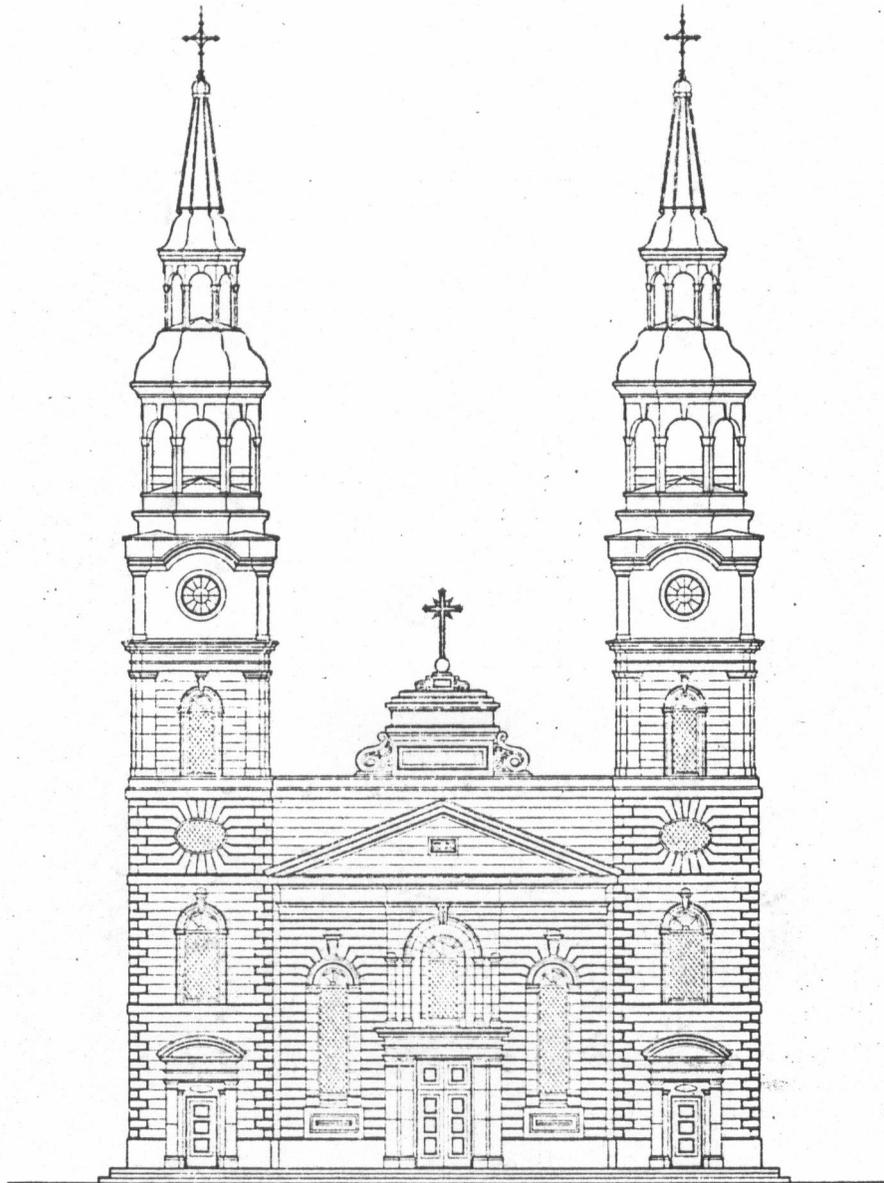


Fig. 10. Eglise de Sainte Rose.



Fig. 11. Eglise de l'Assomption.

# THE CHURCH OF THE VISITATION AT SAULT AU RECOLLET



*Front Elevation*

*Scale of Feet*

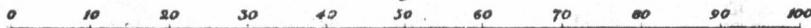
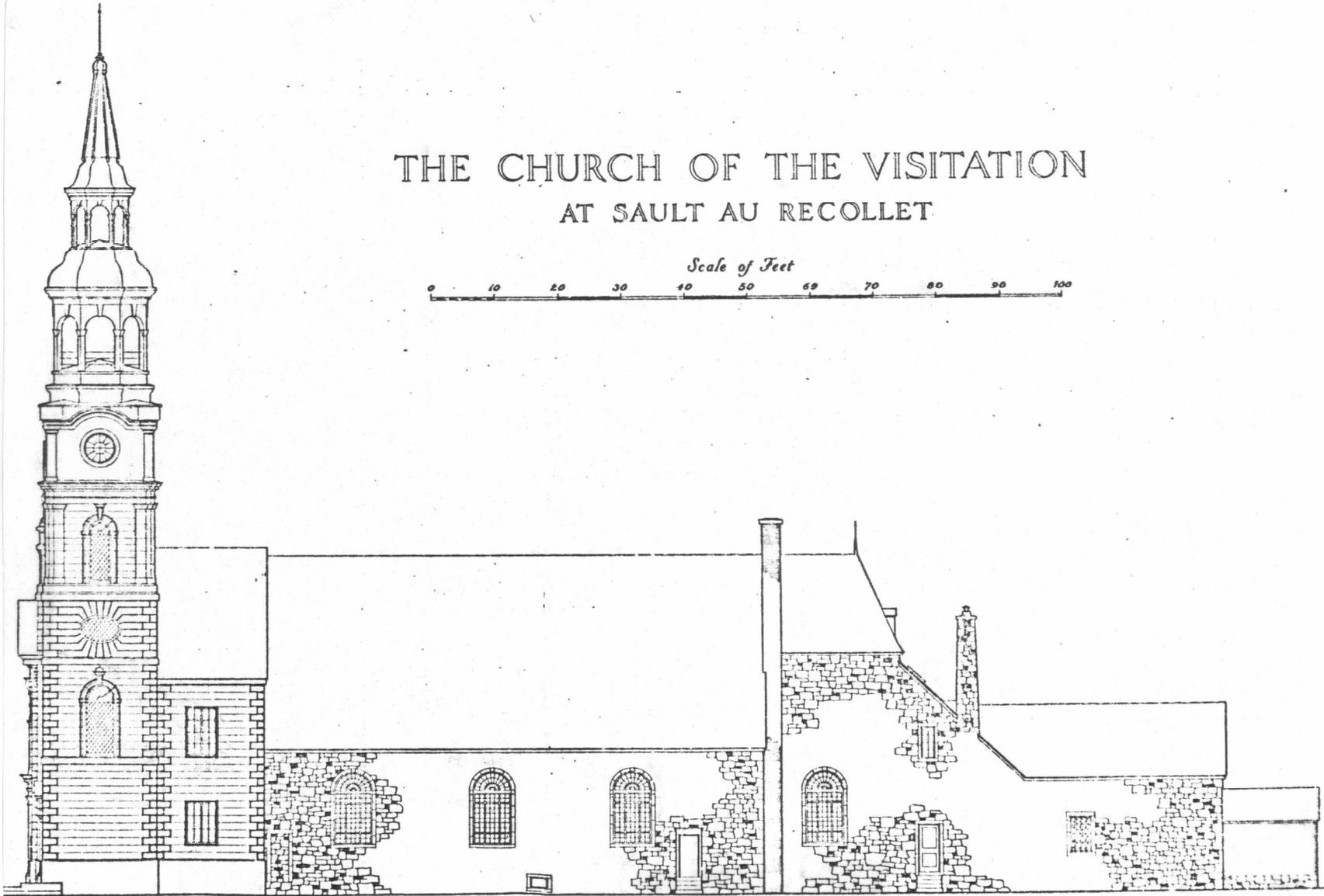


Fig. 12.

THE CHURCH OF THE VISITATION  
AT SAULT AU RECOLLET

*Scale of Feet*

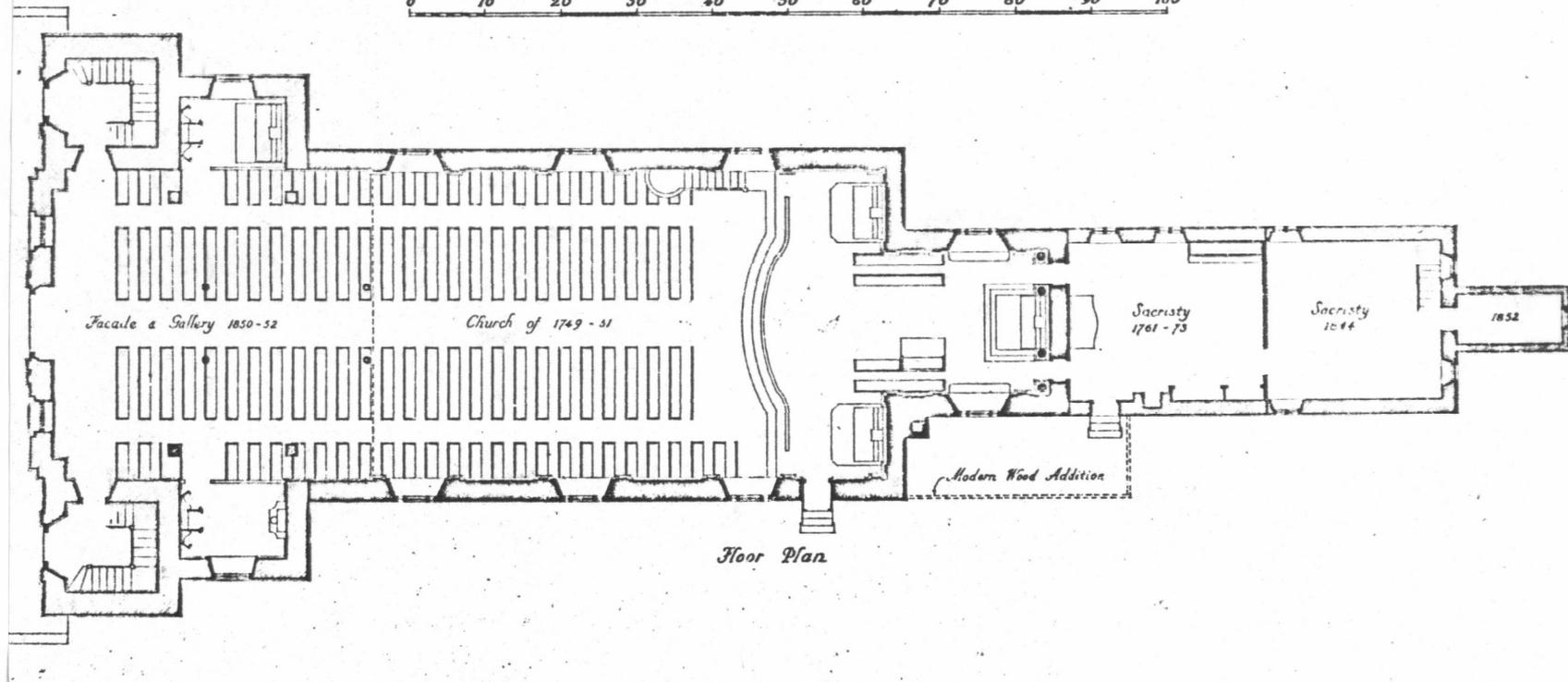


*Side Elevation*

Fig. 13.

# THE CHURCH OF THE VISITATION AT SAULT AU RECOLLET

Scale of Feet  
0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100



Floor Plan

Fig. 14.

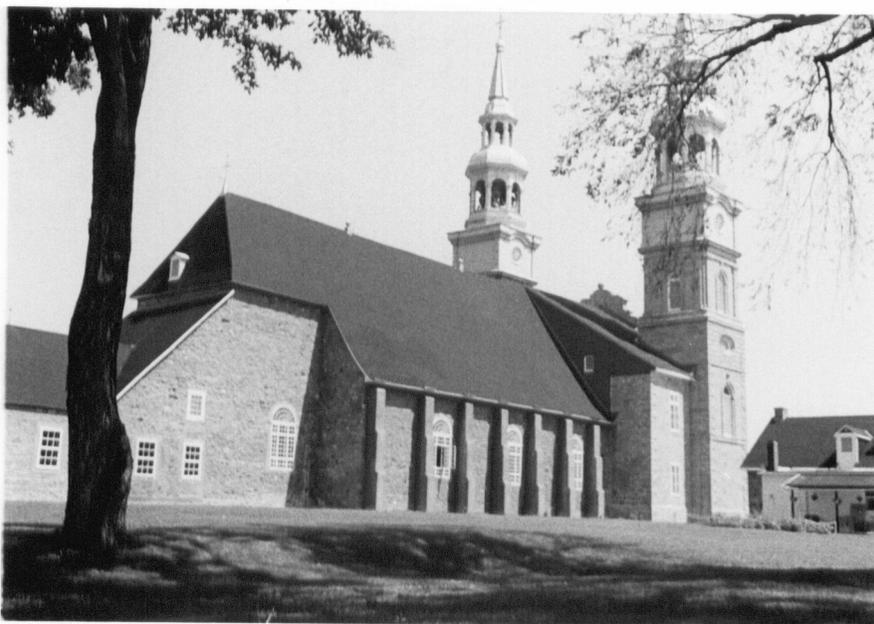


Fig. 15. Angle ouest de l'église. Noter les contre-forts.

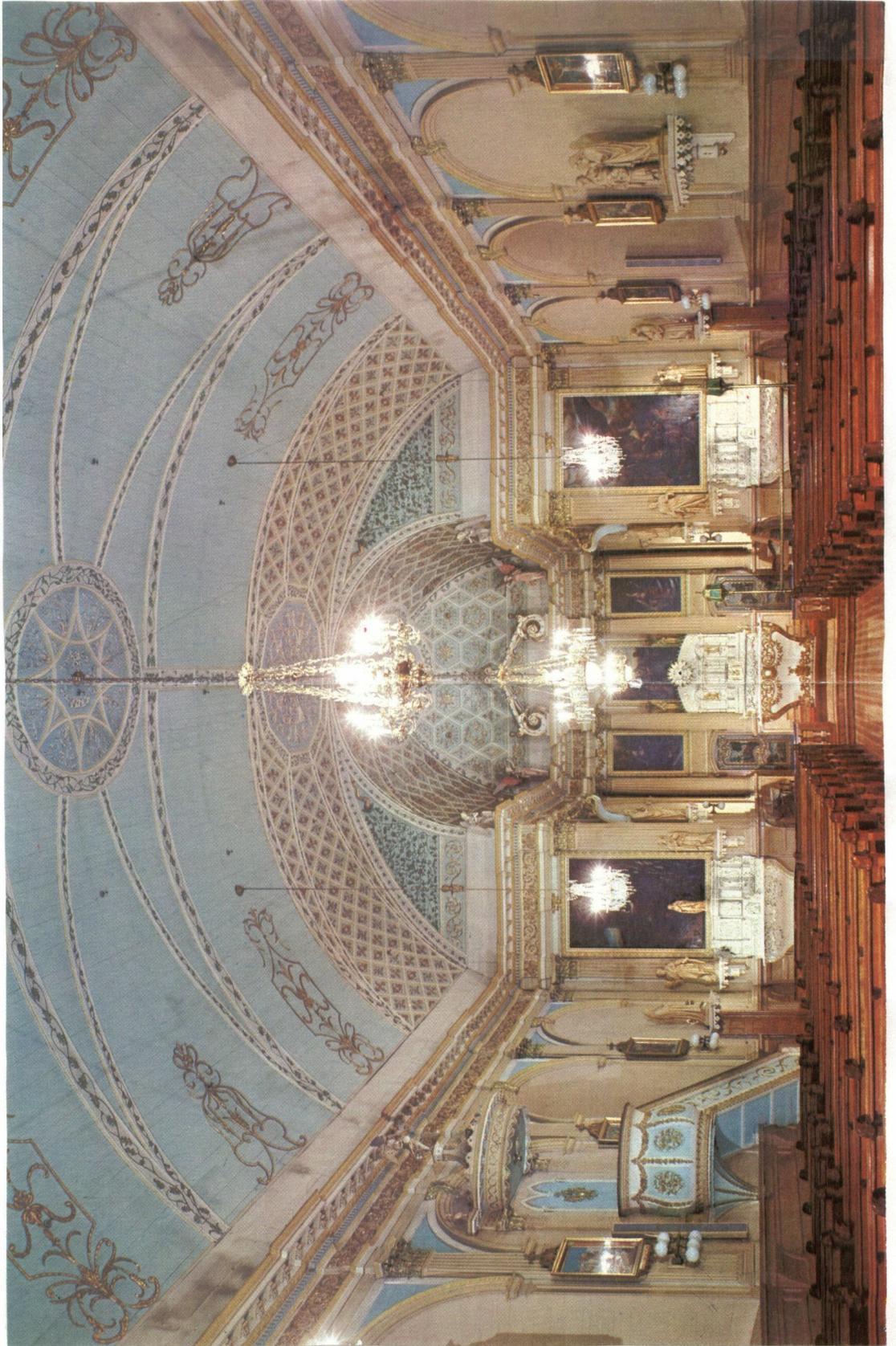


Fig. 16. Intérieur de l'église.



Fig. 17. Maître-autel.



Fig. 18. Autel latéral.



Fig. 19. Corne d'abondance au-dessus du retable d'une chapelle latérale.



Fig. 20. Chaire.



Fig. 21. Tableau de Saint Michel terrassant le dragon (anonyme).



Fig. 22. Tableau de Sainte Anne.



Fig. 23. Porte gauche du sanctuaire.



Fig. 24. Porte droite du sanctuaire.



Fig. 25. Porte gauche, détail.



Fig. 26. Porte droite, détail.



Fig. 27.

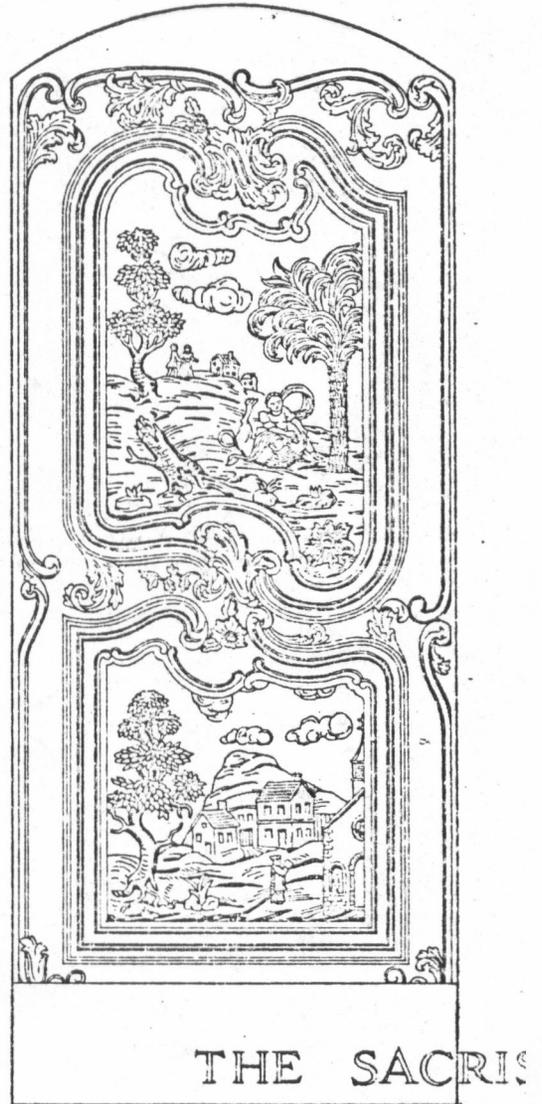
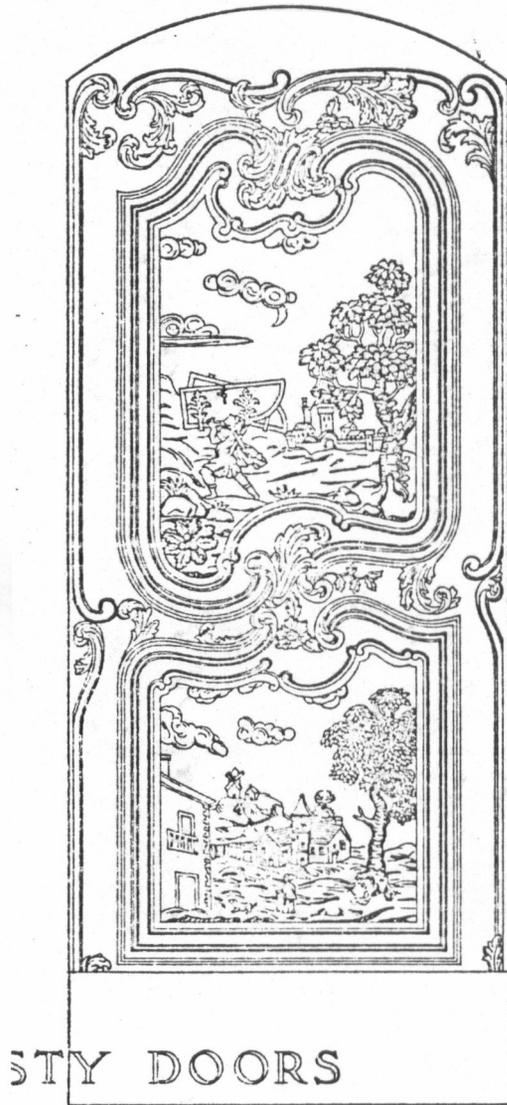


Fig. 28. Portes inversées



Fig. 29. Armoire, fin 18e siècle.

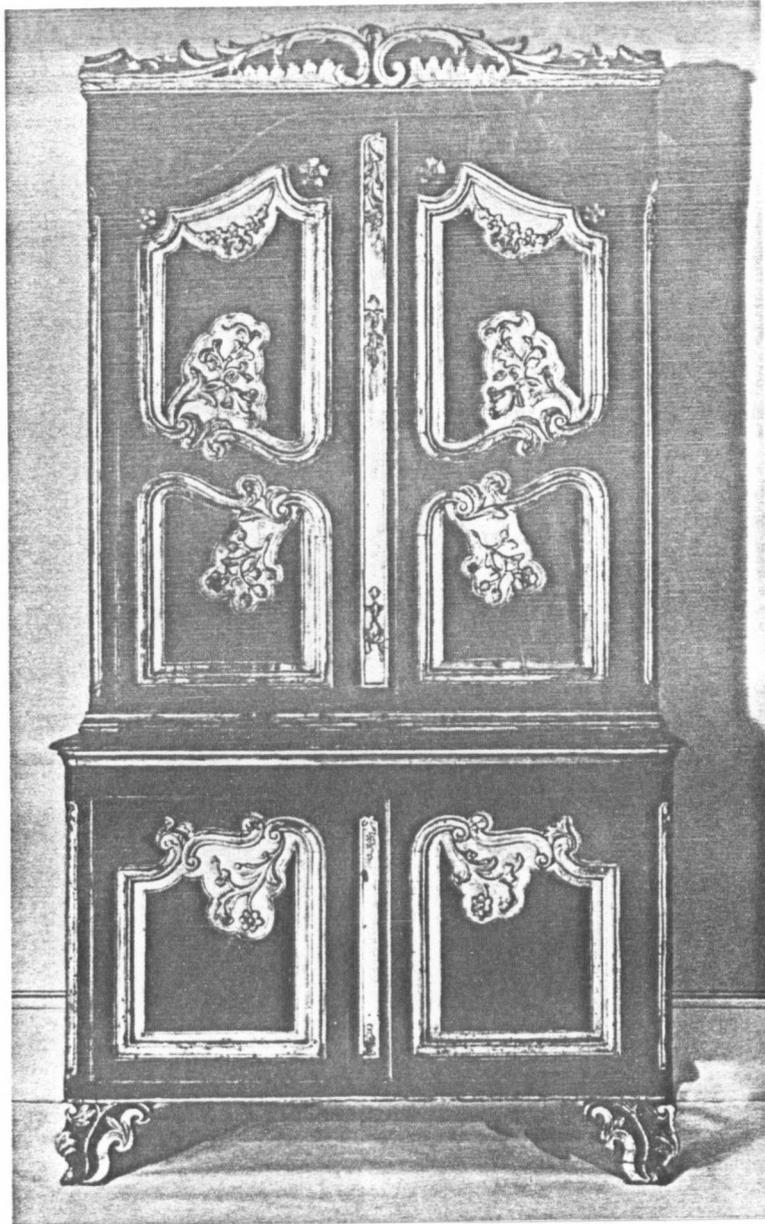


Fig. 30. Buffet deux-corps, fin 18e siècle.



Fig. 31. Tableau de "La Visitation".



Fig. 32. Tableau de Sainte Catherine d'Alexandrie (anonyme).



Fig. 33. Tableau de Sainte Agnès.

Registres des Actes de Fabrique  
vol. I 1736-1824

"3me f."

(13 fév. 1789)

(note en marge:)

Marché fait  
entre Louis  
Quevillon et  
la Fabrique  
pour acheter  
une porte  
d'Eglise et  
une commode.

Le Treize février mil sept cent quatre vingt neuf Louis Cuvillon s'est obligé et s'oblige par le présent acte, marché passé entre lui et nous et le marguiller en charge de l'Oeuvre et fabrique du Sault au recollet amable thibeau dit L'éveillé, de faire pour l'Eglise de la ditte paroisse une grande porte semblable à celle de St Martin de l'isle Jesus excepté l'évantail qu'il ne fera pas en vitrage mais en panneau avec une coquille au centre, de plus une commode pour mettre les ornements de six pieds de long en noyer tendre à cinq tiroirs à chaque bout, tous chaque tiroir séparé par des planches emboufetés, en outre deux batons de fanaux, le tout moyennant la somme de deux cens quarante cinq livres ou Shelings ancien cours de la province, promettant la commode dans quinze jours et la porte en mai de la dite année.

Louis quevillon

marque de amable thibeau dit Leveillé

Esp. Chenet ptre





Fig. 35. Chandelier pascal.

## CHAPITRE II

### LES PORTES DU SANCTUAIRE

## A : DESCRIPTION

Les portes du sanctuaire de l'église (Fig. 23, 24, 36, 37), situées de chaque côté du maître-autel et faisant face à la nef, sont de bois polychrome sculpté et mesurent 2.21 mètres de haut par 0.91 mètre de large. Chacune se subdivise en deux panneaux inégalement taillés et représentant, dans la partie supérieure, des scènes de la vie de Samson et, dans la portion inférieure, de la vie courante. Des cadres inégaux, mais symétriques aux lisières dorées décorées de rinceaux cintrés et de feuilles repliées suivant le style rocaille, entourent les quatre sujets.

La scène supérieure de la porte de gauche (Fig. 38) présentant "Samson tuant le lion de Thamna" provient de la chronique du Livre des Juges de la Bible, au chapitre 14, versets 5 et 6, qui se lit comme suit dans l'édition des moines de Maredsous:

Samson descendit avec son père et sa mère à Thamna. Comme ils arrivaient aux vignes de Thamna, subitement un lion bondit à sa rencontre en rugissant. L'Esprit du Seigneur empoigna Samson qui, sans rien avoir à la main, déchira le lion comme on dé-

chire un chevreau. Mais il se garda de raconter à ses parents son exploit. (1)

Certains détails du récit varient selon les versions. Ainsi dans le texte de la bible anglaise The Holy Bible Containing the Old and New Testament in Confraternity and Douai Text, le père et la mère de Samson l'accompagnent également: "So Samson went to Thamna with his father and mother"<sup>(2)</sup>. Certaines traductions, telle celle de l'Ecole Biblique de Jérusalem, omettent la présence des parents du jeune homme: "Samson descendit à Timna..."<sup>(3)</sup>

Le panneau supérieur présente trois personnages. En avant-plan, Samson tue de ses mains nues le lionceau et à gauche, sur une colline en arrière-plan, un homme et une femme discutent devant deux petites maisons visibles dans le lointain. Manifestement le sculpteur a transposé une version de l'histoire où les parents accompagnent leur rejeton. La scène est flanquée de deux arbres, puis surplombée par deux nuages et disposée sur le sol où poussent des touffes d'herbe et une fleur tandis qu'un tronc d'arbre et des pierres enrichissent le paysage. Un cadre fortement décoré enserme le tout.

Dans la portion inférieure de cette porte (Fig. 39), un prêtre lisant (probablement son bré-

viaire) se dirige vers une église de pierre surmontée d'un coq. Selon Ramsay Traquair:

stone churches must have been very rare in Canada before about 1730. (4)

Cette remarque, un peu générale d'ailleurs, permet de penser que les portes furent sculptées au moins après cette date. Pour compléter la scène, un arbre fait pendant à l'église tandis qu'une colline, deux maisons et quelques nuages se dessinent en arrière-plan.

Le panneau supérieur de la porte de droite (Fig. 40) rapporte un autre moment de la vie de Samson, "L'arrachement des portes de Gaza", décrit au chapitre 16, versets 1 à 3 (inclus) de la Bible de Marédsous:

Samson se rendit à Gaza où il vit une prostituée et il alla la trouver. Le bruit courut dans Gaza: "Samson est ici". Ils se mirent en embuscade aux alentours, toute la nuit, près des portes de la ville. Toute la nuit ils se tinrent cois en disant: "Au point du jour nous le tuerons". Samson resta couché jusqu'à minuit. Vers minuit il se leva. Saisissant les battants de la porte de Gaza avec les deux poteaux, il les arracha y compris le verrou les chargea sur ses épaules et les porta jusqu'au sommet de la montagne qui fait face à Hébron. (5)

Ici le héros gravit une colline rocailleuse emportant sur son épaule les deux portes de la ville perceptible dans le lointain. Un arbre, de l'herbe, une fleur, des rochers et des nuages équilibrent et agrémentent la composition.

Dans la partie inférieure de cette même porte (Fig. 41), un personnage en longue robe noire accompagné d'un chien se dirige vers une maison de pierre de taille à deux étages. Comme pour les scènes précédentes, le sculpteur utilise un arbre pour balancer le premier plan. Au second plan deux maisons disposées en L, séparées par une tour, placées près d'une clôture et d'un champ en culture, orientent notre regard vers un moulin à vent sis sur une butte de l'arrière-plan.

Considérant que nous sommes assez familiers avec ces oeuvres nous passerons maintenant à l'étude plus approfondie de leur contexte iconographique.

## B : ICONOGRAPHIE

Le problème le plus apparent posé par les portes du sanctuaire se situe au niveau même du sujet qu'elles présentent et de leur insertion dans cette église. On se demande presque automatiquement quel est le rapport entre l'histoire de Samson et celle de la Visitation de la Vierge Marie à sa cousine Elizabeth.

Après un rapide coup d'oeil à l'Iconographie (6) de l'Art Chrétien de Louis Réau on pourra peut-être un peu mieux expliquer la présence de ces sujets à La Visitation du Sault-au-Récollet.

Selon l'interprétation chrétienne, le personnage même de Samson préfigure le Christ (7). Dans les scènes qui nous occupent la signification semble claire. En premier lieu,

Samson ouvrant la gueule du lion  
est le symbole du Christ triomphant  
de Satan. (8)

En deuxième lieu,

l'enlèvement des portes de Gaza est  
le symbole de la Résurrection. (9)

Ici, Samson se réveillant vers minuit et s'évadant de Gaza aux portes fermées et gardées, préfigure le Sauveur se réveillant dans son tombeau qui, tout en évinçant les barrières physiques posées par le rocher du sépulc re

et les soldats de garde, s'en retourne victorieux vers le Père après avoir subjugué la mort. Ce même exploit préfigurerait également le portement de croix du Christ lors de sa passion.

Si l'on tente de relier ces exploits bibliques à la vie de la Vierge, on pourrait toujours penser que Marie, enceinte de Jésus, visite sa cousine Elizabeth, enceinte de Jean-Baptiste, ce dernier étant précurseur du Christ au même titre que Samson était précurseur du Sauveur. Toutefois une telle relation semble hautement improbable.

Naturellement en retraçant la localisation originale des portes, on pourrait mieux comprendre pour quelle raison une telle iconographie fut utilisée au Sault-au-Récollet. Si elles faisaient partie du décor original, alors leur sujet semble vraiment incongru dans cette église. Par contre si elles furent placées après la consécration de l'église, il devient plus normal qu'elles ne correspondent pas au thème de cet ensemble. Avant de poser notre propre hypothèse, revisons les théories des auteurs ayant écrit sur ce sujet.

Sans jamais questionner l'étrangeté de leur iconographie à La Visitation, Ramsay Traquair croit qu'elles ne peuvent que provenir de l'église même:

They were evidently not separately purchased but formed part of some older scheme of decoration. (10)

Selon lui, elles pourraient provenir de la première église du Sault-au-Récollet:

The old mission chapel was decorated Kalm says: "l'intérieur en vaut mieux que le dehors", and we have accounts for sculpture work previous to the rebuilding of 1751. (11)

Comme les Registres ne sont pas très clairs concernant la décoration qu'effectua Liébert, Traquair laisse supposer que les portes auraient fait partie de ce travail:

Again from 1764 to 1772 considerable sums were paid for a "retable", a "tabernacle cadre", vaulting and other works, whilst in 1773 Hebert the sculptor was paid 1420 livres for some work undefined. (12)

Tout en assumant qu'elles proviennent de l'un de ces décors, "The doors were probably made for one or other of these schemes" <sup>(13)</sup>, l'architecte note qu'une sacristie permanente n'apparaît pas avant 1761:

...but it must be remembered that we have no evidence of a stone sacristy before 1761. It seems hardly likely that these doors were made to enter a temporary sacristy, and the later date is therefore more probable. (14)

On peut supposer qu'il réfère au sujet même des portes lorsqu'il déclare: "They are unique in their kind in Canada" <sup>(15)</sup>, mais en fait jamais Traquair ne parle de l'étrangeté de cette iconographie au Sault-au-Récollet.

Quelque trente ans plus tard ce même auteur ne

considère toujours pas l'incongruité de leur iconographie dans le décor actuel; il termine son paragraphe de la façon suivante:

These doors are nowhere mentioned in the church accounts and we may assume that they formed part of an earlier retable. (16)

Ainsi, tout en discutant le lieu éventuel d'origine des portes, Traquair ne mentionne jamais leur symbolisme. En effet, il s'en tient surtout à une description détaillée de ces oeuvres comme le fera  
(17)  
Gérard Morisset en 1943 .

C'est chez R.H. Hubbard que l'on retrouve une explication du rapport entre les scènes supérieures et inférieures. En plus de les attribuer à Liébert, il décrit et interprète avec fermeté ces pièces de la manière suivante:

The upper panels of each door represent scenes from the story of Samson; the lower are scenes from the early history of the parish. Thus on the right door at the top is Samson carrying off the gates of hostile Gaza, while at the bottom is a view of the first mission to the heathen Indians at Sault-au-Récollet, with a curé who has just come from celebrating mass in the church. By an old convention of the christian art the scene at the top is probably a biblical prefiguration of the victory recorded at the bottom. (18)

Hubbard non plus ne tente pas de les situer dans leur environnement, soit à l'intérieur d'une

église dédiée à la Vierge.

Sans connaître la source exacte des renseignements de Marthe Baudouin, nous supposons que son interprétation se rapproche passablement de celle de Hubbard. Elle décrit et commente la porte gauche de la manière suivante :

Au panneau supérieur Samson déchire le lion de Thamnota; dans le panneau inférieur le prêtre récite son bréviaire: la puissance du ciel lutte contre le mal et opère la rédemption de l'homme. (19)

Elle parle de celle de droite comme suit :

Dans la partie supérieure Samson enlève les portes de Gaza; au-dessous, un prêtre apporte le viatique: deux évocations de la délivrance assurée par le Christ ressuscité. (20)

Si nous résumons ces extraits, on constate qu'en général tous les auteurs trouvent une certaine facilité à décrire les portes alors que quelques-uns s'aventurent à spécifier le sens de l'iconographie principalement du Samson lui-même et expliquent parfois le rapport entre les scènes supérieures et inférieures des portes. Mais aucun ne signale l'incongruité de leur sujet même dans cette église.

L'hypothèse que nous proposons est toute simple. Nous croyons que les panneaux décorés n'ont pas été sculptés pour orner le chœur de La Visitation. Ils furent probablement transformés en portes de sanc-

tuaire après leur achat par la paroisse, ou leur don à celle-ci, durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Donc il n'est pas surprenant que l'iconographie tranche dans cet ensemble consacré à la Vierge et dominé par le tableau de "La Visitation".

La trop grande complexité des figures de Samson nous a ensuite portée à nous interroger sur l'inspiration même des sujets exécutés.

Comme plusieurs bouquins circulaient vers le milieu du XVIIIe siècle en Nouvelle-France catholique, on peut s'attendre, après la prise de possession du pays par l'Angleterre en 1760, à ce que des volumes anglais apparaissent sur les rayons des bibliothèques privées ou publiques. Pour trouver une représentation de Samson, un sculpteur aura tout naturellement recours à une bible illustrée.

Ainsi, après maintes recherches, nous avons découvert une Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament <sup>(21)</sup> illustrée, de 1701, et possédant de multiples gravures de dimensions imposantes. Au livre des Juges, ce volume reproduit l'histoire de Samson et présente le héros terrassant l'animal (Fig. 42) et emportant les portes de Gaza (Fig. 43), et ce dans une position trop similaire à celle que présentent les personnages des portes pour ne pas en être le modèle.

Regardons rapidement la représentation de "Samson et le lion" (Fig. 42). Un jeune homme musclé, vêtu à la romaine et dont la cape vole au vent en un cercle vigoureux, empoigne de ses deux mains la gueule du lion renversé sur le dos et maintenu dans cette position par la jambe droite du héros. La scène se déroule en plein bois tandis que les parents de Samson s'apprêtent à traverser une rivière sur un pont rudimentaire de l'arrière-plan.

Cette représentation n'innove pas dans la tradition des figurations de cet exploit. Selon Louis Réau, Samson

enfourche presque toujours le lion...  
Chevauchant le fauve ou lui immobilisant le cou avec sa jambe gauche repliée, il saisit des deux mains les mâchoires de l'animal pour les écarter. (22)

Un rapide survol de quelques bibles illustrées, nous montrera cette position fréquemment répétée. Ainsi une Bible allemande de 1638<sup>(23)</sup> (Fig. 44) présente passablement la même position que celle de La Visitation du Sault-au-Récollet. Ici Samson ouvre la gueule du lion à la langue sortie et voyant son corps renversé sur le dos alors que sa queue est disposée relativement en cercle.

Dans le volume IV de l'édition de 1717 de la Bible du Maistre de Sacy<sup>(24)</sup>, on note des rapprochements intéressants entre le paysage, le couple de l'arrière-

plan et le décor végétal de l'avant-plan (Fig. 45). Seulement le héros central diffère de celui de la bible de 1701 car il est debout pour ouvrir la mâchoire du lion soumis, couché sur le côté dans une pose relativement inactive comparée à celle du lion des portes de La Visitation et de la bible anglaise ci-haut mentionnée (Fig. 38,42).

Dans l'édition de 1857 de la Bible du Maistre (25) de Sacy, une autre gravure présente le jeune homme presque assis sur un lion couché à plat ventre et retournant la tête sous l'effort de son agresseur (Fig. 46).

O'Leary (26) présente un Samson cape au vent qui agresse l'animal de face (Fig. 47). Le paysage environnant offre des palmiers, une ville dans le lointain et quelques arbres imprécis à gauche.

Alors que le groupe de Samson, celui des parents et l'arbre de gauche (avec ses trois "niveaux" de feuillage) des portes du sanctuaire sont clairement copiés de l'illustration 68 du volume I de l'édition anglaise de 1701 de L'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, on se demande où le sculpteur aurait pu prendre un modèle pour le palmier de droite de ce même panneau supérieur de la porte de gauche. Comme il possédait éventuellement les deux volumes de cette bible, il est facile de penser que le maître québécois ait pigé

ailleurs dans cet ouvrage un patron pour cet arbre exotique. C'est ainsi que l'on retrouve un palmier présentant également un tronc couvert de languettes dans l'illustration 12 du volume II, et intitulée The Flight Into Egypt (Fig. 48), ainsi que dans l'illustration 31 nommée The Canaanite Woman (Fig. 49). Dans les deux cas les rameaux du feuillage sont travaillés en longues bandes mouvementées retombant en courbes simples de part et d'autre du tronc. Dans la première gravure mentionnée un arbre, au fond à droite, au tronc arqué et aux branches coupées aurait également pu servir de prototype aux nombreux arbres tordus que l'on rencontrera dans chacune des scènes des portes. Les brins d'herbe de l'avant-plan présentent quelque peu la manière utilisée par le sculpteur canadien dans ses décors végétaux que nous étudierons dans la dernière section du chapitre III. Dans l'illustration 4 du volume I (Fig. 50), exécutée par le graveur P. P. Bouché<sup>(27)</sup> et intitulée The Punishment of Adam, ces brins pointent de derrière un caillou dans le style de ce que nous voyons au Sault-au-Récollet.

Pour l'évocation de l'enlèvement des portes de Gaza, Réau remarque que

l'art du Moyen-Age représente souvent les portes de Gaza enlevées par Samson avec leurs battants entrecroisés afin d'évoquer l'image de la croix. (28)

Le graveur de la bible de 1701 tout en les plaçant dans un certain angle n'accentue pas outre mesure cette notion de la croix (Fig. 43).

Dans cette gravure, la ressemblance avec le panneau supérieur de la porte de droite de l'église de La Visitation (Fig. 40) est indiscutable. Samson, habillé notamment d'une jupe et d'une cape volant au vent, les portes à pentures décorées chargées sur son épaule, gravit le mont Hébron en renversant la tête vers l'arrière tandis que Gaza, dont l'arche d'entrée est vide, apparaît au fond à droite.

Pour ce qui est de la représentation de cette scène dans les bibles de l'époque, elle ne semble pas tellement intéresser les graveurs. Dans le coin droit d'une illustration à plusieurs subdivisions d'une bible hollandaise <sup>(29)</sup> apparaît un petit Samson escaladant la montagne, les portes sur l'épaule et regardant en arrière vers la gauche. Mais en général cet exploit du héros demeure dans l'ombre.

Après ce rapide survol des diverses représentations de Samson tuant le lion et de Samson emportant les portes de Gaza à partir de quelques bibles des dix-huitième et dix-neuvième siècles, nous désirons retracer l'histoire de la bible anglaise de 1701, car il semble étrange malgré tout qu'un sculpteur français ait copié

son sujet d'un ouvrage anglais.

La meilleure explication que nous concevons tient au fait que cette bible est une traduction anglaise d'une bible française publiée à diverses reprises au cours des dix-septième et dix-huitième siècles, sous la direction de monsieur Nicolas Fontaine, Sieur de Royaumont, Prieur de Sombreval.

Malheureusement nous n'avons pas trouvé cette Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament illustrée tant française qu'anglaise dans les principales bibliothèques de Montréal soit, la Bibliothèque Nationale, la Bibliothèque Municipale, celle de l'Université Mc Gill et celle du Grand Séminaire de Montréal. Toutefois le Grand Séminaire possède un exemplaire non illustré de cet ouvrage paru en 1804<sup>(3)</sup>.

En contactant l'Université Harvard nous avons constaté qu'elle possède une édition française de 1686<sup>(31)</sup> de cette bible. Après une étude attentive des pauvres reproductions reçues, nous constatons que les deux gravures (Fig. 51, 52) présentent les deux exploits de la même manière que dans la bible anglaise (Fig. 42, 43) seulement avec la particularité suivante: les illustrations de la bible anglaise sont inversées par rapport à celles de l'ouvrage français, et/ou vice versa. Cette inversion nous laisse supposer que le

graveur de la bible anglophone publiée après l'ouvrage du Sieur de Royaumont, a presque intégralement copié et agrandi les petites images de l'oeuvre francophone. Naturellement, lors de l'impression les copies appaurent inversées par rapport aux originaux. Il est toutefois intéressant de noter que le graveur Pierre Paul Bouché n'a pas reproduit avec autant de similitude ces deux scènes de la vie de Samson alors que La Défaite des Philistins (Fig. 53) et La Mort de Samson (Fig. 54) semblent présenter (dans le volume anglais) les mêmes sujets que dans la bible française (Fig. 55, 56), mais sans inversion cette fois. Nous ne suggérerons pas de solution pour ce dernier problème car ceci nous conduirait hors de notre sujet.

Dans cette copie des exploits du héros biblique, on remarquera que le graveur n'a pas pris son sujet dans une autre traduction anglaise de la bible de Royaumont, parue en 1691<sup>(32)</sup> puisque celles-ci, presque identiques en format à celles de la bible française, apparaissent dans le même sens que les grandes pièces gravées de 1701.

Si nous revenons aux pièces de La Visitation, nous croyons que le sculpteur a fort probablement copié ses sujets à partir de la bible de 1701 pour les deux raisons suivantes. Tout d'abord les scènes sont placées exactement dans le même sens que celui des

gravures. On serait surpris de voir un sculpteur québécois, même doué, entreprendre une transposition non seulement agrandie mais inversée de ces deux petites gravures de la bible de 1686 sur des panneaux dont le format s'apparente énormément à celui des grandes pièces de la bible de 1701. Ensuite nous croyons que les dimensions mêmes de cette bible anglaise ont pu impressionner le sculpteur et que, conséquemment, il a transposé dans un sens et des dimensions presque semblables les illustrations de l'ouvrage anglophone de 1701 sur les portes du sanctuaire de l'église du Sault-au-Récollet.

Naturellement la question de l'acquisition de ces volumes par un artiste canadien français demeure ouverte. Mais on peut toujours présumer qu'après 1760 des éditions de bibles ou d'histoires de la bible circulaient librement au pays.

Cette forte possibilité de copie dans un ouvrage anglais permettrait, à la rigueur, de déclarer que les portes furent exécutées après 1760. Bien sûr le sculpteur a pu rencontrer des Anglais avant cette date mais nous en doutons. Quant à la copie à partir de bouquins ou bien de pièces existant dans d'autres villages, elle était pratique courante dans le Québec du dix-huitième siècle <sup>(33)</sup>. Il est malheureux toutefois que nous n'ayons pas, jusqu'à ce jour, ren-

contré cette Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament (édition française ou anglaise) à Montréal.

L'Université de Colombie-Britannique possède un exemplaire des versions anglaises de 1691 et 1701 de l'ouvrage du Sieur de Royaumont.

Quant aux scènes inférieures représentant des historiettes locales selon Traquair, nous n'avons pas trouvé d'illustration qui aurait pu servir de modèle parfait. Seulement, divers éléments des nombreuses gravures de la bible de 1701 se retrouvent ici et là dans ces bas-reliefs.

En fait peu de détails apparentent le "Curé se dirigeant vers l'église" à ceux de cette bible (Fig. 57). On retrouve malgré tout plusieurs maisons d'arrière-plan avec un oeil-de-boeuf sous le pignon dans la gravure 10 du volume I, intitulée The Building of the Tower of Babel (Fig. 58) et signée par M Vander Guc<sup>(34)</sup>at . On pourrait toujours rapprocher l'accen-  
tuation du tour des fenêtres et des portes par un rebord massif à la figure 19 du volume I, de J. Kip<sup>(35)</sup> et dénommée Ishmael Driven Out (Fig. 59) où les ouvertures des bâtiments se présentent de la même manière qu'à la Visitation. Dans ce panneau inférieur de la porte de gauche, on note que la moitié apparente de l'église possède des lignes des premières églises de pierre taillée de la colonie (Fig. 60). Mais à

part ces notes très générales nous n'avons pas trouvé d'illustration identique en tout point au bas-relief. Quant à la présence des oeil-de-boeuf, nous doutons qu'ils soient d'inspiration locale car les maisons québécoises que nous avons vues à diverses reprises dans différents volumes sur l'architecture québécoise ne présentent jamais cette particularité. Il en est de même pour la forme et les dimensions des fenêtres qui sont très vastes pour un climat aussi rigoureux que celui dont jouit le Québec.

De cette illustration 19, Ishmael Driven Out, (Fig. 59) le sculpteur aurait puisé plusieurs éléments pour son panneau inférieur de la porte de droite où un prêtre, accompagné d'un chien, se dirige vers une maison (Fig. 61). Ainsi la localisation et, jusqu'à un certain point, l'angle de la maison en premier plan à gauche présentant une vaste porte bordée et un balcon au deuxième étage (Fig. 62) s'apparente quelque peu à la situation et au style de maison que l'on voit dans la bible, sauf le balcon. Ici le graveur a ciselé (Fig. 59) l'ouverture du rez-de-chaussée et les pierres taillées, surtout dans le coin de l'édifice, de la manière que l'on retrouve au Sault-au-Récollet. Quant au balcon, ajout quasi inexistant au Canada au dix-huitième siècle, on peut en voir un tout petit sur la maison à droite de l'illustration 125 du volume

I, intitulée Ahaz The Wicked King (Fig. 63) exécutée par P.P. Bouché. la vigne grimpant sur la maison de cette illustration 125 aurait pu donner une idée pour cette même plante qui monte après l'arbre du relief de Samson emportant les portes de Gaza (Fig. 64).

En baissant les yeux sur la gravure d'Ish-mael (Fig. 59), on remarque un petit chien posté sur ses pattes arrières, les pattes avant relevées et la queue recourbée, ce qui équivaut exactement à la posture du chien accompagnant le prêtre (Fig. 62). Cependant les directions des deux animaux s'opposent. Comme ce détail ne présente pas tellement de difficultés de reproduction pour le sculpteur, nous croyons qu'il a facilement inversé son sujet animalier pour mieux l'intégrer à la scène "au prêtre".

Pour le groupe de maisons du second plan (Fig. 65), on retrouve cet agencement dans la disposition des maisons de l'illustration 34 du volume II, (36) intitulée The Ten Lepers Healed, du graveur Van Hove (Fig. 66), où le sommet d'une cheminée possède un rebord tandis qu'une petite maison sans fenêtres apparaît à gauche du groupe, et qu'une sorte de tour à oeil-de-boeuf sous le pignon et aux fenêtres allongées s'élève à gauche de l'ensemble surplombé par quelques arbres perçant derrière les toits. Une clôture à laquelle quelques planches manquent ferme l'espace

réservé pour la cour et rappelle également le traitement du bois pour ces détails au Sault-au-Récollet.

Quant aux épis de blé allongés simplement entaillés dans le bois de la porte (Fig. 67), on peut le relier à ceux du champ de blé que moissonnent quelques ouvriers dans l'illustration 74 du volume I et nommée Ruth Followeth Naomi de P. P. Bouché (Fig. 68).

Le moulin à vent de l'arrière-plan surprend au premier abord mais on croit y voir un reflet de l'industrie montréalaise de l'époque. En consultant diverses gravures et cartes, nous avons détecté la présence de ces tours sur l'île de Montréal à trois endroits: près du Sault-au-Récollet dans la paroisse de Saint Joseph, à la Pointe-aux-Trembles dans la paroisse de L'Enfant-Jésus et enfin à Lachine, au sud de Montréal, près du Sault-Saint-Louis (Fig. 69).

On pourrait encore discuter de l'origine des panneaux inférieurs des portes du sanctuaire de la Visitation, mais nous croyons assez bien résumer leur iconographie en disant qu'ils présentent des éléments empruntés tant aux gravures de l'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament qu'au paysage local. Dans son choix d'illustrations on note que le sculpteur a tendance à copier principalement P. P. Bouché bien qu'il emploiera à l'occasion des détails d'autres

graveurs.

Pour l'instant, nous n'avons pu qu'assembler des éléments pris à divers endroits dans ces deux volumes de l'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament de 1701, que nous considérons comme la source des sujets travaillés en bas-relief sur les portes du sanctuaire de La Visitation.

Enfin, après avoir constaté combien le sculpteur a copié à divers endroits dans cette bible, on ne peut que conclure qu'il n'a pas exécuté les portes dans le but primordial de décorer l'église de La Visitation car s'il avait voulu suivre l'iconographie offerte par l'église même il aurait tout naturellement copié la scène de La Visitation disponible dans la bible anglaise de 1701 (Fig. 70, 71).

Pour expliquer les sujets religieux de ces décors, nous proposons que les panneaux auraient éventuellement été travaillés pour orner un meuble religieux, telle une armoire de presbytère par exemple. Naturellement ces propos demeurent hypothétiques et pourraient être discutés ou approfondis.



Fig. 36. Porte gauche.



Fig. 37. Porte droite.



Fig. 38. Porte gauche, partie supérieure.



Fig. 39. Porte gauche, partie inférieure.



Fig. 40. Porte droite, partie supérieure.



Fig. 41. Porte droite, partie inférieure.



58) *The Birth of Samson.* 1720 or 24

Fig. 42. Gravure intitulée "La Naissance de Samson".



Fig. 43. Gravure intitulée "Les Portes de Gaza".



Fig. 44. Bible allemande,  
1638. Samson tue le lion.



Fig. 45. Bible du Maistre de Sacy, 1717. Samson et le lion.

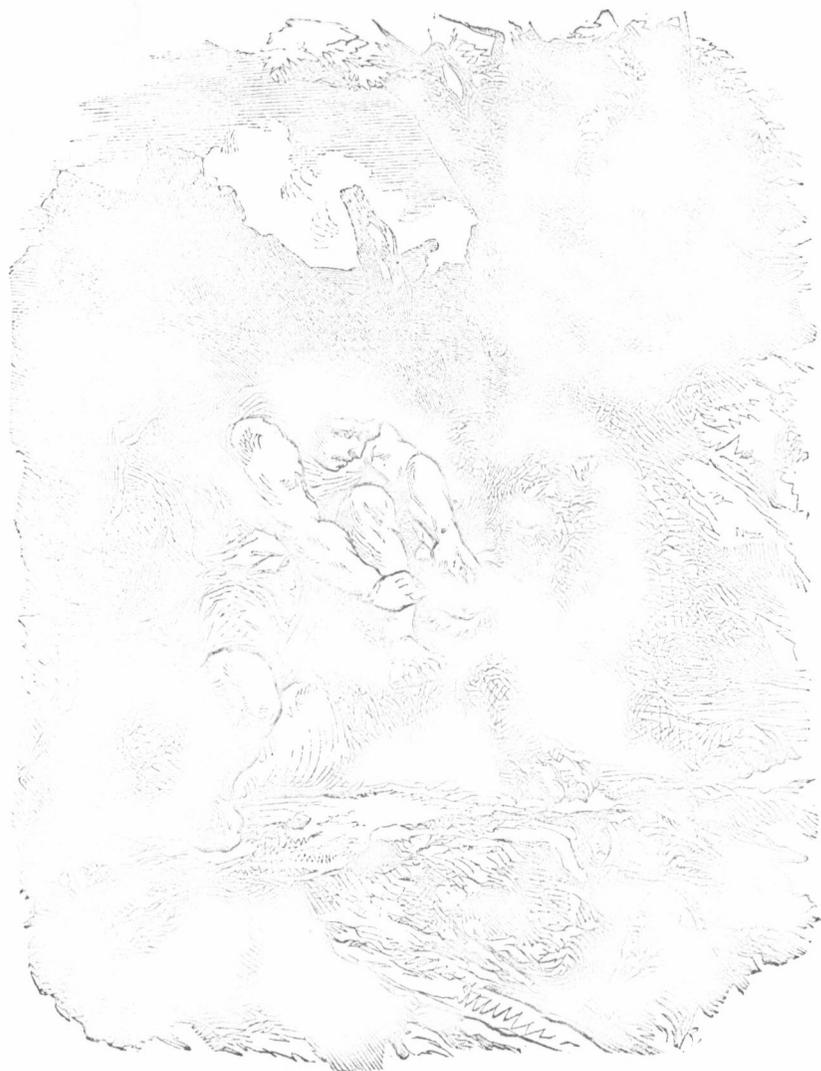


Fig. 46. Bible du Maistre de Sacy,  
1857. Samson déchire un lion.



Fig. 47. Bible de O'Leary. Samson et le lion.



Fig. 48. Gravure, La fuite en Egypte.

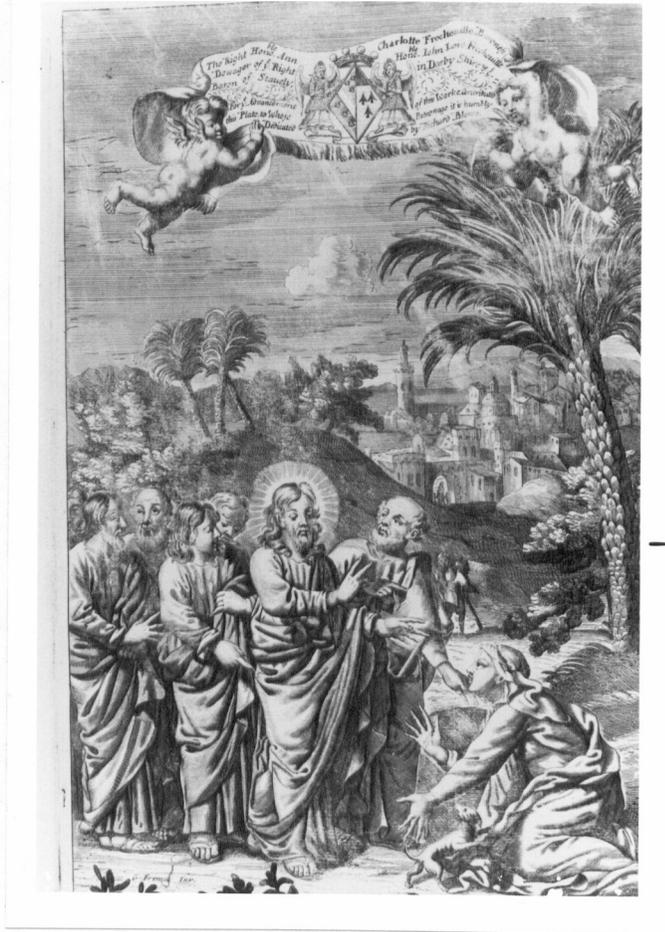


Fig. 49. Gravure, La Cananéenne.



Fig. 50. Gravure, La Punition d'Adam.

*Naissance de Samson. Juges 14.*



Fig. 51. Histoire de la Bible du Sieur de Royaumont, 1686.

*Portes de Gaza. Juges 16.*

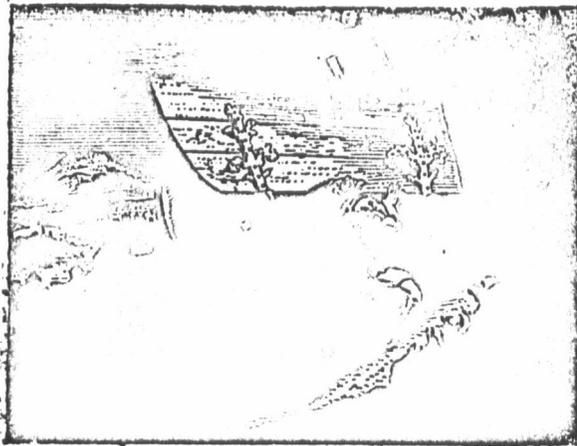


Fig. 52. Histoire de la Bible du Sieur de Royaumont, 1686.

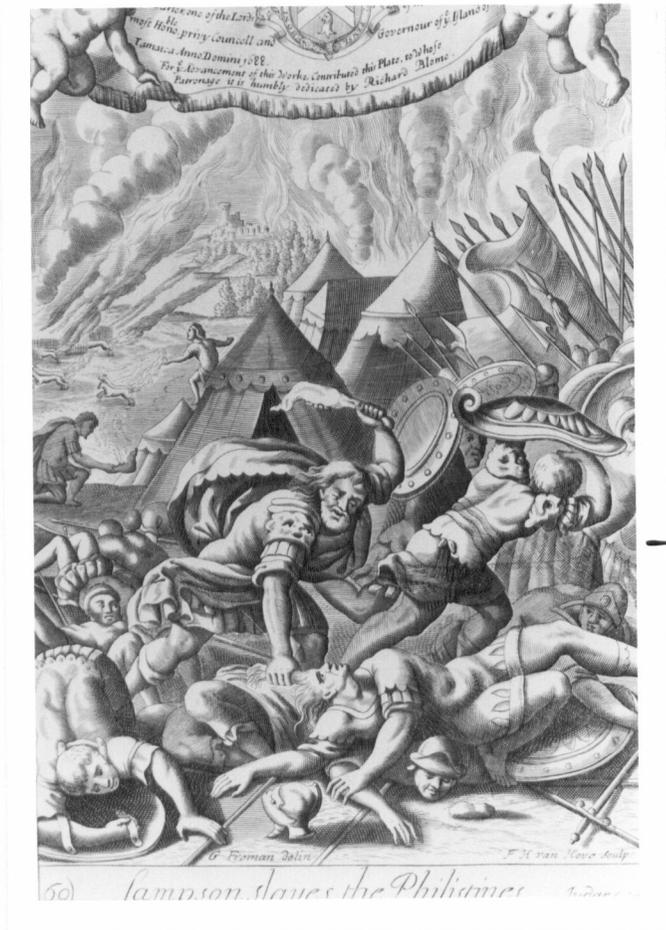


Fig. 53. Gravure, Samson et les Philistins.



Fig. 54. Gravure, La Mort de Samson.

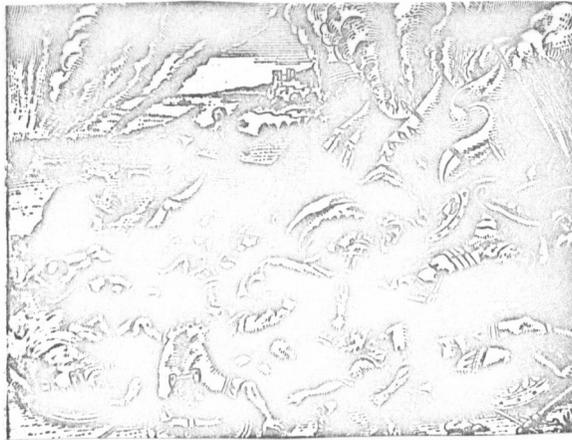


Fig. 55. Histoire de la  
Bible du Sieur de Royaumont,  
1686. La défaite des Philis-  
tins.

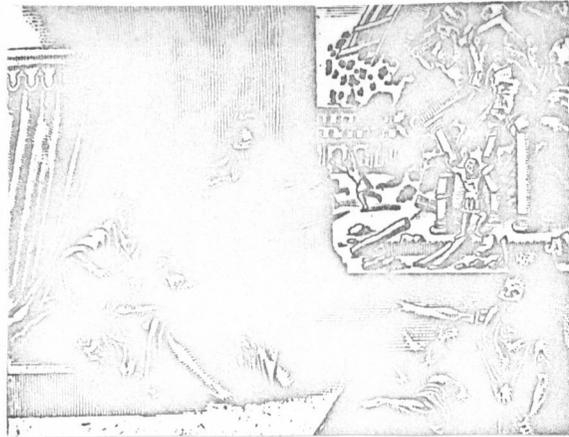


Fig. 56. Histoire de la  
Bible du Sieur de Royaumont,  
1686. La Mort de Samson.



Fig. 57. Porte gauche, partie inférieure.



Fig. 58. Gravure, La Construction de la Tour de Babel.

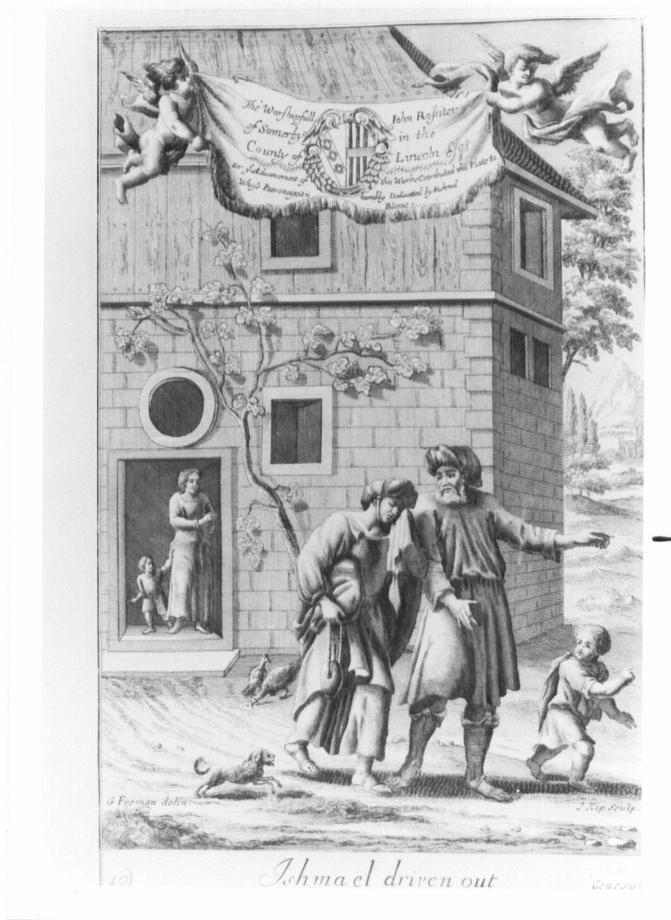


Fig. 59. Gravure, Ismael chassé.



Fig. 60. Porte gauche, partie inférieure, détail.



Fig. 61. Porte droite, partie inférieure.



Fig. 62. Porte droite, partie inférieure, détail.



Fig. 63. Gravure, Le Mé-  
chant Roi Ahaz.



Fig. 64. Porte droite, partie supérieure, détail.

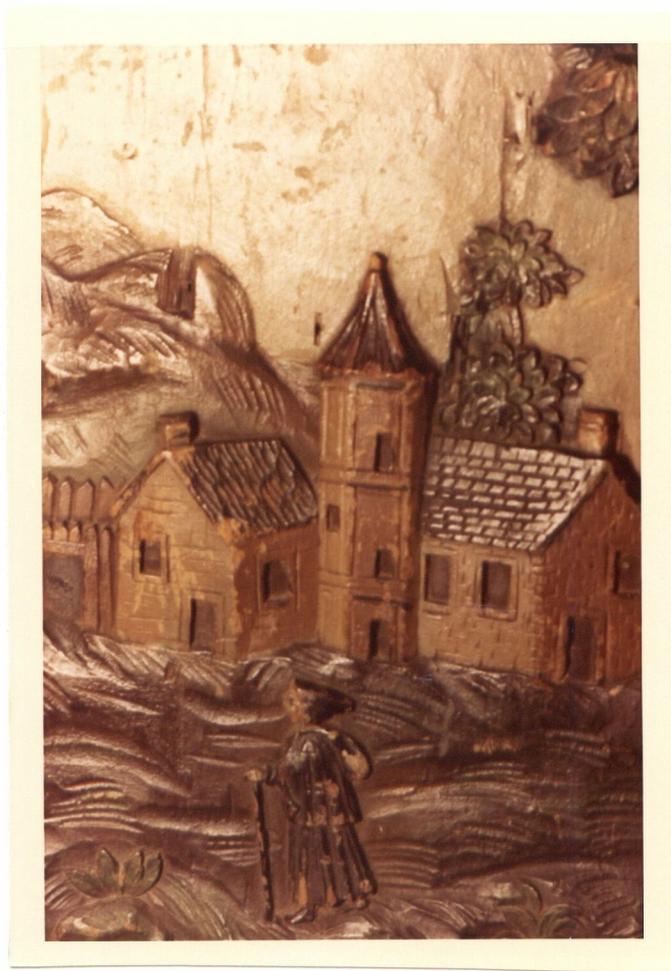


Fig. 65. Porte droite, partie inférieure, détail.

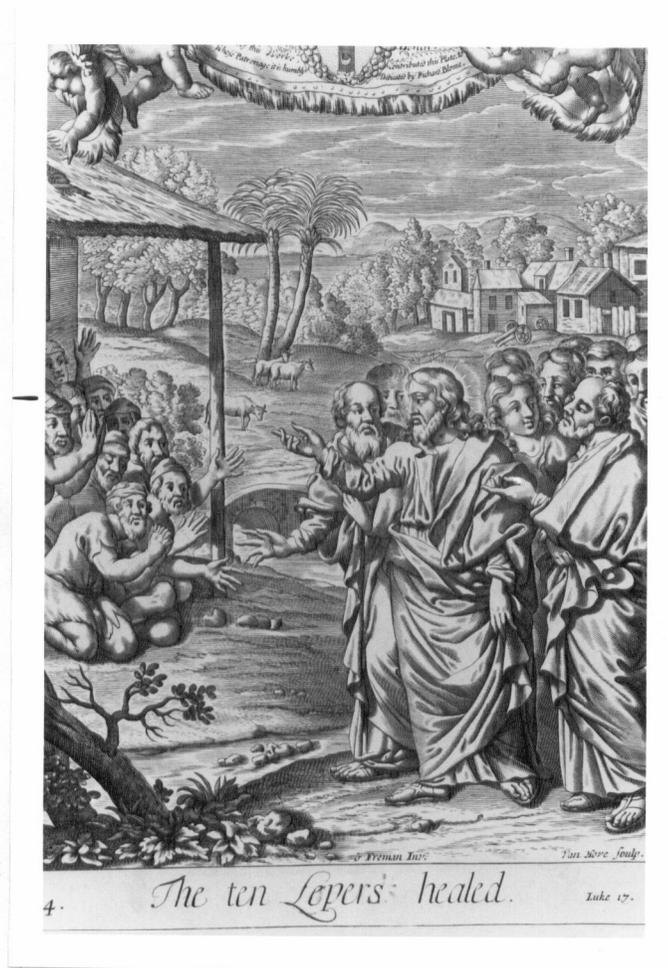


Fig. 66. Gravure, La Guéri-  
son des Dix Lépreux.

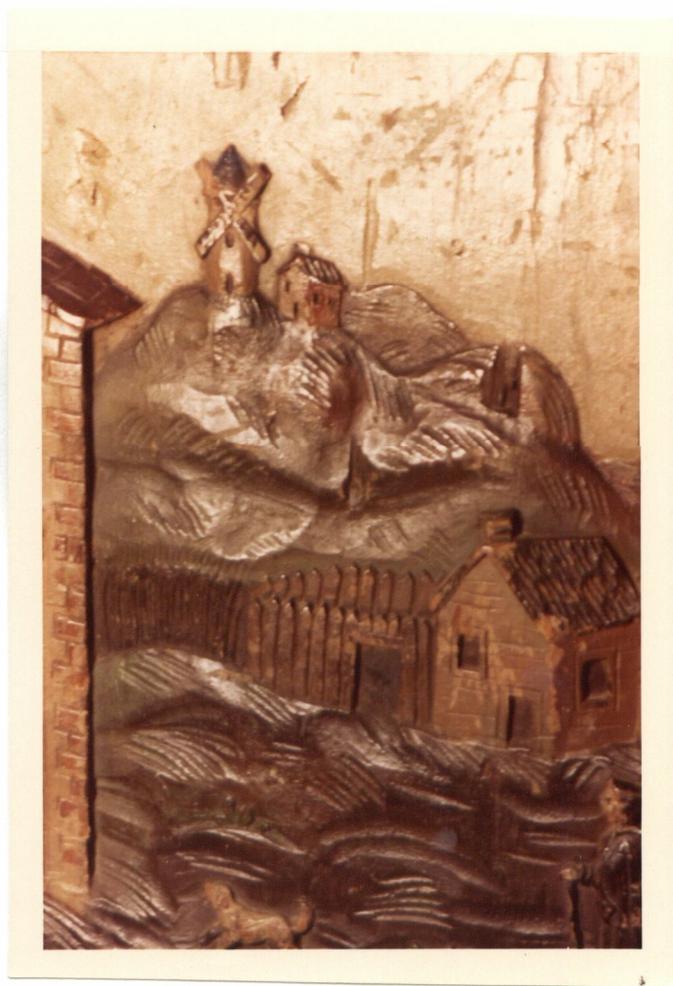


Fig. 67. Porte droite, partie inférieure, détail.



Fig. 68. Gravure, Ruth suit Noemi.

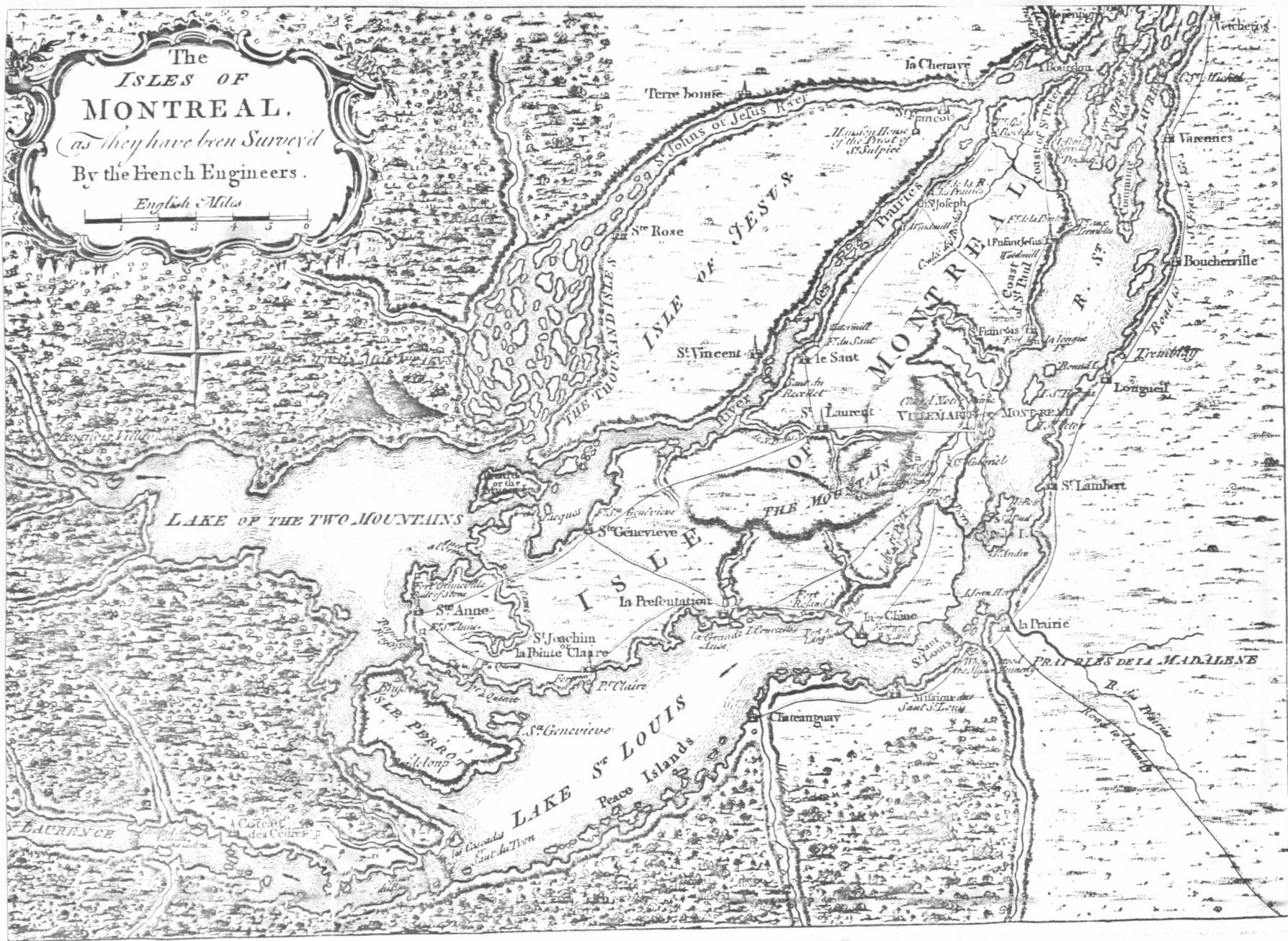


Fig. 69.

- 130 -

.- La région de Montréal au début du régime anglais.  
 (Archives du Séminaire de Québec, carton Séminaire, 83, no 101).



6) *The Visitation of the Virgin Mary.* Luke

Fig. 70. Gravure, La  
Visitation.

Fig. 71. Deux Pages Titre de la Bible de 1701.

THE  
**HISTORY**  
OF THE  
OLD and NEW  
**TESTAMENT,**

Extracted out of  
**SACRED SCRIPTURE,**  
AND  
**WRITINGS of the FATHERS.**

To which are Added

The Lives, Travels and Sufferings of the APOSTLES; with a  
Large and Exact *Historical Chronology* of all the Affairs and Actions  
related in the BIBLE.

The Whole illustrated with

**Two hundred and forty SCULPTURES,**

AND

**Five Scriptural Maps.**

*Delineated and Engraved by Good Artists.*

---

Translated from the *Sieur DE ROYAUMONT*, by several Hands: Supervised and  
Recommended by *Dr. Huneck*, and other Orthodox Divines.

---

The Second Edition Corrected and Enlarged.

---

**LONDON,**

Printed for *R. Blome, S.* and *J. Sprint, John Nicholson,* and *John Pava,* at the *Bez,*  
*the King's Arms,* and the *Swan in Little-Britain,* Assigns of the said *R. Blome.* 1701.

THE  
**HISTORY**  
OF THE  
**NEW TESTAMENT,**

BEING AN  
**Historical Account**

OF THE  
Incarnation, Nativity, Life, Actions, Death and  
Passion, Resurrection and Ascension, of Our

**Lord and Saviour Jesus Christ :**

WITH  
A Summary of His Discourses or Sermons, His Miraculous Cures, &c.

WITH THE  
**LIVES of the APOSTLES,**

Extracted out of  
**SACRED SCRIPTURES**

AND  
**WRITINGS of the FATHERS,**

FOR THE  
**Government of our Actions in all Conditions.**

ILLUSTRATED WITH  
**SCULPTURES,**

Apely and accurately Delineated and Engraven by Skillful Artists, for the better  
and more lively Representation thereof.

---

Translated from the **WORKS** of the Learned **LE SIEUR DE ROYAUMONT,**  
By **JOSEPH RAYNOR** B. D.

And Supervised by Dr. **ANTHONY HORNECK, HENRY WHARTON** B. D. &c.

And for the Perfecting the said **WORK,** and rendering it more acceptable to  
the Curious, is added

**AN HISTORICAL CHRONOLOGY**

Of such Matters as are related in the Canonical Books of the Old and New  
*Testament,* and divided according to the Seven Periods of the World, used in *History.*

---

T O M E II.

---

L O N D O N, Printed in the Year MDCC.

## CHAPITRE III

## ATTRIBUTION

A : FRANCOIS GUERNON DIT BELLEVILLE

Comme nous l'avons déjà mentionné en traitant de l'acquisition des portes et contrairement aux dires de Ramsay Traquair<sup>(1)</sup>, René Desrochers<sup>(2)</sup>, Gérard Morisset<sup>(3)</sup>, Marthe Beaudouin<sup>(4)</sup> et le dossier conservé au Centre de Documentation de l'Inventaire des Biens Culturels du Québec (à Québec), nous croyons que les portes furent ciselées non par Philippe Liébert mais par un autre sculpteur montréalais, François Guernon dit Belleville.

Pour familiariser le lecteur avec cet "inconnu" nous nous devons de présenter sa biographie. Par la suite nous reviserons le style qui se dégage des seules oeuvres qu'on lui attribue avec certitude: les reliefs du Calvaire d'Oka. Cette étude stylistique se poursuivra dans une analyse sommaire d'un autre panneau qu'on lui attribue, Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre. Puis nous passerons à l'analyse très détaillée des portes elles-mêmes et terminerons le chapitre par une comparaison entre celles-ci et une porte de tabernacle sculptée par Liébert. Finalement nous verrons

que le style de Philippe Liébert dans l'exécution du tabernacle du maître-autel de La Visitation et celui de François Guernon dit Belleville au tabernacle de l'autel latéral de Varennes varie considérablement. A la suite de ces analyses, il deviendra plus évident, stylistiquement parlant, que Philippe Liébert n'a pu façonner les portes de La Visitation et que François Guernon dit Belleville en serait tout probablement l'auteur.

Pour retracer la vie de cet artiste montréalais dont nous connaissons à peine quelques oeuvres qui n'ont jamais fait jusqu'ici l'objet d'études stylistiques très approfondies, nous utiliserons certains passages d'un livre publié en 1974 par John R. Porter et Jean Trudel, Le Calvaire d'Oka <sup>(5)</sup> .

François Guernon dit Belleville naquit en 1740 dans la paroisse de Saint-Emery, à Paris. Au printemps de 1757, il s'embarque comme grenadier dans le régiment de Berry qui venait porter main forte aux troupes de Montcalm contre les armées anglaises de la Nouvelle-Angleterre. Après la signature par le marquis de Vaudreuil, le 8 septembre 1760, de la capitulation de la colonie française Guernon, démobilisé, demeure au pays et le 10 août 1761 épouse Marie Dalpech dit Bélair à Saint-Sulpice (près de l'Assomption). Alors âgé de

vingt-et-un ans, il demeurera dans cette paroisse une dizaine d'années. Selon Christian Roy <sup>(6)</sup>, on mentionne son nom dans les Registres de l'Assomption pour un certain ouvrage qu'il fit au chœur de l'église. Comme rien n'indique que Guernon sculptait avant son arrivée au pays, on demeurerait étonné de retrouver une pièce bien importante façonnée par lui à cette époque. Cependant, comme Liébert travaille dans cette église de 1760 à 1774, il serait plausible que l'ex-grenadier y ait appris son nouveau métier sous la direction de ce maître.

En 1770, Guernon et sa femme cèdent à Jean-Baptiste Dalpech une terre leur appartenant, et Guernon signe d'une croix l'acte notarié. Il semble qu'à ce moment le couple habite Montréal.

En 1772, les Registres de la paroisse de la Pointe-aux-Trembles mentionnent un paiement de 600 livres "pour Belleville sculpteur". Avec Porter et Trudel nous croyons que la période écoulée entre 1762 et 1772 suffit amplement pour que François Guernon fasse son apprentissage <sup>(7)</sup>.

Le même document rapporte d'autres paiements de 1773 et 1774 dont nous ignorons la teneur. Si Guernon a travaillé à l'église du Saint-Enfant-Jésus de la Pointe-aux-Trembles vers cette époque, il rencontra

sûrement le sculpteur Antoine Cirier qui non seulement demeurait dans cette paroisse mais y effectua divers travaux de 1743 à 1781. Un acte de vente du défunt Martin Cirier (1751) à Liébert nous laisse supposer que ces derniers se connaissaient. On ne ferait probablement pas fausse route en affirmant que Cirier, Liébert et Guernon travaillèrent en collaboration à diverses reprises et que Guernon, le cadet, leur servit d'aide.

En 1774, François Guernon acquiert deux terres de trois arpents en haut du ruisseau Vacher dans la paroisse de Saint-Jacques de l'Achigan, à une trentaine de milles au Nord-Ouest de Montréal. Les registres des baptêmes, mariages et sépultures de la paroisse du Lac des Deux-Montagnes permettent d'affirmer que le sculpteur et sa famille y demeuraient. Ainsi le 7 mars 1775 on y baptise Marguerite-Amable, le 23 avril 1776 Marie-Joseph et le 20 septembre 1776 on y enterre Marguerite et son frère Joseph<sup>(8)</sup>. Comme François habitait au Lac des Deux-Montagnes à cette époque, Porter et Trudel datent les bas-reliefs du Calvaire d'Oka de 1775-76 et les lui attribuent car en fait ces panneaux ne possèdent aucune signature.

De 1777 à 1792, Guernon effectue divers travaux de sculpture pour le compte de l'église de l'Assomption tel que mentionné dans les Registres. De 1783 à 1792, des

paiements concernant les travaux faits à la corniche apparaissent ici et là.

En 1784, il façonne un tabernacle pour l'église de Varennes, puis de 1790 à 1794 il effectue quelques travaux à l'église de Saint-Sulpice.

Le 28 janvier 1793, il se remarie à Marie Martin dans la paroisse de Saint-Jacques-de-l'Achigan. Il y mourut le 17 août 1817 et y fut inhumé le 19.

Ce bref survol aura permis de connaître quelques lieux où Guernon oeuvra. A l'exception des Registres de l'Assomption, en règle générale les livres de comptes des paroisses citent à peine son nom. Ceci explique l'attribution de plusieurs de ses morceaux.

Avant d'étudier le style qui s'en dégage, familiarisons-nous avec Le Calvaire d'Oka. Les six reliefs ciselés par Guernon en 1775-76 et placés à l'intérieur des petits oratoires situés sur une colline face au Lac des Deux-Montagnes (Fig. 72), deux milles à l'est du village d'Oka, forment un chemin de croix ou calvaire en plein air. Chaque unité reprend des peintures ornant actuellement les murs de l'église du village mais originellement disposées dans les oratoires.

Les prêtres de la mission du Lac des Deux-Montagnes utilisèrent dès 1742 ces scènes de la

passion du Christ pour évangéliser les Indiens. Au cours des dix-neuvième et vingtième siècles, on organisa des pèlerinages au Calvaire d'Oka et en 1974, les paroissiens réparèrent les chapelles laissées à l'abandon et molestées depuis les quinze dernières années.

Comme les bas-reliefs sont en exposition itinérante à travers le Canada, nous les avons examinés à la Galerie Nationale du Canada au mois d'août 1978. Pour cette étude nous utiliserons généralement les photographies du livre de messieurs Porter et Trudél.

L'ensemble du Calvaire compte les sept tableaux en relief suivants: L'Agonie au Jardin des Oliviers (Fig. 73), La Flagellation (Fig. 74), l'Ecce Homo (Fig. 75), La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76), Le Crucifiement (Fig. 77), La Crucifixion (Fig. 78) et La Déposition de Croix (Fig. 79). L'Agonie au Jardin des Oliviers étant possiblement de Louis Quévillon, nous ne consulterons que les six derniers panneaux.

Des panneaux du Calvaire d'Oka émanent quelques traits stylistiques que l'on retrouve de façon plus ou moins accentuée tout au long de ces bas-reliefs dont les sculptures furent attachées aux panneaux du fond au moyen de petites pièces de bois et non entaillées dans le bois même.

Dans les pages qui suivent nous décrirons tour à tour le traitement des chevelures, des corps, des mem-

bres et des drapés des personnages. Nous jetterons ensuite un coup d'oeil sur les éléments du décor des scènes du Calvaire. Enfin nous clôturerons cette brève étude en examinant le rendu de la perspective chez Guernon dit Belleville.

Si l'on regarde le travail des chevelures, on constate que, tout en variant sa manière de ciseler, le sculpteur a tendance à présenter les cheveux longs par des mèches volumineuses ondulées, repliées sur elles-mêmes sur les épaules et à l'intérieur desquelles sont entaillés assez profondément quelques traits plus fins accentuant le mouvement de souplesse générale (Fig. 75, 77, 79). Une plus grande vivacité se dégage des nombreuses boucles courtes et recourbées du bourreau accroupi de La Flagellation (Fig. 74) et du Pilate de l'Ecce Homo (Fig. 75) où des lignes nerveuses sont incrustées à l'intérieur des multiples mèches principales frisées.

Pour les corps des personnages, Guernon laisse apparaître le volume des muscles abdominaux dans le Christ de La Flagellation (Fig. 74) et de La Crucifixion (Fig. 78), et les pectoraux bien séparés du Seigneur de ces mêmes panneaux. Dans le dos, une ligne creuse accentue la colonne vertébrale du Cyrénéen de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76) et du soldat

assis de l'Ecce Homo (Fig. 75). Une finesse de traitement émane du Christ de La Crucifixion (Fig. 77) et de La Déposition de Croix (Fig. 78), où souplesse et légèreté se combinent avec l'expression de la connaissance anatomique propre à ce sculpteur.

En général Guernon a tendance à gonfler les muscles de ses personnages. Ainsi, rien ne peut rivaliser avec la force qu'exhibent les avant-bras des bourreaux de La Flagellation (Fig. 74) et du personnage tenant l'échelle de La Déposition de Croix (Fig. 79). Ici entre autres, les séparations entre les divers ligaments et muscles forts sont accentuées par les mouvements exécutés. Par contre cette manière un peu primitive de travailler semble se raffiner et s'adoucir dans les membres du Christ de La Crucifixion (Fig. 78) et de La Déposition de Croix (Fig. 79) qui suggèrent des formes naturelles un peu tendues sous l'épiderme mince.

On remarquera la finesse d'exécution des mains de la Vierge, de Jésus et plus particulièrement de celles des apôtres dont les doigts définis sont modelés avec réalisme et précision et se croisent ou se replient avec naturel pour tenir le linceul du Seigneur (Fig. 79).

De leur côté les mollets du Christ de La Flagellation (Fig. 74), de Simon de Cyrène (Fig. 76) et de la plupart des personnages des tableaux, ont tendance

à se détacher de façon nette des os et se bombent sous une tension parfois un peu imaginaire du membre.

La tri-dimensionnalité émanant des personnages n'apparaît nulle part de façon aussi tangible que dans l'exécution de leurs drapés.

En utilisant l'Ecce Homo (Fig. 75) comme exemple, nous remarquerons que quelques fortes lignes profondes et diagonales partent du bras droit de Pilate et de la main du Christ tenant le manteau et suggèrent le mouvement habituel des tissus. Entre ces traits majeurs, quelques surfaces laissées unies recouvrent les épaules. On retrouve ces espaces lisses et alternant avec les plis accentués à peu près dans tous les manteaux des personnages de ces panneaux, mais principalement sur le drap de Simon le Cyrénéen (Fig. 76), chez qui le linge recouvrant la fesse est traité de façon tellement égale comparé à la turbulence et au recourbement du tissu flottant à l'arrière de son corps. Le bourreau clouant le Sauveur dans Le Crucifiement (Fig. 77) présente un genou gauche recouvert d'un tissu tendu contrastant avec le volume et l'action jouant dans le drap enveloppant sa cuisse droite. Cette même opposition entre les lignes fortes et tangibles et les espaces unis se rencontre dans le linceul du Christ de La Déposition de Croix (Fig. 79) où, entre deux grandes

lisières se séparant au-dessus de son épaule gauche, apparaît une surface plane.

La vigueur des draps qui se retrouve à différents degrés au cours des panneaux semble plus accentuée dans La Crucifixion (Fig. 78) où le drap du Christ, après avoir entouré sa jambe droite portée en avant et pliée au genou, s'élance dans l'atmosphère environnante comme mue par un vent qui ne semble atteindre que le Fils de l'Homme, puisque tant la robe que la cape de la Vierge ciselées de traits sûrs et dirigés avec précision retombent naturellement le long de son corps.

Le mouvement perceptible dans le linge du Seigneur se répercute cependant dans le manteau de Saint Jean en des plis larges, diagonaux et précis, dont la bordure tombant de son bras droit se chevauche à diverses reprises et, conséquemment, accentue l'agitation et la tri-dimensionnalité du drapé.

Voyons maintenant dans quel type d'environnement Guernon situe ses actions. Lorsqu'elles se déroulent à l'extérieur, le sculpteur porte une attention particulière aux sols en les recouvrant de multiples traits spontanés et nerveux. Nous les retrouvons tant sur le terrain de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76) que sur celui du Crucifiement (Fig. 77). En plus d'apparaître sur la terre de La Crucifixion (Fig. 78) et de

La Déposition de Croix (Fig. 79) ces rayures se voient sur les rocs volumineux aux nombreuses surfaces planes délimitées par des coups de ciseau sûrs..

Dans trois cas sur quatre, lorsque la scène a lieu en plein air, une ou deux collines recouvertes des traits ci-haut mentionnés forment le fond de l'action. Pour agrémenter le paysage de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76) et du Crucifiement (Fig. 77), des arbres dont une branche de la base est quelquefois cassée sont plantés à l'arrière-plan sur un terrain inégal.

Pour le traitement des objets accompagnant les diverses scènes, Guernon porte attention à reproduire fidèlement ces détails. Ainsi il indique par de petites incrustations souples les poils du chien de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76), par des lignes précises les anneaux de fer encerclant le seau à clous possédant une anse également tailladée du Crucifiement (Fig. 77) et par de petites hachures assez profondes l'effilochement des piquets de bois maintenant la base de la croix du Christ de La Crucifixion (Fig. 78). A l'intérieur de ce dernier panneau, le sculpteur représente dans une position repliée le cou et la tête du serpent de la tentation dont la bouche touche la pomme du péché originel, alors que l'animal regarde les os d'Adam aux pieds de Saint Jean.

Clôturons cette courte étude des panneaux en jetant un coup d'oeil sur la connaissance de la perspective de François Guernon dit Belleville. A l'intérieur de chaque panneau de cette série elle est adéquatement rendue. Même si Guernon copiait des tableaux existants, il aurait très bien pu rencontrer des problèmes dans l'exécution de détails telle l'assiette au bas de La Déposition de Croix (Fig. 79) qui demande une bonne maîtrise du raccourci pour ne pas apparaître comme vue d'en haut plutôt qu'à plat. Tout au long de ces oeuvres la notion d'espace est bien reproduite.

Nous pouvons donc résumer partiellement le style de Guernon en qualifiant son coup de ciseau de vigoureux, actif, spontané et tri-dimensionnel.

Après avoir noté le style de Guernon dans l'exécution des panneaux du Calvaire d'Oka, nous allons examiner la manière de travailler du sculpteur d'un autre bas-relief autrefois à l'église de Saint-Martin-de-Laval et actuellement au Musée du Québec, nommé Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig. 80). Ce panneau mesurant neuf pieds de haut par six de large présente Saint Martin à cheval qui vient de trancher de son épée une moitié de sa cape qu'il donne à un mendiant à la jambe de bois, assis sur quelques rochers situés dans le coin inférieur droit de la composition.

De trop nombreuses similarités dans la manière de travailler nous portent également à attribuer cette pièce à Guernon.

Déjà dans leur livre Le Calvaire d'Oka, Jean Trudel et John Porter remettent en question l'attribution faite par Gérard Morisset dans sa monographie sur Liébert <sup>(9)</sup> :

L'attribution du relief de Saint Martin à Philippe Liébert a été faite par Gérard Morisset sur la foi de relevés qu'il fit dans les livres de compte de la fabrique. Après vérification, il existe cependant une certaine confusion dans leur interprétation. Philippe Liébert reçut des paiements de la fabrique Saint-Martin de 1789 à 1798. En 1790, on lui donne un acompte de 200# pour un tableau, puis, en 1791, on fait un paiement final de 200# pour ce tableau qui est celui du maître-autel. Or il ne s'agit pas du relief mais d'une toile du peintre François Beaucourt (1740-1794), La Première Messe de Saint Martin, qui se trouvait au-dessus du maître-autel. Le paiement de Liébert devait concerner l'encadrement cintré de ce grand tableau. (10)

Ces auteurs considèrent que la manière générale employée par le sculpteur ressemble trop à celle de Guernon pour ne pas lui appartenir:

Sa technique d'exécution est la même que celle qu'utilisa François Guernon au Lac des Deux-Montagnes. Des similitudes frappantes existent dans le traitement du sol et des drapés. La tête du cheval de Saint Martin ressemble à celle du cheval de l'officier de La Rencontre de Sainte Véronique, de même que la tête du pauvre se rapproche de celle de Simon le

Cyrénéen. Il nous est difficile de croire que le relief de l'église Saint-Martin puisse avoir été exécuté par un autre sculpteur que François Guernon. (11)

A la suite de l'étude que nous venons d'effectuer au Calvaire d'Oka nous nous devons de vérifier si les mêmes caractéristiques se retrouvent dans le panneau de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre. Bien que nous examinerons quelques détails en plus, nous procéderons de la même manière pour l'analyse de ce panneau que pour celle des oeuvres du Calvaire d'Oka. L'ordre suivi sera donc le suivant: étude des chevelures, des visages, des corps, des membres, des drapés, des éléments du décor et de la perspective.

Les cheveux du mendiant sont traités en touffes ondulées clairement séparées les unes des autres et finement ciselées à l'intérieur. On retrouve le même mouvement de zigzag dans la mèche descendant sur son épaule et s'apparentant à celle appartenant au Christ de La Descente de Croix (Fig. 79). La barbe et les sourcils du pauvre sont suggérés par quelques coups nets du ciseau.

Toujours dans le domaine pileux, on ne peut s'empêcher de noter que la crinière du cheval de Saint Martin est également travaillée par bandes sinueuses très accentuées sur le front de l'animal et à peine suggérées sur son cou.

Les visages de ces personnages laissent soupçonner les émotions de chacun. On remarque que la lèvre inférieure de leurs bouches est délimitée par un coup de ciseau relativement rectiligne tandis que la lèvre supérieure, un peu moins épaisse, ferme l'ouverture en formant des commissures descendantes. Les bouches du cavalier de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76), du Christ et de Pilate de l'Ecce Homo (Fig. 75) et du Seigneur avec son bourreau de La Flagellation (Fig. 74) semblent sculptées suivant ce modèle. La tridimensionnalité des nez possédant des narines clairement indiquées par un coup de gouge quasiment circulaire ne peut nous échapper.

Pour le corps du pauvre homme, des côtes très précisément creusées indiquent sa malnutrition. Mais le sculpteur signale quand même la région du ventre par un petit gonflement des muscles abdominaux autour du nombril. Deux petites élévations de la peau marquent le torse de cet individu. On note une tendance à traiter l'abdomen de cette manière dans le corps du Christ en croix de La Crucifixion (Fig. 78) où, tout en signalant la maigreur du Seigneur en ciselant quelques côtes, Guernon a quand même arrondi de façon pleine et naturelle le ventre du Fils de l'Homme.

Examinons maintenant les membres des personnages du tableau. L'avant-bras gauche de Saint Martin présente une forme généralement bombée et forte. On y note des stries à peine cachées par la peau et représentant les muscles tendus du membre. Autant la partie supérieure qu'inférieure de l'avant-bras est gonflée par le mouvement du saint. Cette forme pleine rappelle l'avant-bras du bourreau accroupi de La Flagellation (Fig. 74) tandis que le traitement sillonné ressemble à celui de l'avant-bras droit du Christ de l'Ecce Homo (Fig. 75). Les muscles du bras tenant l'épée semblent façonnés légèrement tout en laissant paraître une partie supérieure de l'avant-bras assez volumineuse.

Si nous regardons l'avant-bras du mendiant on remarque qu'une peau unie recouvre des muscles subtilement suggérés. Les membres du Seigneur de La Déposition de Croix (Fig. 79) et de ceux des apôtres qui le soutiennent semblent ciselés de cette manière.

Le sculpteur semble avoir particulièrement soigné les mains des personnages du panneau de Saint Martin. On remarque que tous ces appendices se referment ou tiennent un objet quelconque. Saint Martin entoure le pommeau de son épée de la main droite tandis qu'il tend son manteau de la gauche et que le mendiant saisit la pièce de tissu tout en s'agrippant à sa canne. Les

jointures sont bien marquées et chaque doigt est traité en trois dimensions et avec précision. On retrouve ce naturel dans l'exécution des mains de La Crucifixion (Fig. 78) et de La Déposition de Croix (Fig. 79) où Guernon avait atteint une certaine perfection. Une similitude notoire existe entre le pouce de la main droite du mendiant et celui de la même main du Christ de La Déposition de Croix. Non seulement la position du doigt mais surtout la façon de travailler l'ongle délimitant une surface plate, rectangulaire dans son ensemble, mais recourbée aux coins intérieurs indique qu'il s'agirait peut-être du coup de ciseau du même artiste.

On ne peut que remarquer le mollet inhabituellement fort de la jambe de Saint Martin accentué par une pièce de tissu attachée par une boucle ronde. Ce mollet exhibe une forme des muscles appartenant au Christ de La Flagellation (Fig. 74).

Passons au travail des tissus. Tout d'abord la partie du manteau que Saint Martin donne au pauvre présente des surfaces unies alternant avec des plis forts nettement marqués par un ciseau sûr de lui-même. La photographie de l'Inventaire des Biens Culturels (Fig. 80) en accentuant les ombres du drap nous fait prendre conscience de l'agitation qui y règne. De plus les ondulations des plis sont délimitées avec fermeté par les

bords du matériel.

Une telle tri-dimensionnalité se remarque également dans la partie de la cape qui recouvre d'un mouvement vigoureux le bras droit de Saint Martin et longe sa jambe, en dessinant des méandres se chevauchant les uns les autres et soulignés par les arêtes verticales du tissu. Les manteaux de Saint Jean et de la Vierge de La Crucifixion (Fig. 78) et le linceul du Christ de La Déposition de Croix (Fig. 79) possèdent cette même assurance dans la démarcation du volume de l'étoffe.

On ne peut s'empêcher de constater les sinuosités de la jupe de Saint Martin dont la bordure est ornée d'une frange minutieusement ciselée d'innombrables petits coups de ciseau. La bande de cuir lui entourant la taille est également pourvue de cette lisière ornementale. Des décorations aux courbes libres et spontanées agrémentent son juste-au-corps tandis qu'un dessin régulier, utilisant des demi-cercles surmontés à leur point de rencontre d'une forme à trois pointes, longe la bordure de sa jupe.

Bien que le matériel recouvrant le corps du mendiant ne jouisse pas de l'impétuosité de celui de Saint Martin, il demeure que des traits nets pénètrent dans le bois pour indiquer les courbures de ce qui semble

une peau d'animal, si on regarde la partie recourbée de son drap où de multiples lignes suggèrent la présence de poils sur la face intérieure.

On peut finalement s'attarder aux détails du décor où évolue l'action. On note que le sculpteur a couvert le sol de nombreux traits creusés dans le bois qui en avivent la surface.

Un arbre épais, au tronc sinueux tailladé de multiples coups de ciseau sur lequel pousse un bouquet de libres feuilles monocotylédones aux nervures parallèles, dont une branche édentée est cassée à la base, et où l'ensemble des rameaux finement entaillés se croisent dans les ondulations qui les animent continuellement, occupe le coin supérieur droit du bas-relief. Cet arbre ressemble quelque peu à ceux peints sur le fond du panneau de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76) auxquels on a coupé une branche à la base et où le tronc principal se divise à quelques reprises en deux branches majeures.

Des roches tri-dimensionnelles à plusieurs faces distinctes, également tailladées, apparaissent sous les sabots de l'animal et couvrent la base gauche de la scène. Quant à la partie droite du tableau, elle présente des rochers plus ou moins distincts, à fines ciselures, sur lesquels repose le mendiant, puis une touffe d'herbe ou de feuillage aux brins larges et recourbés, disposés

très librement en fleur de lys. Enfin trois fleurs, dont deux ressemblent à des tulipes et l'autre à une pensée, émergent du centre d'un agencement circulaire de six feuilles aux pourtours abondamment gondolés et aux limbes parsemés de nervures s'éloignant de tiges serpentines aux extrémités bien souvent recourbées.

Dans cette oeuvre, la perspective ne tient pas une aussi grande place que dans celles du Calvaire d'Oka. On peut toutefois noter qu'en général les rapports entre les divers éléments de l'action sont bons. Bien entendu le sculpteur a tendance à exagérer les éléments décoratifs végétaux mais, en ce qui concerne les personnages principaux il respecte un certain dégradé.

On peut résumer l'impression qui se dégage de ce panneau par les qualificatifs mouvement et tri-dimensionnalité. Etant donné les nombreuses affinités stylistiques que nous avons rencontrées entre les bas-reliefs du Calvaire d'Oka et ce panneau, nous tendons à affirmer que François Guernon dit Belleville et non Philippe Liébert exécuta Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre.

Puisque nous avons noté précédemment que les autels latéraux de cette même église présentaient certaines différences de facture, nous pouvons supposer que Guernon travailla en collaboration avec Liébert

dans cette église et, par conséquent, qu'il aurait très bien pu façonner ce bas-relief et l'autel de la Vierge (Fig. 88) de l'ancienne église de Saint-Martin.

Maintenant que nous sommes passablement familiarisés avec le style de Guernon, allons faire un tour au Sault-au-Récollet pour voir si par hasard ce sculpteur qui avait déjà travaillé avec Liébert à l'Assomption aurait pu exécuter les portes du sanctuaire de l'église de La Visitation de la Bienheureuse Vierge Marie.

## B : ATTRIBUTION PROPREMENT DITE

A l'intérieur de la présente section nous étudierons avec soin chacun des panneaux sculptés des portes de La Visitation. En y regardant de près, nous verrons que le style de l'auteur de ces oeuvres ressemble énormément à celui de François Guernon dit Belleville au Calvaire d'Oka et à celui du sculpteur du bas-relief de l'église de Saint-Martin.

Pour cette étude nous procéderons en examinant d'abord la technique d'exécution, puis le type de cisèlement des têtes, corps, membres et vêtements des personnages, pour ensuite regarder les pièces du décor ambiant. Dans ce cas-ci nous devons également porter notre attention aux bordures des panneaux.

Dans le travail de ces scènes le sculpteur a utilisé une technique que nous retrouvons également au Calvaire d'Oka. Les différents morceaux des paysages et des actions sont sculptés sur des pièces de bois puis appliqués sur les planches de fond que sont les portes. Une brisure dans la colline du panneau inférieur droit (Fig. 65) laisse entrevoir le fond de la porte et si l'on regarde attentivement les photos

des arbres et des nuages (Fig. 60, 61, 64), par exemple, on ne remarque aucune encoche laissée par le ciseau du sculpteur sur le panneau arrière comme on en devrait voir si les sculptures avaient été taillées directement dans le bois même des portes. Ici, tous les détails, personnages, arbres, maisons, et nuages, semblent collés sur un fond uni représentant des ciels aux couleurs calmes.

La peinture de ces pièces n'est pas originale puisqu'en 1877 un devis passé entre monsieur Toussaint Pelletier et le curé Félix Rochette spécifie que dans un nettoyage-restauration les portes seront repeintes:

Après avoir nettoyé l'or des portes de chaque bout du grand autel, elles seront peintes et vernies convenablement à l'architecture qu'elles comportent. (12)

De plus, en 1919 il semble qu'elles aient subi quelques rénovations par l'artiste-peintre H. Moffat: "Renaitre Retoucher les tableaux Reliefs des Deux Portes du Sanctuaire" (13). A cause de ces diverses rénovations nous ne porterons pas beaucoup d'attention aux couleurs actuelles pendant cette étude.

Commençons par le panneau supérieur de la porte de gauche. Nous nous souvenons qu'ici Samson tue le lion de Thamna alors qu'un couple, tout probablement ses parents, discute en arrière-plan (Fig. 38, 81).

Examinons maintenant le héros biblique (Fig. 82). Bien que la tête ne mesure que quatre (4) centimètres de haut, la chevelure en est exécutée par un cisèlement profond de quelques mèches se terminant en ondulations souples sur les épaules du héros. Les cheveux séparés au sommet de la tête comme sur la gravure (Fig. 42) laissent deviner des traits dégagés et renflés. Bien qu'aucune petite ligne n'apparaisse à l'intérieur de chaque mèche (probablement à cause du format de ces détails), on y sent le même type de travail que dans les cheveux du Saint Jean de La Crucifixion (Fig. 78), où les traits nets et tri-dimensionnels se conforment à la ligne de son crâne et retombent en souples sinuosités sur son épaule.

Comme pour la plupart des visages des personnages des panneaux d'Oka, l'artiste insiste pour dégager le front. Dans ce panneau, il indique la barbe frisée, ajout personnel au modèle original, par quelques ciselures ressemblant à des boursouflures de la peau. Les sourcils sont indiqués de cette manière également. Même s'il demeure minime dans l'ensemble du visage, le nez est habilement travaillé. Pour la bouche, la large lèvre inférieure déborde la lèvre supérieure à la manière de celle de l'homme barbu se tenant à gauche de la croix de La Déposition de Croix

(Fig. 79). Cependant ici, le héros semble presque sourire (à moins que ce ne soit un effet de la peinture) au lieu de montrer des commissures affaissées.

Sous les vêtements de Samson on devine un corps musclé et large. Quelques coups de ciseau suggèrent entre autre la séparation entre le torse et le ventre qui semblent chacun bomber de part et d'autre de ce trait. Ici nous aurions tendance à y voir des similarités avec la forte carrure de Saint Martin (Fig. 80). Dans les deux cas la largeur et le volume du corps sont suggérés par un modelé plein et large du vêtement.

Dans sa prise de l'animal, les deux avant-bras de Samson s'arrondissent sous l'effort. La surface du bois est traitée de manière à rendre très lisse la séparation entre ces muscles. Nous avons rencontré cette méthode ferme et sûre de rendre les membres entre autres dans le panneau de Guernon, Le Crucifiement (Fig. 77), où le bras du personnage tendant un long clou est travaillé avec adresse tout en présentant cette forme pleine de l'avant-bras que nous retrouvons chez Samson. Le joint du coude du bras gauche (longueur du bras: 7cm) est habilement suggéré par un léger coup de ciseau un peu dans le

style du bras du Christ de La Déposition de Croix (Fig. 79). Si nous comparons l'oeuvre du sculpteur (Fig. 82) à celle du graveur (Fig. 42), nous notons que le cisèlement des muscles du personnage en bois est beaucoup plus délicat que ce que suggérerait le modèle. Dans un dessin où la ressemblance est si évidente, on ne peut penser qu'à une atténuation volontaire du découpé de la part du sculpteur.

Cette copie de la gravure a même atteint la confection de la main droite dont le bras entier mesure huit (8) centimètres qui, de même que sur la feuille de papier, ouvre le maxillaire inférieur de l'animal en ne présentant que quatre (4) doigts recourbés. Ici chaque doigt est façonné indépendamment et se termine après la première phalange. Par la forme qu'il donne à cette extrémité du membre, le sculpteur nous fait bien sentir que la main empoigne la mâchoire et la tient fermement. Cette position remémore celle du personnage de gauche qui tient le linceul de La Déposition de Croix (Fig. 79). La prise du matériel est ferme et souple à la fois, tandis que le dessus de la main est légèrement gonflé. On note ce bombement surtout pour la main gauche de Samson qui tient le museau du fauve. Ici le sculpteur semble avoir oublié d'indiquer la dernière phalange de l'index, mais y a placé un ongle plat quelque peu rectangulaire

bien qu'arrondi aux coins de la base intérieure.

Pour disloquer les mâchoires de l'animal Samson place son genou droit sur le cou du lion retourné sur le dos, et maintient son équilibre par sa jambe gauche allongée. En y regardant de plus près, on constate que le mollet gauche est bombé non seulement derrière mais également devant le tibia pour former un gonflement prononcé reflétant une tension bien normale du membre. Quant à la jambe droite, le sculpteur indique la démarcation entre le mollet et la cuisse par un trait fort et arrondi au niveau du genou.

En ce qui concerne les orteils du pied gauche, ils semblent sculptés séparément les uns des autres et le cou -de-pied caché par la sandale, tout en demeurant fort, ne bombe pas particulièrement.

On ne peut s'empêcher de constater que la cape est beaucoup plus vigoureusement et nerveusement traitée que celle de la gravure. Le sculpteur en a d'ailleurs réduit la largeur pour marquer le mouvement circulaire formé par le drap qui vole au vent (Fig. 82). Quelques traits creux et précis témoignent de l'agitation du tissu. On y retrouve quelque peu l'effet d'élan produit par la partie du manteau entourant le bras de Saint Jean de La Crucifixion (Fig. 78) où l'animation de l'étoffe reflète le bouleversement d'âme de l'

apôtre.

Pour la portion de la cape qui repose sur la jambe droite du héros, on remarque que le sculpteur en a diminué la largeur et accentué une fois de plus l'activité en faisant flotter cette partie dans les airs et en la terminant par une pointe recourbée sur elle-même qui intensifie la tri-dimensionnalité et la légèreté du tissu. Ce chevauchement du matériel apparaît d'ailleurs dans les deux pointes que forment les manteaux de la Vierge et de Saint Jean dans La Crucifixion (Fig. 78) ainsi que dans l'extrémité du drap recouvrant Simon de Cyrène dans La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76). La diagonale de cette bande chez Samson est soulignée par des rayures profondes suivant cet angle sans pour autant avoir été ciselées parallèlement.

Bien que plusieurs indices indiquent déjà une similarité entre le cisèlement des tableaux d'Oka et cette portion de la porte de La Visitation, poursuivons notre étude pour vérifier si d'autres détails de composition et de traitement tendent également à laisser croire que nous avons affaire à des oeuvres de François Guernon dit Belleville, et non de Philippe Liébert.

Nous avons déjà noté la présence de rayures sur le sol des panneaux d'Oka et de Saint Martin. A la Visitation aussi plusieurs boursouflures un peu ro-

cailleuses animent la terre gravée de traits profonds et nets.

C'est dans les pièces décoratives végétales que le sculpteur laisse un peu plus voguer son imagination. Ainsi nul ne songerait à une copie réaliste en regardant la fleur de l'avant-plan de droite (Fig. 83). Il s'agit évidemment ici d'un élément servant à agrémenter le tout en imitant à peine les fleurs de la gravure (Fig. 42). Toujours dans le but de discuter de l'attribution des portes, nous nous devons de regarder de près cette composante.

On note ici que les bordures de chacun des "pétales" (Fig. 83) ne font pas qu'onduler, elles semblent quasiment hachurées et se chevauchent à plusieurs reprises. Un de ces bords se replie complètement sur lui-même donnant un effet de tri-dimensionnalité plus important au dessin déjà fortement travaillé. Même la surface des pétales est striée de nombreux traits plus ou moins profondément creusés dans le bois. En regardant ce détail on ne peut s'empêcher de penser à la "fleur-feuille" située exactement au même endroit dans le panneau de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig. 80). Comme nous l'avons déjà noté pour ce tableau, les bordures possèdent une vie intense que l'on retrouve presque intégralement à La Visitation.

Si nous regardons maintenant d'autres morceaux du décor, on note les formes tri-dimensionnelles des trois roches placées au bas du panneau. Chaque cas (Fig. 81, 83) reproduit à peu de chose près le modèle où une structure bombée à plusieurs surfaces inégales, tailladées de nombreux coups de couteau adroitement exécutés et généralement groupés par trois, est placée sur un sol lui-même très inégal. Des touffes d'herbe aplatie et striée parallèlement émergent de derrière chaque caillou. La verdure qui apparaît sur la pierre centrale est élégamment courbée vers l'extérieur un peu à la manière souple de l'herbe du coin droit de Saint Martin. D'ailleurs les deux modèles se ressemblent. Deux brins s'arquent vers l'extérieur tandis que la tige centrale pointe vers la gauche. Dans chaque cas nous devinons que les proportions de ces éléments décoratifs des scènes ne correspondent pas à la réalité.

En général on retrouve cette forme des pierres travaillées de manière un peu incertaine toutefois dans La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76), et plus affermie dans La Crucifixion (Fig. 78) et la Déposition de Croix (Fig. 79). Celles de Saint Martin (Fig. 80) présentent le même modèle mais en plus allongé et strié.

Ces ajouts personnels de l'artiste servent non

seulement à agrémenter mais également à animer le sol déjà actif où se déroule le drame principal. La colline comme arrière-plan d'une action est également utilisée dans La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76), Le Crucifiement (Fig. 77) et La Crucifixion (Fig. 78).

Pour bien encadrer la scène, le sculpteur a disposé des arbres de part et d'autre du panneau (Fig. 84) une souche dans le coin inférieur gauche et des nuages dans un ciel en opposition totale au sol par son dénuement complet.

Nul ne peut demeurer indifférent au palmier très original qui surplombe Samson de son feuillage léger et considérablement recourbé (Fig. 85). Ces nombreux rameaux ne présentant que des formes mouvantes créées par le feuillage de l'arbre sont travaillés en tiges larges profondément striées dont l'élan prend son origine au sommet du tronc. Ces multiples ramifications semblent jaillir de ce point central comme les jets d'eau d'une fontaine pour retomber sur le sol après un élan à la fois prodigieux et gracieux vers le ciel. Bien que de telles ramures semblent très originales dans le décor même de la scène, on y retrouve une amplification raffinée du modèle primaire des touffes d'herbe de la roche centrale et de celles du Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig. 80).

Dans la manière de travailler la chevelure du bourreau accroupi de La Flagellation (Fig. 74), Guernon produit ce même effet de mèches épaisses, striées et serpentines partant d'un point donné et s'animant en tous sens, tout en se chevauchant à plusieurs reprises. D'une manière quelque peu différente Pilate de l'Ecce Homo (Fig. 75) possède le même type d'agitation des mèches volumineuses, striées et recourbées de sa chevelure.

Bien que la ramure du palmier, presque aussi haute que le tronc (26 cm. pour le feuillage et 26 cm.  $\frac{1}{2}$  pour le tronc), attire instantanément l'attention, nous nous devons de jeter un coup d'oeil sur celui-ci. Ici, plusieurs étages formés chacun de cinq languettes finement striées et arrondies au sommet s'encastrent les uns dans les autres à partir du sol jusqu'au feuillage. Nous ne retrouvons cette technique de travail d'un tronc nulle part dans les arbres rencontrés jusqu'à date.

On doit reconnaître que le traitement que le sculpteur a utilisé correspond à la définition avancée de nos jours par le Dictionnaire Le Petit Robert pour le palmier:

Arbre des régions chaudes (monocotylédones) à tige simple, nue et rugueuse, à grandes feuilles palmées ou pennées en éventail, à fleurs ou grappes et dont les fruits sont des baies ou des drupes. (14)

Habituellement les plantes monocotylédones produisent des feuilles dont les stries s'allongent parallèlement sur le limbe et ne forment pas une nervure symétrique originant au tuyau de la feuille. Pour avoir reproduit cet arbre de manière aussi conforme aux règles de la botanique, nous croyons fortement que l'artiste sculpta d'un modèle d'arbre exotique figurant ailleurs dans la bible anglaise, fort probablement aux illustrations de La Fuite en Egypte (Fig. 48) et de La Cananéenne (Fig. 49).

D'une certaine manière l'arbre de gauche reproduit un peu un élément de la gravure originale. Il s'agit d'un arbre de l'arrière-plan situé juste derrière les parents, dont le tronc oblique surplombe un peu la rivière et dont le feuillage disposé par touffes s'échelonne sur trois niveaux (Fig. 42). A la Visitation, le sculpteur nous présente un tronc sinueux à la branche du bas cassée et dont le feuillage se superpose en trois degrés laissant transparaître de nombreuses branches courbées entre chaque touffe. Ici la hauteur du feuillage (25 cm.) est nettement plus importante que celle du tronc proprement dit (16 cm.). Mais ce déséquilibre ne nous frappe pas tellement parce que si le tronc n'était pas aussi incurvé, il mesurerait quelques centimètres de plus. Cette fois quelques traits également distancés les uns des

autres indiquent la présence de l'écorce. Toutes les touffes de feuilles monocotylédones comme dans l'arbre de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig. 80) originent par groupe d'un point central et s'accumulent tout autour de ce coeur, un peu à la manière de la chevelure du bourreau accroupi déjà mentionné. Tout en ne présentant pas de surfaces totalement unies la bordure des feuilles de cet arbre n'est ni dentelée ni recourbée. D'ailleurs les branches supportant le dernier bouquet présentent une surface lisse.

Ainsi, dans cet arbre du panneau gauche de l'église de La Visitation, on reconnaît la manière de superposer les feuilles striées parallèlement qui est utilisée à Saint Martin, mais nous n'y distinguons pas le dentelé de la lisière extérieure.

Si la branche cassée de l'arbre que nous venons d'étudier n'est indiquée que par une forme circulaire, le tronc mort dans le coin inférieur gauche, lui, présente une partie circulaire encastrée dans une dentelure très accentuée. Une mince tige également brisée origine à la base du tronc et développe le même style de rayures que l'arbre complet de gauche. Quant aux traits horizontaux du tronc principal, ils ébauchent un peu plus de sinuosités et sont unis par de petits traits verticaux rappelant la forme des briques d'une

maison. Plusieurs racines tortueuses fouillent et soulèvent presque le sol environnant avant de s'y enfoncer définitivement.

Ce tronc mort qui apparaissait de manière beaucoup plus ténue dans la gravure, forme une forte oblique tri-dimensionnelle placée parallèlement au corps du lion. Un tel élément tirerait la composition vers l'extérieur du cadre si l'immense et très actif palmier ne siégeait monumentalement de l'autre côté.

Voyons maintenant le couple presque minuscule (7 cm.) qui discute sur la colline de l'arrière-plan (Fig. 86). Malgré le format réduit de ces personnages le sculpteur leur donne vie en leur faisant exécuter des mouvements précis: la femme tend le bras gauche vers l'avant et semble inviter son mari élégamment vêtu et tenant une canne à poursuivre leur route. Les boucles des cheveux de l'homme sont indiquées par trois traits horizontaux ainsi que les plis de son juste-au-corps. La robe de la femme ne présente pas d'ondulation au corsage (sauf pour la poitrine) mais de sa ceinture clairement sculptée la jupe forme quelques plis majeurs indiquant la souplesse du tissu. Malgré le format de cet ensemble, le sculpteur a même chaussé chaque individu, indiqué les doigts sur la canne par un trait creux au milieu de la main et subtilement encavé la manche de l'homme au niveau du

coude. A la suite d'une telle minutie on ne peut qu' admirer l'habileté de l'artiste qui a su rendre vie et volume à des modèles aussi réduits.

Quant à la position du lion mesurant 17 cm. de long (Fig. 82), elle ne peut qu'accentuer l'action qui se déroule au premier plan. Dans sa copie de la gravure le sculpteur a varié quelques détails dans la position de l'animal. Ainsi, la patte avant gauche que Samson écrase de sa jambe droite repliée, fut omise de la sculpture; par contre la patte arrière droite qui n'apparaît pas sur la gravure semble tracée en partie, mais une couche de peinture grise la recouvre actuellement. Finalement les deux langues ne présentent pas la même courbure.

La fourrure du mammifère est reproduite de deux manières. Tout d'abord son corps semble lisse tellement les quelques ciselures de son dos pénètrent à peine le bois. Par contre plusieurs traits serpentinés creusés avec précision développent la crinière fournie du lion d'une longueur de 8 cm. Cette façon de représenter les poils se rattache à celle utilisée dans La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76) pour Simon de Cyrène, où des cheveux plutôt courts s'entremêlent. On retrouve un peu de cette technique bien que moins tri-dimensionnelle, dans la queue du cheval de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig.

80).

Pour la tête du lion reproduite suivant les détails offerts par la gravure, soit une oreille ronde, un oeil allongé mais volumineux dans son arcade sourcilière bien marquée et une bouche ouverte qui forme quasiment un carré. Seule la langue allongée et légèrement abaissée en son milieu offre une position plus naturelle mais moins active que celle de la gravure.

Le sculpteur a travaillé les muscles de la cuisse gauche arrière de l'animal de sa manière habituelle: en les soulignant par quelques traits larges creusant avec sûreté le bois. Malgré la petitesse du pied ( 7 cm.  $\frac{1}{2}$  par 2 cm.), cette extrémité est minutieusement rendue par un travail séparant et arrondissant chacun des trois orteils du fauve terminés par une griffe.

De cet ensemble intégré de l'homme et de la bête se dégage un vif sentiment d'action accentué par le mouvement circulaire de la cape du héros et de la queue tournée de l'animal. La position oblique du corps, des bras et des jambes de Samson subjuguant le fauve impuissant couché sur le dos en formant un demi-cercle, intensifie le drame qui n'est pas situé exactement au centre du panneau.

Pour poursuivre l'étude du décor de cette oeuvre

vre jetons un rapide coup d'oeil sur les maisons situées derrière Samson et ses parents (Fig. 82, 86).

La demeure de gauche mesure 5 cm. de large et 4 de haut à la cheminée et celle de droite, 2 cm. de large par 2 cm.  $\frac{1}{2}$  de haut. Malgré sa simplicité on a non seulement indiqué sur la première les deux étages de fenêtres mais aussi les rayures du toit et de la cheminée. La seconde présente deux ouvertures et un toit également strié. L'angle de vision suggéré nous semble adéquatement reproduit.

Pour enjoliver le tout l'artiste a placé deux nuages duveteux dans un ciel calme. Ces pièces sont habilement tracées en indiquant une forme ronde centrale à laquelle des demi-cercles superposés s'ajoutent en formant finalement une forme volumineuse allongée. On ne rencontre pas cette manière de travailler dans les tableaux d'Oka, seulement les custodes des autels latéraux (aujourd'hui brûlés) de l'ancienne église de Saint Martin (Fig. 87, 88) présentent ce modèle abondamment utilisé surtout dans l'autel de la Vierge (Fig. 88). Nous pouvons donc supposer que cette répétition de la forme d'un élément fréquemment utilisé dans la décoration des tabernacles correspond à la manière employée dans cette porte du chœur de l'église du Sault-au-Récollet.

Ainsi dans un cadre restreint l'auteur a su recréer avec un décor un peu différent les proportions suggérées par la gravure. En diminuant non seulement la hauteur mais également l'épaisseur de ces trois éléments, Samson et le lion, les parents et enfin les maisons, l'artiste a bien rendu la perspective générale.

Bien que notre étude n'ait pas tenté de nier totalement que les portes de la sacristie de la Visitation soient de Liébert, nous avons toutefois montré la similarité d'exécution des détails de cette scène avec les tableaux du Calvaire d'Oka de François Guernon dit Belleville et le panneau de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre. Poursuivons maintenant notre analyse en examinant la portion inférieure de cette porte de gauche.

A l'intérieur de ce panneau mesurant sans cadre 55 cm. de haut à gauche, 45 cm. de haut à droite par 55 cm. de large, un petit curé en surplis et lisant se dirige vers une église de pierre (Fig. 89). Cette fois-ci l'action ne domine absolument pas sur l'environnement.

Ce personnage de 9 cm.  $\frac{1}{2}$  de haut n'effectue aucun acte de bravoure. Au contraire, il représente la quiétude parfaite d'un prêtre concentré sur son livre de prières (Fig. 90). Il est impossible de dé-

crire les membres de son corps puisque seul un visage possédant les traits essentiels de l'humain, oeil, nez, bouche, émane de ses vêtements qui cachent une main qui tiendrait le livre ouvert.

Donc nous passerons à une étude rapide de ses vêtements. La soutane et le surplis forment deux robes amples, l'une se terminant au sol et l'autre aux hanches. Dans chaque cas, le sculpteur a indiqué les plis du tissu par quelques longs traits encavés plus rudimentairement cependant que ceux de la tunique du Saint Jean de La Crucifixion (Fig. 78). Un tricorne couvre son chef aux cheveux mi-longs et une bande qui ressemble à un foulard strié à intervalles réguliers pend dans son dos jusqu'au mollet.

Participent au décor environnant les éléments suivants: un sol bien travaillé, trois roches agrémentées d'herbe, un arbre, une colline, une demi-façade d'église en pierre et deux maisons avec cour clôturée. Comme précédemment, des nuages ouateux flottent dans un ciel égal.

Ce terrain raboteux composé d'une suite de crevasses et de monticules tailladés de nombreux traits nerveux supporte étrangement les trois bâtiments aux lignes sévères. Ici on reconnaît un travail du sol semblable à celui de Samson et le lion (Fig. 81, 82), de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig.

80), de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76) et de La Crucifixion (Fig. 78).

Les éléments du paysage qui s'accordent bien avec ce sol mouvementé se retrouvent dans les roches et l'arbre à gauche de la composition (Fig. 91). Dans le présent cas, le sculpteur n'a pas seulement taillé un gros morceau de pierre à plusieurs surfaces rayées comme au tableau de Saint Martin, à ceux d'Oka et de Samson, il a appuyé deux rocs volumineux l'un contre l'autre en insérant au centre de leur sommet un caillou de plus petite dimension. Un tel arrangement permis par les dimensions de cet ensemble rompt la simplicité exigée par la confection de spécimens plus petits. Les pierres présentent toujours diverses surfaces plates entaillées de multiples ciselures à la manière de La Crucifixion (Fig. 78).

Selon un modèle rencontré dans la scène de Samson et le lion et dans celle de Saint Martin (Fig. 82, 80), cinq amples tiges recourbées, taillées de traits parallèles surgissent de derrière le roc. On reconnaît la même tendance à placer à l'extérieur les plus petits brins et le plus long au centre pour former un ensemble couvrant toutes les directions de la surface disponible. A l'arrière des deux autres rocs le sculpteur a remplacé les longs brins par trois feuilles disposées en forme d'éventail et semblables à

celles de l'arbre, pointant l'une vers la droite, l'autre vers le haut et la troisième vers la gauche du paysage.

L'arbre de 41 cm. de haut présente un tronc noueux aux encoches plutôt horizontales et placées à égale distance, sauf au niveau des racines sinueuses et des branches feuillues où des traits vifs et serrés creusent l'écorce. Sans copier celui du panneau supérieur, il en possède le même principe de composition, soit un tronc très incurvé auquel s'attachent quelques branches mortes (non coupées dans ce cas-ci), trois niveaux de feuillage s'amincissant vers le haut et supportés par des rameaux plus minces parce que subdivisés. Non seulement les ondulations continues du tronc mais également les branches fines et inanimées qui en surgissent font penser aux nombreuses broutilles mortes, effilées et incurvées du sommet de l'arbre de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig. 80). Comme pour le panneau de Samson et le lion (Fig. 86), les feuilles au rebord uni avec limbes à nervures parallèles, disposées en touffes, ont tendance à se déployer autour d'un point central et garnissent ainsi une plus grande superficie du ciel.

Une colline (Fig. 90) un peu bosselée et striée, semblable dans sa forme grossièrement triangulaire à celle de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76) où

apparaissent également de longues ciselures, orne l'arrière-plan du panneau comme pour le tableau supérieur de cette même porte.

L'église à la façade coupée en deux attire l'attention du spectateur (Fig. 39, 57, 60, 89). Cet édifice de 40 cm. de haut possède une porte cintrée située sous une rosace et à côté de laquelle siège une niche vide. Le simple clocher surmonté d'un coq planté sur une croix, est fixé sur un toit à deux eaux, à pente raide (angle de 45 à 55 degrés probablement). De multiples ciselures verticales et horizontales indiquent que le bâtiment entier est de pierres taillées et des pierres de taille très précisément façonnées forment le coin de l'édifice.

Le sculpteur a indiqué de la même manière les pierres composant les maisons du second plan (Fig. 60, 89). On remarque qu'ici les portes et fenêtres sont accentuées par une bordure encadrant chaque ouverture. Il est intéressant de noter que le toit découpé en rectangles précis ne ressemble absolument pas à celui des maisonnettes de Samson et le lion (Fig. 86) où de simples traits parallèles inégaux composent la toiture. La démonstration d'une telle rigueur dans le découpage des bardeaux, des briques et de la clôture tend à nous laisser croire que ces maisons furent travaillées à partir d'un modèle. De plus, leur aspect passablement

sévère et classique ne s'accorde pas tellement avec la liberté du paysage environnant où l'artiste manifeste des tendances plutôt frivoles et rococo, entre autres dans les aspérités du sol.

Quelques nuages ciselés en cercles lisses superposés les uns sur les autres flottent dans un ciel bleuâtre peint directement sur le fond du panneau (Fig. 90).

Ici les lois de la perspective sont un peu moins bien respectées que dans la scène du haut (Fig. 57, 89). Tout d'abord le curé en second plan semble passablement grand comparé au format de l'église de l'avant-plan. Ensuite on ne peut s'empêcher de noter l'immensité de la roche et de sa verdure au centre du tableau. Et finalement, si l'on en croit les proportions accusées ici, la clôture qui unit les deux maisons semble plutôt de l'ordre d'une barricade puisqu'elle égale la hauteur de la maison de gauche aux fenêtres déjà plus grandes que la porte (Fig. 90). Malgré ces anomalies le dessin se tient bien et l'arbre énorme, tortueux et branchu balance la composition qui aurait tendance à s'affaisser vers la droite où se situent tellement d'éléments.

En général on ne retrouve pas dans cette scène la tri-dimensionnalité qui régnait dans Samson et le lion. De la section de droite comprenant le curé et les trois bâtiments émanent paix et stabilité tandis que

de celle de gauche et du sol on retire une impression de vivacité et de turbulence. Malgré ces différences notables l'ensemble forme un tout aux divers éléments bien intégrés.

En abordant le panneau supérieur de la porte de droite, on reconnaît plus facilement maintenant la manière de travailler de son auteur. Par conséquent nous ne nous attarderons pas outre mesure à analyser minutieusement chacun des détails du tableau où Samson gravit une colline en emportant sur son épaule les deux portes de la ville de Gaza, visible dans le lointain (Fig. 92).

Examinons Samson de plus près. Ses cheveux légendaires et sa barbe sont incrustés de traits profonds, précis et ondulés (Fig. 93) correspondant à la manière utilisées dans La Flagellation (Fig. 74).

Malgré leur petitesse la bouche, le nez, l'oeil, le sourcil et l'oreille de Samson furent adroitement et entièrement façonnés. Même dans le détail on aperçoit les différents niveaux des traits du visage: la joue bombée, les lèvres plus en saillie que le menton et le sourcil dépassant la surface du front.

Bien que moins accentués que sur la gravure, les muscles de la colonne vertébrale et du flanc de l'athlète percent à travers sa cotte de cuir parce qu'incisés profondément à partir des omoplates jusqu'à la ceinture et plus légèrement sous la cage thoraxique, en produi-

sant de subtils bombements des muscles costaux et dorsaux.

Le sujet de la scène a permis au sculpteur d'exercer son art du cisèlement des muscles. Bien que son personnage, haut de 18 cm., ne présente pas autant de force primitive que celui de la gravure (Fig. 43), nous ne pouvons nous empêcher de remarquer la rondeur de l'avant-bras et des mollets (Fig. 93). Ici le héros exhibe une musculature impressionnante contractée au maximum sous l'effort. D'un coup de ciseau à la fois sûr et uni, l'artiste arrondit principalement l'avant-bras gauche entre le coude et le poignet de façon à ce qu'une tri-dimensionnalité vigoureuse s'exhale de Samson. L'auteur gonfle le mollet massif relié à la cuisse par des tendons clairement indiqués à l'arrière du genou.

La position de la main renversée aux doigts ronds, bien séparés et repliés sur l'objet qu'ils supportent et celle de son corps rappellent à peu de chose près l'angle de ces éléments chez Simon de Cyrène dans La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76). Bien qu'exécutée un peu plus maladroitement, vu la longueur démesurée des doigts par rapport à celle du dos de la main, celle-ci supporte la croix en formant le même angle qu'à la Visitation. Les muscles des jambes, similairement disposées (l'une repliée et l'autre allongée), possèdent cette boursouflure

identique du mollet et des stries indiquant les tendons contractés à l'arrière du genou. On retrouve également un tel gonflement du gras de la jambe dans Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig. 80). Notons que dans les deux cas le genou plié semble intégré à la jambe bien que souligné de quelques traits minces chez le Cyrénéen. Leurs colonnes vertébrales et les deux creux au niveau du thorax se voient accentués dans les deux panneaux.

Nous pouvons comparer dès maintenant chez Samson la souplesse du mouvement original de sa cape volant au vent en produisant des sinuosités vigoureuses et des plis profonds et, chez le Cyrénéen, l'égale activité du drap à la bordure tri-dimensionnelle retournée sur elle-même et flottant à quelques pouces au-dessus de sa jambe tendue.

Si nous revenons au personnage de la gravure (Fig. 43) nous notons que le sculpteur, tout en s'inspirant du modèle général, a façonné à sa manière les plis de la jupe en ajoutant entre autres une marque profonde dans le tissu couvrant la cuisse gauche du surhomme. De plus il a intentionnellement parfait la bande décorative entourant la taille en lui adjoignant des languettes incrustées en leur milieu et identiques à celles ornant le bras, au lieu de ne ciserler qu'une simple bordure dentelée.

Regardons maintenant de quelle manière l'artiste sculpte les divers éléments du décor. A l'intérieur de La Crucifixion (Fig. 78) de François Guérin, Jérusalem surgit de derrière les collines d'un sol agité à la manière de celui menant à Gaza (Fig. 64, 94) où buttes et coteaux rocaillieux striés de nombreux traits s'entrechoquent avant d'atteindre le bas du mont Hébron visible à gauche. Nous connaissons déjà ce genre de sol particulièrement privilégié par l'auteur de ces portes et sa tendance à agrémenter le paysage d'un monticule à l'image de ceux des scènes de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 78) et du Crucifiement (Fig. 77) à Oka.

Ainsi nous ne demeurons pas surpris de retrouver des rochers aux diverses surfaces rayées sur lesquels poussent deux genres de végétation: une verdure à cinq brins larges allongés et courbés et des plantes à trois feuilles à rebord uni disposées en éventail (Fig. 95).

La fleur ornementale à gauche du panneau possède des feuilles aux limbes à nervures originant du tuyau central dont les bords dentelés, ondulés, et repliés sur eux-mêmes rappellent passablement les fleurs de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig. 80) en plus de s'apparenter au modèle de celle de Samson et le lion par la présence de boules en son coeur.

Pour équilibrer le paysage, un arbre au tronc noueux, strié inégalement, divisé en deux à la base et dont les branches ondulées et rayées supportent trois couches de feuilles, couvre une hauteur de 58 cm. (Fig. 40, 64, 94). Quoique assez conforme au modèle utilisé jusqu'à maintenant cette pièce présente quelques innovations. Ainsi une tige de vigne aux feuilles à nervures parallèles et aux bords uniformes s'enroule autour du tronc pour se suspendre à la première branche vivante rencontrée. Bien que les autres troncs possèdent une branche brisée à la base jamais, sauf dans le cas du tronc cassé de Samson et le lion (Fig. 84), nous n'avons croisé un morceau d'une telle envergure dentelé de façon aussi précise et subtile, et présentant la partie quelque peu rayée de l'intérieur de la branche. Ce style de brisure où la partie supérieure est plus allongée que l'inférieure se remarque dans l'arbre de Saint Martin (Fig. 80). Quant au creux à la base du tronc et la manière d'enfoncer les quatre racines sinueuses dans le sol, ils s'apparentent au traitement du tronc mort de Samson et le lion.

Le traitement du premier bouquet de feuilles aux lisières un peu travaillées qui pendent de la branche gauche de l'arbre de Gaza, ressemble à la disposition plutôt tombante des touffes de feuilles de l'arbre de Saint Martin (Fig. 80). Dans ces deux cas les feuil-

les ne s'épanouissent pas en cercle autour d'un point central, elles s'accrochent à une branche et se superposent les unes sur les autres pour former un bouquet plus porté à se développer longitudinalement que circulairement. Les autres touffes suivent le modèle habituel et se déploient sur trois étages entre lesquels transparaissent de minces branches dédoublées.

Jetons un regard sur d'autres éléments formant le décor. Les portes que Samson vient d'arracher sont taillées avec soin et présentent d'ailleurs le même dessin de pentures décoratives aux branches latérales dentelées et recourbées avec verrou finement façonné offert par le modèle de la gravure (Fig. 93, 43). Après l'élimination de détails tels une serrure, une petite poignée et une barre de penture, l'artiste enrichit les portes par une ligne les bordant et de multiples petits trous accentuant le léger relief de leur surface, et conséquemment donne libre cours à son imagination pour indiquer la texture de ces imposants morceaux.

Tout en conservant l'idée d'une ville fortifiée possédant une tour, le sculpteur y est allé de son esprit créateur pour reproduire cet amas d'édifices, siège d'un peuple païen (Fig. 64, 94). Cet ensemble large de 10 cm. et haut de 19cm., témoin de l'exploit du héros biblique par l'absence des portes dans l'arche principale, présente deux tours de garde le long des murs, une

autre à l'intérieur de la ville et un genre de minaret surplombant cinq maisons aux toits à deux eaux grossièrement rayés comme pour les maisonnettes de Samson et le lion (Fig. 82, 86). Sauf pour deux maisons où des arches terminent les fenêtres, les ouvertures sont marquées par des fentes minces et plutôt allongées. Cette ville élabore des caractéristiques apparaissant également dans le dessin de Jérusalem à l'arrière de La Crucifixion (Fig. 78). On ne peut que noter la similarité tout d'abord de la disposition de la tour de garde, à droite, et du minaret, à gauche, puis du travail identique des meurtrières de ces deux élévations. Enfin à Gaza, le sculpteur a décoré l'arche de la porte de ciselures indiquant la superposition de pierres et dentelé le pourtour inférieur des mâchicoulis des quatre tours.

Le ciel comporte des signes de création frivole de la part de l'artiste (Fig. 94). Bien sûr il reprend sa manière habituelle pour dessiner les nuages. Mais pour s'amuser un peu il en place au sommet de la scène, juste sous la bordure du cadre, puis fait avancer une flèche droite pour supporter une forme ouateuse formant un S couché dans sa partie droite et laisse pendre une pointe crochue du groupe central.

Ainsi alors que l'inégalité du sol accentue le drame de l'action, que la ville lui apporte un élément de stabilité, l'arbre de droite équilibre la composi-

tion tandis que les nuages allègent la partie gauche du panneau.

La sculpture inférieure de la porte de droite où un personnage accompagné d'un chien se dirige vers une maison à deux étages (Fig. 96) présente à peu près la même composition que la scène de Samson emportant les portes de Gaza (Fig. 92). Ainsi, le personnage placé plus au centre cependant se dirige vers la gauche du tableau. A l'arrière-plan gauche se dessine une colline tandis que des nuages disposés presque identiquement flottent dans le ciel. Finalement un arbre placé à droite de l'ensemble recouvre en partie quelques maisons qui, dans ce cas-ci, remplaceraient éventuellement la Gaza de la scène supérieure.

Nous ne pouvons parler très longuement sur le "prêtre" puisque sa hauteur (8 cm.) et son habillement uniforme empêchent d'analyser le détail de ses membres et de sa musculature (Fig. 65). Dès le premier abord, nous notons qu'il appuie la main droite sur sa canne en projetant l'avant-bras d'une manière qui attire un peu l'attention sur cet objet, un peu à la façon du père de Samson que nous avons rencontré précédemment (Fig. 86). L'usure du bois nous empêche de voir si une ciselure coupait la main au niveau des doigts mais nous remarquons que celle-ci se dégage fièrement de la cape pour tenir fermement le pommeau du bâton.

Malgré le format du personnage, le sculpteur a su créer une certaine agitation dans les plis de la cape en retournant une partie de la bordure intérieure vers l'extérieur et en incisant fermement le bois pour la soutane qui laisse apparaître les pieds du curé en train de marcher.

Quelques éléments naturels agrémentent le paysage. Le sol, toujours aussi rocailleux, bombé et strié (Fig. 62, 65, 67), contraste une fois de plus avec un ciel calme, aux nuages imposants, traités avec plus de fantaisie que ceux de la porte de gauche.

Comme par le passé des rochers aux surfaces rondes, jaillissantes et striées sont couronnés l'un de quatre feuilles disposées en éventail, l'autre de brins d'herbe recourbés (Fig. 61, 65). Pour mieux animer la scène, l'artiste a inséré au pied de l'arbre une grosse fleur à larges pétales rayés et recourbés (Fig. 61). Jusqu'à maintenant une telle décoration ne figurait pas dans l'autre scène au prêtre mais seulement dans les panneaux de Samson.

L'arbre de plein pied mesurant 45 cm. renferme une manière de sculpter que nous avons déjà rencontrée dans les panneaux précédents (Fig. 97). Ainsi deux branches cassées à ras du tronc sont tracées à la manière unie de Samson et le lion (Fig. 86), tandis qu'une fourche sectionnée rappelle celle du curé se diri-

geant vers l'église (Fig. 91) et que l'évasement des racines dans le sol remémore l'approche utilisée dans les trois scènes précédentes. Une écorce tailladée de façon spontanée et libre comme celle de Samson emportant les portes de Gaza (Fig. 64, 94) recouvre les sinuosités du tronc jusqu'au centre du feuillage.

Comme dans le cas du paysage précédent, toutes les feuilles ne s'évasent pas à partir d'un point central unique puisqu'on note un bouquet de feuilles striées qui pendent à la branche gauche du bas, un peu à la manière du Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre (Fig. 80). Finalement nous y rencontrons, de façon plus voilée cependant, les trois groupes de verdure séparés par des rameaux minces subdivisés en tiges rondes et sinueuses. Pour briser l'austérité du plan central, deux touffes de feuilles surgissent de derrière la maison de droite.

Examinons maintenant les nombreux bâtiments de ce panneau. L'élément dominant de cette scène se retrouve sans contredit dans les maisons apparaissant tant au premier qu'au second et qu'à l'arrière-plan.

La maison de l'avant-plan (Fig. 62), mesurant 30 cm. de haut par 8 de large, est un peu travaillée à la manière de l'église du panneau inférieur de la porte de gauche (Fig. 60). En plus d'être également présentée de face, elle est coupée au milieu par le cadre. Elle

présente un travail très détaillé de la surface où des pierres de taille se découpent non seulement au coin de l'édifice mais également sur la façade même. Des cadres en relief accentuent les limites de la porte du rez-de-chaussée et celles du balcon délicatement ciselé attaché à la devanture de l'édifice. Bien que plutôt tracées à main levée et ne présentant pas une parfaite rectitude, les incisions du toit indiquent les bardeaux de la couverture. La cheminée avec son petit renflement au sommet poursuit le modèle utilisé dans l'autre porte.

Les maisons du second plan (Fig. 65), placées dans le même angle que celle de l'autre panneau inférieur (Fig. 90), portent également des traits rapidement exécutés pour accentuer le tour des fenêtres, des portes et des surfaces en général. Seulement on note que le sculpteur a accordé plus de soin à la demeure de droite puisque des traits, consciencieusement disposés sur les murs et particulièrement au coin avant gauche, suggèrent clairement que le bâtiment est construit en pierres taillées (Fig. 97). La toiture même aux bardeaux alignés un peu originalement par moments exhibe un travail plus attentivement exécuté que dans la maisonnette de gauche, où quelques traits inégaux et à peine creusés signalent la pierre de construction et des rayures imprécises creusent la toiture.

La tour centrale, haute de 13 cm., présente

les accents d'une certaine vitesse d'exécution par la présence de traits indiquant uniquement l'angle de rencontre des murs, tandis que les cadres des ouvertures et la surface de l'édifice ne sont absolument pas travaillés. Des rayures basses originant sous la petite boule du sommet s'évasent tout autour du cône formant son toit, tandis que des arêtes en relief accentuent l'angle formé par chacun des côtés de cette configuration.

A côté de la maisonnette de gauche s'élève une clôture de 3 cm. de haut à l'avant et de 5 cm. à l'arrière, qui laisse deviner une porte et des piquets en pointe comme dans l'autre scène au prêtre, mais ajoute un champ de céréales cultivées à gauche de cet ensemble de bois et de pierres taillées. (Fig. 62).

Malgré ses dimensions réduites, 5 cm., quelques traits horizontaux et verticaux indiquent les bardeaux du toit du moulin à vent, tandis que des lignes éparses accentuent le relief de ses pales et de ses ouvertures (Fig. 98). De très légères marques horizontales modèlent la surface de cette tour ronde. La maison placée de biais à son côté présente des fenêtres et portes relativement rectangulaires profondément incrustées dans le bois et un toit aux lignes obliques descendant du pignon.

Voyons de plus près ce à quoi ressemble un élément actif du décor: le joli petit chien. La con-

dition du bois ne nous permet pas de bien le détailler (Fig. 62, 67). Mais de sa position générale avec la patte droite avant plus élevée que celle de gauche, les deux membres arrières pliés au genou et la queue relevée, émane une agitation manifeste. Ce petit animal semble guider et tirer le curé vers la maison. Bien que leur facture, leur position et leur grandeur diffèrent énormément, nous devons nous rappeler que Guernon a placé un chien dans une pose plutôt contorsionnée pour assister à La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 76). Ce détail fut d'ailleurs copié aussi fidèlement que possible du tableau de l'église d'Oka. Si, comme nous le pensons, François Guernon exécuta les portes du chœur de la Visitation, il aurait pu s'inspirer, en reproduisant un modèle plus réduit cependant, de cet exemple pour stimuler le présent tableau. Naturellement il demeure toujours possible que même dans ce bas-relief il y ait une copie de la gravure Ismael chassé (Fig. 59) où sautille un chiot assez semblable à celui du Sault-au-Récollet.

En regardant le ciel, on note que le nuage du bas (Fig. 98) ne présente plus la simple superposition des cercles lisses du Samson et le lion (Fig. 81) ou du curé marchant vers l'église (Fig. 90). Le motif de S déjà employé dans Samson et les portes de Gaza (Fig. 94) est placé cette fois dans une diagonale qui attire l'attention sur l'originalité du traitement de cet élément ac-

tif du décor, où l'on retrouve des surfaces planes alternant avec des cercles et des courbes travaillés individuellement. Ce repli du S sur lui-même nous porte à le comparer aux courbes des cheveux qui retombent sur l'épaule de Saint Jean de La Crucifixion (Fig. 78) et à ceux du Christ de L'Ecce Homo (Fig. 75). Ainsi, de statiques et stylisés qu'ils apparaissent sur la porte gauche, les nuages accompagnent et accentuent même l'activité des scènes de la porte de droite.

A la suite de l'étude des maisons situées à divers plans dans le tableau, nous ne pouvons nier l'existence d'une perspective bien maîtrisée dans cette pièce. Cette fois le personnage est de dimension plus réaliste par rapport à la maison de gauche que le curé et son église dans la portion inférieure de l'autre porte. L'espace est bien divisé et habilement composé. Il semble que le sculpteur y soit allé de tout son savoir et expérience dans l'exécution et l'agencement des nombreux détails de cette oeuvre. Notons entre autres le rendement adéquat des dégradés dans les divers formats des éléments.

Encore une fois nous avons pu constater que le sculpteur du Sault-au-Récollet déploie un style généralement actif et spontané parfois même léger, mais assez méticuleux et tri-dimensionnel. Nous pourrions traiter ici de l'ordre éventuel dans lequel les portes

furent sculptées, mais nous reportons ces considérations dans la note de pied de page numéro quinze (15). Pour l'instant examinons la sculpture des cadres symétriques ornementés de ces quatre panneaux.

En regardant attentivement on note que trois cadres en relief environnent les dessins. En premier lieu, une fine lisière accentue la bordure de chaque oeuvre. Pour les panneaux supérieurs (Fig. 81, 92) cette ligne descend de chaque côté des scènes et se recourbe aux quatre coins pour se diviser en motifs arqués juxtaposés successivement au sommet et au pied du relief. Certaines de ces formes ne tracent qu'un simple arc recourbé et arrondi aux extrémités tandis que d'autres dessinent des S allongés verticalement ou horizontalement. Dans les panneaux inférieurs (Fig. 89, 96) un tel développement d'arabesques se simplifie puisque seul le sommet se voit agrémenté de formes particulièrement travaillées tandis que la base est bordée d'une simple lisière rectiligne en relief.

Bien qu'en général la seconde bordure suive le cadre tracé par la bande précédente, elle apporte des éléments décoratifs intensifiant la tri-dimensionnalité et la légèreté de la porte. Cette fois une pièce de bois, ciselée de manière à accentuer les arêtes du bois, cesse de longer les côtés extérieurs des scènes supérieures une fois au sommet et ensuite au bas des dessins.

Le motif apparaissant au sommet des cadres de gauche (Fig. 99) et de droite (Fig. 100) présente un thème végétal hautement travaillé. Ce morceau (Fig. 100) (presque identique pour ces deux portes) s'allonge obliquement au-dessus du premier cadre et comble de ses trois pointes recourbées et quelque peu disposées en éventail l'espace laissé libre entre lui-même et le premier cadre. Une activité intense marquée d'incrustations profondes anime cette forme étirée où même le trait oblique central ondule de manière à mieux s'incorporer dans l'insouciance de l'ensemble.

Des feuilles fortement dentelées et se ployant à leurs pointes bornent la portion supérieure du motif dans une configuration semi-circulaire très ouverte mais beaucoup plus discrète que celle tout agitée de la partie inférieure du dessin.

Une longue feuille tri-dimensionnelle aux deux extrémités hautement ciselées et recourbées divise obliquement la base de ce même cadrage. Ici aussi on retrouve la forme en S rencontrée dans le motif supérieur et dans la première bordure. Une tige tortueuse portant quelques feuilles incrustées et dentelées s'échappe d'un repli végétal adjoint à l'endroit où se termine le cadre.

Pour la seconde lisière entourant le cadre des

scènes inférieures, on ne retrouve qu'une seule séparation agrémentée de tiges végétales ondoyantes enveloppant les deux endroits de coupure du cadre et une fleur, au coeur rond proéminent et aux pétales finement ciselés, apparaissant au centre d'un calice à feuilles à nervure centrale hautement indiquée, aux bords édentés et dont les trois pièces du bas sont disposées en éventail (Fig. 101).

Des tiges suivant ce même cadre aboutissent en feuilles également très travaillées et recourbées aux deux coins extérieurs de l'espace libre laissé par les bordures entre les scènes supérieures et inférieures de chaque porte.

Finalement une troisième lisière entoure l'ensemble des portes. La ligne de son décor supérieur indique qu'originellement les portes ne se terminaient pas en arche au sommet mais perpendiculairement aux côtés. Bien que la bordure ait été coupée le long des portes et au bas de chacune, on note le même souci d'arabesques, de courbes et de replis que dans les deux cadres précédents. Plusieurs motifs végétaux se rencontrent et forment des courbes accentuées par la tridimensionnalité et la minutie du traitement du bois. A noter qu'on ne retrouve pas une symétrie absolue à l'intérieur d'une même porte. Ainsi l'une des deux grandes lisières du sommet exhibe une forme en arc aux

deux bouts recourbés du même côté de la bande et l'autre présente la configuration du S allongé où chaque extrémité se replie l'une vers le bas de la porte, l'autre vers le haut.

Une fleur et quelques feuilles ornent la partie intermédiaire entre le second cadre et celui de la périphérie.

Tout ce décor hautement travaillé accentue l'impression d'activité, de force et de liberté qui se dégage des éléments décoratifs des scènes sculptées. Comme pour ces dernières, le sculpteur développe de manière très accentuée les reliefs de ses motifs et tend à utiliser la diagonale plutôt que des horizontales et verticales pour construire sa composition. Encore plus que dans les quatre panneaux où il devait traiter les motifs en fonction de scènes parfois dramatiques, l'artiste laisse poindre son imagination et sa sensibilité dans l'agitation du coup de ciseau qui sculpte ces multiples feuilles.

Il est malgré tout possible qu'un sculpteur autre que l'auteur des scènes en relief ait exécuté le décor des portes. Mais nous croyons toutefois que pour avoir élaboré un tel cadre aussi inégal à ses panneaux, le sculpteur avait dû prévoir la forme des cadres où ils s'intégreraient. A cause de cela nous suggérons que la même personne exécuta et les reliefs et les cadres.

Bien que nous ayons autant que possible évité d'apposer un nom à l'auteur des portes du chœur de l'église de la Visitation de la Bienheureuse Vierge Marie du Sault-au-Récollet, nous croyons que le temps est maintenant venu de suggérer François Guernon dit Belleville comme sculpteur de ces deux morceaux. Les nombreux rapprochements stylistiques que nous avons effectués au cours de cet exposé tendaient à montrer la similitude dans le traitement des détails des panneaux du Calvaire d'Oka, de celui de Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre et celui des portes ci-haut mentionnées. Toutes ces "coïncidences" dans le travail des têtes, corps, membres, drapés, éléments du décor et perspective, ne peuvent que mener à la conclusion que seul le même sculpteur a pu rendre de façon aussi similaire de tels détails, bien souvent façonnés spontanément par l'artiste puisqu'ils sont secondaires ou partie même de sa conception personnelle des formes.

En plus des différentes pièces agrémentant chaque scène, nous avons remarqué une tendance à composer ses tableaux en utilisant plusieurs obliques qui pourraient débalancer les compositions si ces dernières n'étaient équilibrées par un ou plusieurs éléments décoratifs dans le coin opposé. Les tableaux d'Oka regorgeaient de diagonales créées tant par les plis des vêtements que par la position des membres ou des per-

sonnages. De plus nous avons noté une tendance à placer une colline dans chaque oeuvre à La Visitation. Ce simple élément apparemment statique du décor ajoute généralement une (et bien souvent deux) oblique à l'arrière-plan, sans parler de ces lignes de force créées par les positions des personnages eux-mêmes et fréquemment accentuées par la disposition des nuages dans le ciel.

Le cadre même des panneaux n'inclut pas les scènes dans des rectangles uniformes. Chaque oeuvre se voit comme étirée dans un coin ou dans l'autre et les panneaux supérieurs présentent encore plus cette particularité. Ainsi cette tendance au mouvement, rendue également par les boursouflures du sol à l'intérieur des panneaux, est aggravée et poussée au maximum par leur inclusion dans une bordure elle-même décentrée et par conséquent agitée.

Souplesse et tri-dimensionnalité ne cessent de se côtoyer à l'intérieur de ces quatre scènes et "s'évasent" vers l'extérieur grâce à la juxtaposition de trois cadres fortement travaillés un peu dans le style rococo, et coupés à plusieurs endroits desquels émane une vie intense (intensité de vie qui se répercute à l'intérieur des panneaux).

Nous croyons que ces diverses qualités et cette manière de traiter le bois appartiennent plus à François

Guernon dit Belleville qu'à Philippe Liébert. Ce dernier a tendance à produire des pièces tirant plutôt sur un style classique, équilibré et calme, sur lesquelles le relief des motifs est parfois à peine suggéré. Stabilité et fermeté sont deux qualités de ce maître. Il serait surprenant que soudainement sa manière de travailler ait changé à ce point pour ressembler à celle de Guernon et ce, seulement pour le cisèlement des portes de la Visitation.

Pour donner au lecteur la chance de voir un bas-relief de Liébert, nous allons analyser La Dernière Cène qui figure sur la porte du tabernacle du maître-autel de l'église de Sainte-Rose-de-Laval (Fig. 102). La raison pour laquelle nous ne verrons que cette pièce de cet auteur c'est que nous croyons que Gérard Morisset a attribué beaucoup trop d'oeuvres à Liébert (en fait, à peu près tout ce qui se fit à Montréal au XVIIIe siècle). Donc notre scepticisme face à ces attributions nous porte à restreindre nos investigations et affirmations concernant la manière de travailler de Liébert lorsqu'il s'agit de bas-reliefs. Nous avons vu que pour le Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre les Registres n'indiquaient pas aussi clairement que le prétendait l'historien l'auteur de ce panneau. Comme tous les bas-reliefs qui sont attribués à Liébert n'ont pas été révisés, nous préférons nous en tenir à une étude de

cette unique pièce relativement bien authentifiée. Cette oeuvre sculptée en 1798 mesure 1 pied 6 pouces et demi de haut par 1 pied 1 pouce et quart de large ( $1'6\frac{1}{2}"$  par  $1'1\frac{1}{4}"$ ) et fut redorée avant d'être placée à nouveau dans son cadre original.

Contrairement à nos études précédentes, nous noterons d'abord la composition générale et nous attarderons ensuite aux particularités des personnages et du décor (Fig. 103). Des comparaisons avec le style de Guernon seront incluses tout au long de cette analyse.

La disposition générale des individus et éléments participant à cette action révèle une approche classique de l'art qui s'oppose passablement au style plutôt rococo des portes du choeur de la Visitation. Cette porte de tabernacle développe une composition équilibrée, rigoureuse et stable. Les axes principaux sont horizontaux et verticaux et se rencontrent généralement à angle droit.

Ainsi les têtes des apôtres sont placées plus ou moins au même niveau formant une forte ligne horizontale qui divise quasiment en deux la hauteur totale de la porte. De manière similaire, la lampe qui descend du plafond coupe la largeur en deux parties égales. D'ailleurs en suivant cet axe central, nous traversons le corps du Seigneur en son milieu en commençant à la division de ses cheveux, passant par son nez, poursui-

vant tout d'abord au bout de son doigt tendu et ensuite au pouce de son autre main et aboutissant finalement juste devant le pied de Judas. Ces axes horizontaux et verticaux se croisent au niveau du visage de la personne la plus importante du tableau: le Christ.

Il existe d'autres endroits où l'arrangement spatial fut soigneusement calculé. Ainsi le mur arrière est divisé en tiers par une succession d'arches et de colonnes d'ordre ionique. En plus, le pain et le verre de vin que le Seigneur est sur le point de bénir sont situés sur la ligne horizontale qui coupe en deux la partie inférieure carrée de la porte. Terminons en notant que la hauteur du plafond en demi-cercle est égale à la distance du bord inférieur de la table à la base de la composition.

Le sculpteur des portes du chœur au Sault-au-Récollet compose ses scènes différemment. Dans trois panneaux il place le personnage important près du cadre et équilibre l'ensemble en plaçant un lourd motif décoratif, généralement un arbre, dans le coin opposé. Il n'arrange pas les parties constituant son tableau selon des normes strictes mais agence ses structures plus spontanément, sans toujours suivre des lois de composition très classiques. Les portes n'offrent pas la rigidité de celle de Liébert, mais plutôt une élégance gratuite et habile du dessin.

Cette principale différence entre Liébert et Guernon se vérifie plus particulièrement dans le traitement des détails décoratifs. Ainsi les fleurs du plafond de La Cène sont très stylisées et rendues selon un modèle invariable. Par contre, l'artiste de la Visitation cisèle ses fleurs de manière élégante et plus réaliste. Il reproduit ses formes (Fig. 95) de manière beaucoup plus intense et énergique que Liébert. Sa tendance à l'enrichissement et même à l'extravagance se note particulièrement dans le turbulent feuillage du palmier (Fig. 85) et dans le rendement cahoteux des sols (Fig. 84, 90, 94, 96).

Maintenant si nous notons la manière propre de travailler de chaque sculpteur, nous remarquerons deux différences de base l'une concernant l'habileté à travailler les détails, l'autre le rendement de la perspective.

Commençons par l'analyse des têtes. Bien que la manière de travailler les cheveux par grosses mèches (Fig. 103) s'apparente à celle du sculpteur des portes du choeur, leur façonnement offre une certaine monotonie et une trop grande régularité car toutes les touffes, accusées par de simples traits profonds, forment une petite vague et ont tendance à retomber en bon ordre sur les tempes. Les apôtres qui possèdent une raie semblent répéter le même modèle où les mèches ne divergent pas du "couloir" que leur assigne un sculpteur trop soucieux

de l'ordre pour se permettre des légèretés dans ce détail.

Si le même sculpteur a oeuvré à la Visitation et à Sainte-Rose, comment se fait-il que dans un cas il laisse transparaître frivolité et innovation dès que le sujet le lui permet, alors que dans l'autre réserve et calcul sont de mise? Est-ce que seul l'emplacement d'un bas-relief (sur un tabernacle ou sur les portes du chœur) aurait neutralisé l'originalité et l'énergie créatrice du maître?

Dans son découpage des visages Liébert a tendance à donner beaucoup d'ampleur aux yeux qui sortent presque de leur orbite, dans une expression d'inquiétude et de dédain bien adaptée à la scène. Les yeux des deux Samson sont plutôt enfouis dans le crâne et ne sont par façonnés à la manière d'une boule sortant d'un pourtour oval. Par contre les sourcils du héros sont bien indiqués et même un peu striés (Fig. 82, 93) tandis que dans le dernier souper une simple boursouflure les signale.

Des détails dans l'exécution des membres laissent entrevoir certaines similarités entre les deux manières (Fig. 104). Ainsi le bombement des pieds de Judas et le cisèlement des ongles suivent d'assez près le modèle de Samson. Mais le style laisse entrevoir un manque de raffinement dans le travail des orteils du pied gauche

de cet apôtre où le membre n'est pas terminé avec fini. Dans sa main gauche repliée, le pouce est presque oublié et façonné plutôt comme un simple rectangle que comme une forme arrondie propre à cette extrémité. Nous pouvons cependant allouer cette erreur à la petitesse de ce détail.

Mais peut-on comprendre un travail aussi rudimentaire que celui de la main gauche du Christ au pouce minuscule tendu et au reste de la main à trois doigts repliés sur eux-mêmes dans une manière réduisant les membres à de simples pinces recourbées (Fig. 105)? Que penser également de l'absence de délimitation réelle du poignet et du travail imprécis de l'avant-bras? Il est difficile de croire qu'un artiste qui cisèle le membre du personnage le plus important de sa composition d'une telle manière ait pu travailler aux Samson des portes. Par contre la finesse dans le rendement de son autre main (Fig. 104) où les doigts entourent naturellement le pain et où des ongles plats les terminent, nous porte à poser la question suivante: Liébert était-il seul pour sculpter cette porte de tabernacle? Assumons que oui et supposons que les similarités de traitement que nous rencontrons ici viennent du fait que Liébert enseigna son art à Guernon et que tout normalement l'élève adopta certaines manières de travailler de son maître.

Examinons le traitement des vêtements. Bien que les capes, à droite et à gauche du panneau, présentent un travail plus défini que les tuniques, elles manquent de l'animation des tissus propre au héros des portes (Fig. 103, 82, 93). Le drap suit d'assez près le corps de Judas et ne tente pas de créer un mouvement par lui-même. Quant à la position du manteau de gauche, elle manque un peu de précision et de réalisme. A l'intérieur de tout ce matériel, dans aucun cas on ne retrouve le chevauchement et le recourbement des bordures visibles principalement dans Samson et les portes de Gaza (Fig. 93), et perceptibles lorsque le héros tue le lion (Fig. 82). Les tissus de La Cène ne servent pas à accentuer le drame de l'action qui se déroule sous nos yeux. Ils ne sont employés que pour envelopper chaudement les personnages, sans plus.

Certains vêtements présentent des traits profonds et précis, tel le manteau qui longe Judas et se termine sur le sol. Par contre sa tunique est plutôt couverte de traits moins sûrs, s'apparentant à la tunique de l'apôtre de La Rencontre de Sainte Véronique (Fig. 78). Un peu à l'encontre de la technique utilisée même dans le petit personnage en noir du panneau inférieur droit où deux gros plis tri-dimensionnels forment les manches, celles du Christ et de tous les apôtres sont incrustées de traits généralement légers

qui suggèrent à peine un relief toujours clairement indiqué à la Visitation.

Regardons maintenant le feu de la lampe siégeant au-dessus de toutes ces têtes (Fig. 103). Chacune des quatre flammes se développe dans un certain mouvement en S mais elles suivent toutes le même modèle et n'attirent pas l'attention par une agitation excessive et jugée déplacée par ce sculpteur. Nous croyons que si l'artiste du Sault-au-Récollet avait exécuté cet objet, il en aurait profité pour activer de façon plus originale ces quatre éléments du décor.

Enfin la tri-dimensionnalité si évidente dans le cisèlement des portes du chœur de La Visitation semble absente dans l'oeuvre de Sainte-Rose. Il est vraiment difficile de croire que le même sculpteur ait pu changer de style à ce point entre l'exécution de ces bas-reliefs.

C'est dans le rendu de la perspective que le style de Liébert présente des lacunes importantes. Dans la porte du tabernacle, il est évident en regardant les lignes du plancher, la table, les assiettes, le grand plat oval aux pieds de Judas et le goulot du pot de droite que Liébert est presque incapable de présenter adéquatement la perspective (Fig. 103, 106). La plupart de ces éléments sont travaillés comme s'ils étaient vus de haut et non de profil ou en raccourci. D'ailleurs sa

maîtrise des divers plans est assez faible. La grosseur des divers personnages n'indique pas tellement un passage régulier de l'avant au dernier plan. On constate plutôt une superposition de douze têtes qui tentent chacune de se situer quelque part autour du Christ central.

Si nous comparons cet agencement à celui du panneau inférieur de la porte de droite où le personnage en noir se rend vers une maison (Fig. 96), on note ici une transition continue à partir des éléments plus gros du premier plan jusqu'aux plus petits de l'arrière-plan.

Finalement un dernier élément nous aide à croire que les portes du sanctuaire furent exécutées par François Guernon et non par Liébert: c'est la technique même de sculpture qui diffère entre ces bas-reliefs. Naturellement le format des pièces peut jouer dans le choix de la manière de procéder. La Dernière Cène (Fig. 103) est sculptée sur le bois même de la porte tandis que les éléments du paysage et de l'action des portes de la Visitation furent ciselés dans des pièces de bois indépendantes attachées par la suite au panneau du fond, comme à Oka. Une brisure dans la colline du panneau inférieur de droite (Fig. 65) laisse entrevoir ce qui pourrait être le fond de la porte, et si l'on regarde attentivement les photos des arbres et des

nuages par exemple, on ne remarque aucune encoche laissée par le ciseau du sculpteur sur le panneau arrière. Au contraire tous les détails, personnages, arbres, maisons et nuages semblent collés sur un fond uni représenté par des ciels aux couleurs calmes.

En terminant et afin de mieux se pénétrer de la manière propre à chacun de ces sculpteurs, jetons un coup d'oeil sur le tabernacle du maître-autel de la Visitation (Fig. 107) de Liébert et sur celui de l'autel latéral de Varennes (Fig. 108) sculpté par Guernon en 1784.

Dans le premier morceau, deux niches apparaissent dans les panneaux de chaque côté de la monstrance entourée de colonnes d'ordre corinthien alors que des dentelures s'étendent d'un côté à l'autre de l'étage supérieur. L'oeuvre de Guernon, tout en possédant des colonnes antiques et une dentelure au sommet de l'étage, présente des panneaux ornés d'un décor végétal abondant et très élégant qui utilise même des motifs et des courbures apparaissant dans les bordures des portes de la Visitation. Même si des rinceaux ornent les prédelles du tabernacle de Liébert, ils ne présentent jamais autant de tri-dimensionnalité que le morceau de Guernon (dont les prédelles sont totalement vides, probablement à la suite d'une réparation). De plus la décoration à la base de la niche centrale de ce dernier meuble est com-

posée d'un enchevêtrement de multiples formes aux traits sûrs et profonds suivant la protubérance de la tablette, tandis que ce même support à la Visitation se compose d'une pièce apposée sur le fond du meuble et au dessin très stylisé et classique bien que recourbé.

En conclusion de ce chapitre, nous ne désirons pas reviser à nouveau le style de Liébert et de Guernon mais simplement noter que, comme nous l'avons amplement vu, leur manière de travailler à des types d'oeuvres similaires (des bas-reliefs et des tabernacles) diffère passablement. Au lieu de montrer les différences qui existent entre des oeuvres attribuées à Liébert et les portes du choeur de l'église du Sault-au-Récollet, nous avons préféré indiquer les nombreuses similarités de style entre celles-ci et les bas-reliefs du Calvaire d'Oka sculptés avec certitude par François Guernon dit Belleville. Nous souhaitons qu'au simple coup d'oeil des différentes constituantes de ces pièces le lecteur perçoive la ressemblance d'exécution et qu'il devienne évident que Guernon sculpta ces portes.

Nous espérons que si le lecteur n'est pas convaincu par cet exposé que François Guernon sculpta les portes du sanctuaire de la Visitation, il possède maintenant un doute valable qui lui fera peut-être remettre en question l'idée généralement acceptée que Philippe

Liébert oeuvra à ces pièces au cours de ses vingt années de travail à l'église de la Visitation de la Bienheureuse Vierge Marie du Sault-au-Récollet.

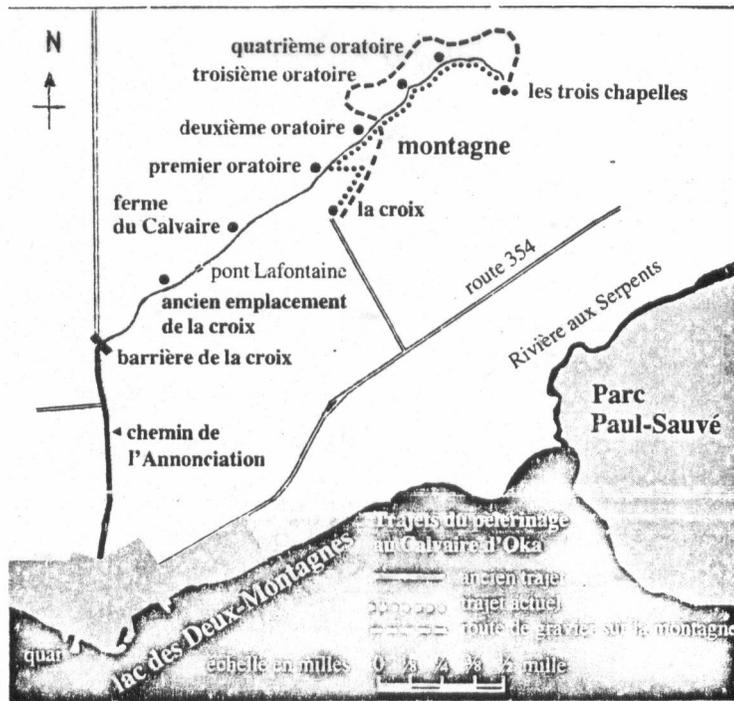


Fig. 72. Carte du Calvaire d'Oka.



Fig. 73. L'Agonie au Jardin des Oliviers.

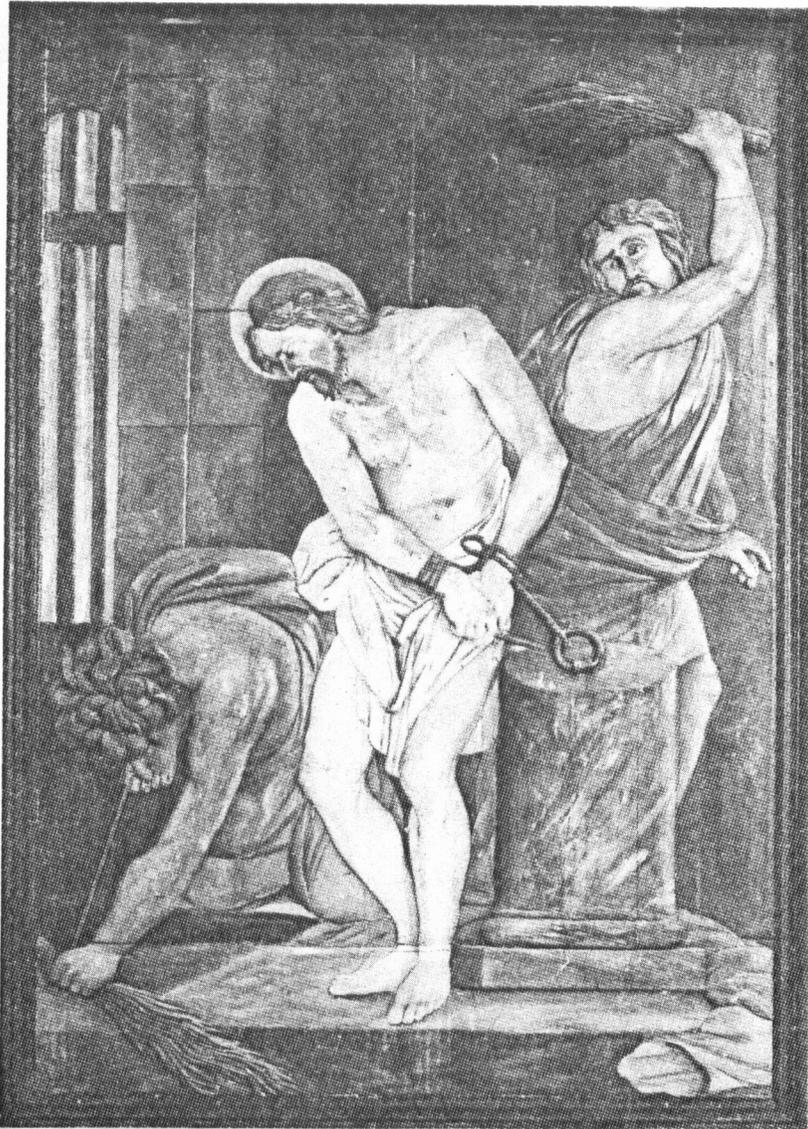


Fig. 74. La Flagellation



Fig. 75. Ecce Homo



Fig. 76. La Rencontre de Sainte Véronique.

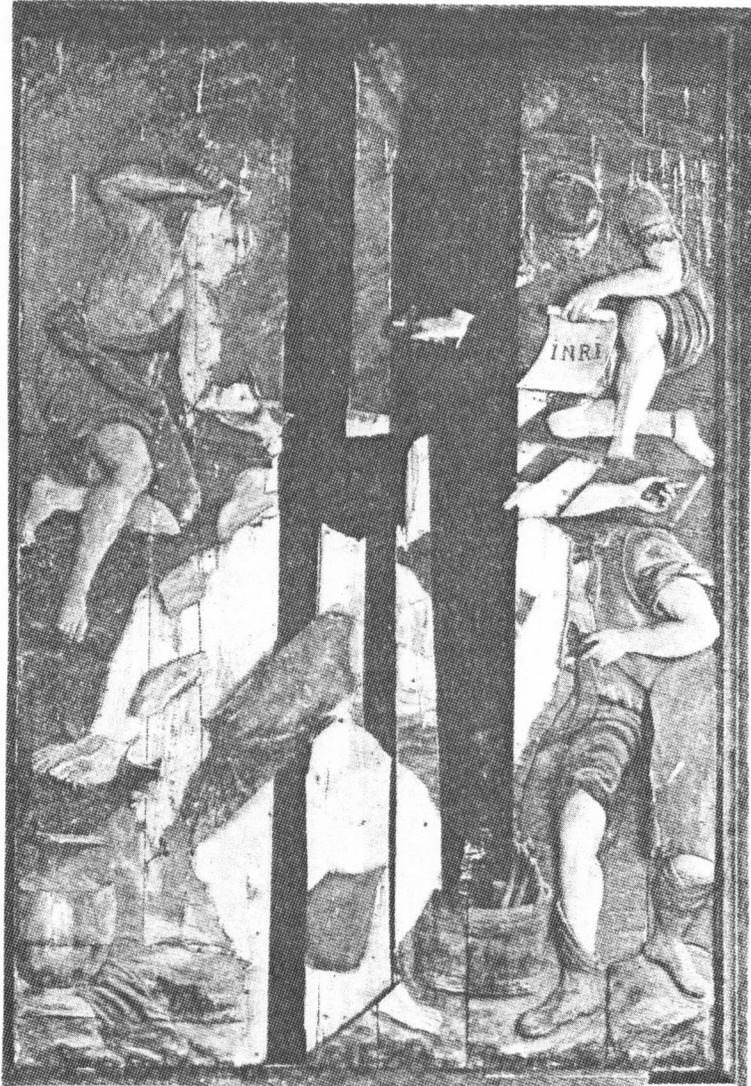


Fig. 77. Le Crucifiement.



Fig. 78. La Crucifixion.

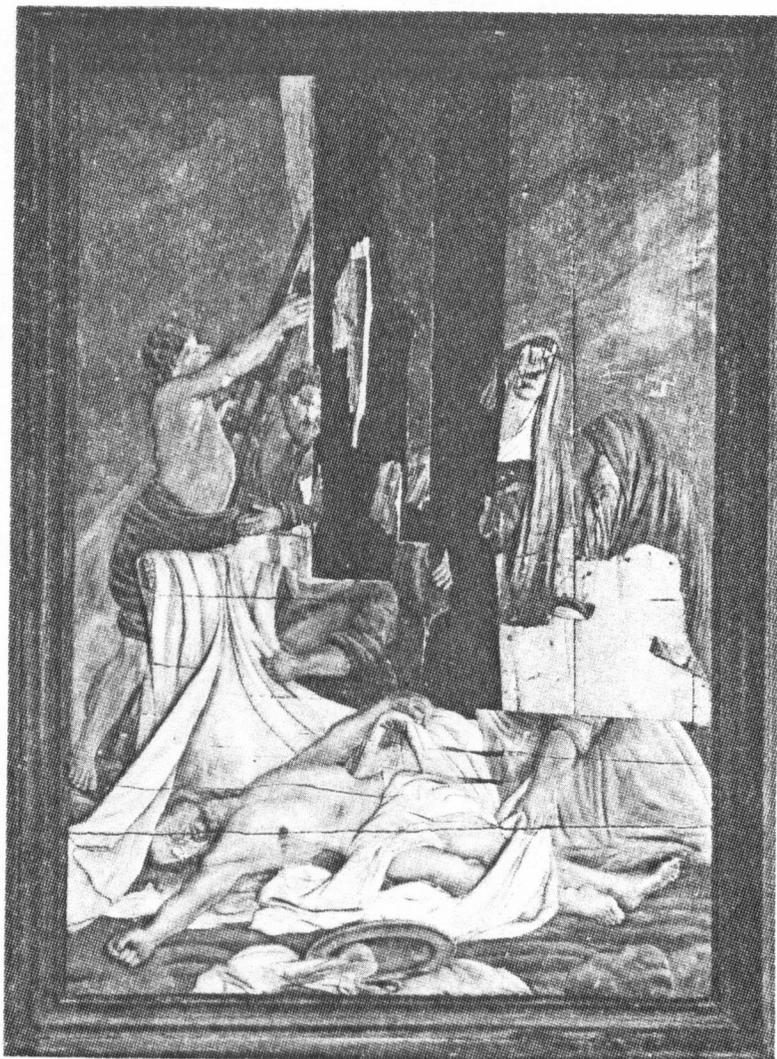


Fig. 79. La déposition de croix.



Fig. 80. Saint Martin Donnant son Manteau à un Pauvre.



Fig. 81. Porte gauche, panneau supérieur.



Fig. 82. Porte gauche, panneau supérieur, détail.



Fig. 83. Porte gauche, panneau supérieur, détail.



Fig. 84. Porte gauche, panneau supérieur.

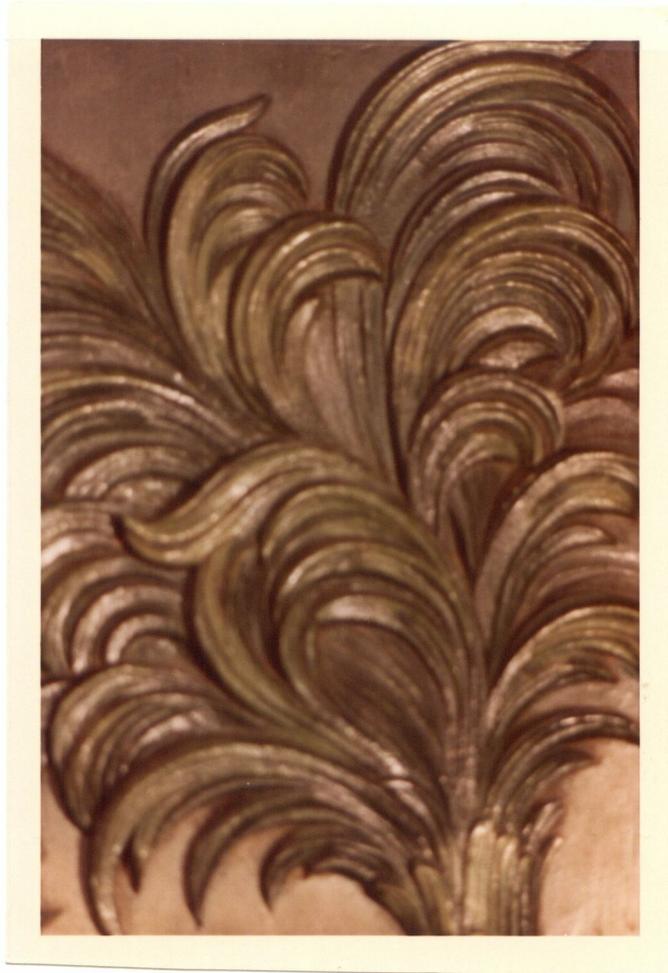


Fig. 85. Porte gauche, panneau supérieur, détail.



Fig. 86. Porte gauche, panneau supérieur, détail.



Fig. 87. Eglise de Saint-Martin (Ile Jésus), autel latéral dit du Bon Pasteur.



Fig. 88. Eglise de Saint-Martin (Ile Jésus), autel latéral dit de la Vierge.



Fig. 89. Porte gauche, panneau inférieur.

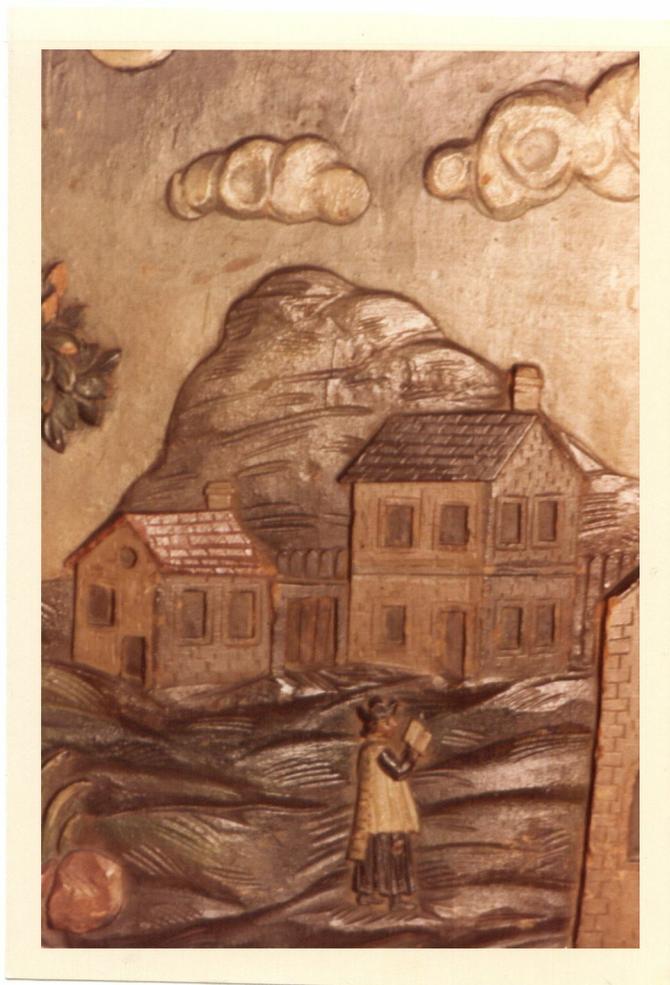


Fig. 90. Porte gauche, panneau inférieur, détail.



Fig. 91. Porte gauche, panneau inférieur, détail.



Fig. 92. Porte droite, panneau supérieur.

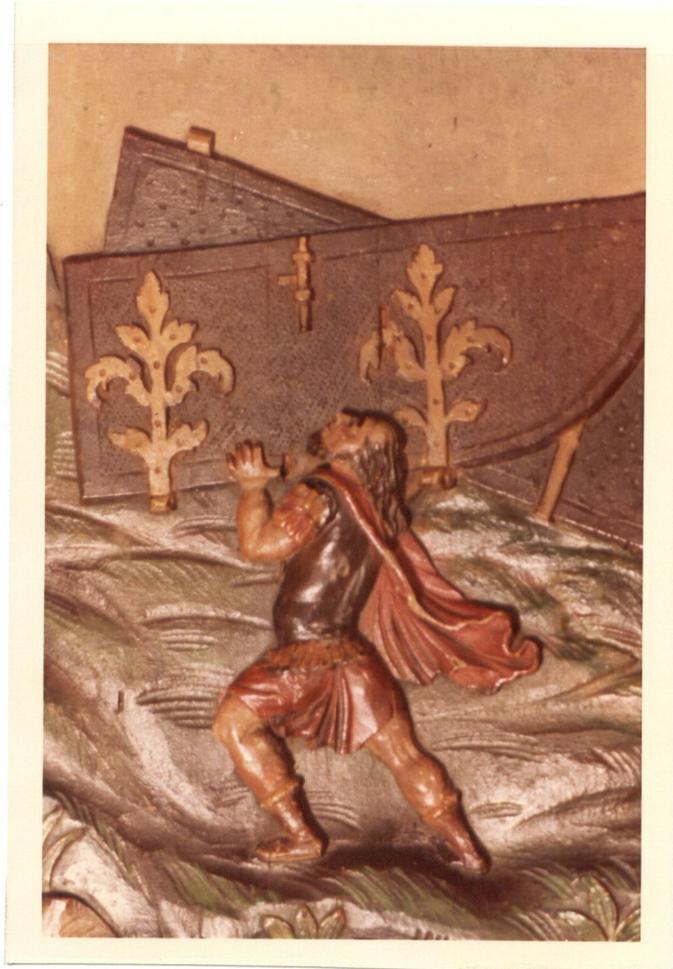


Fig. 93. Porte droite, panneau supérieur, détail.



Fig. 94. Porte droite, panneau supérieur.



Fig. 95. Porte droite, panneau supérieur, détail.



Fig. 96. Porte droite, panneau inférieur.



Fig. 97. Porte droite, panneau inférieur, détail.

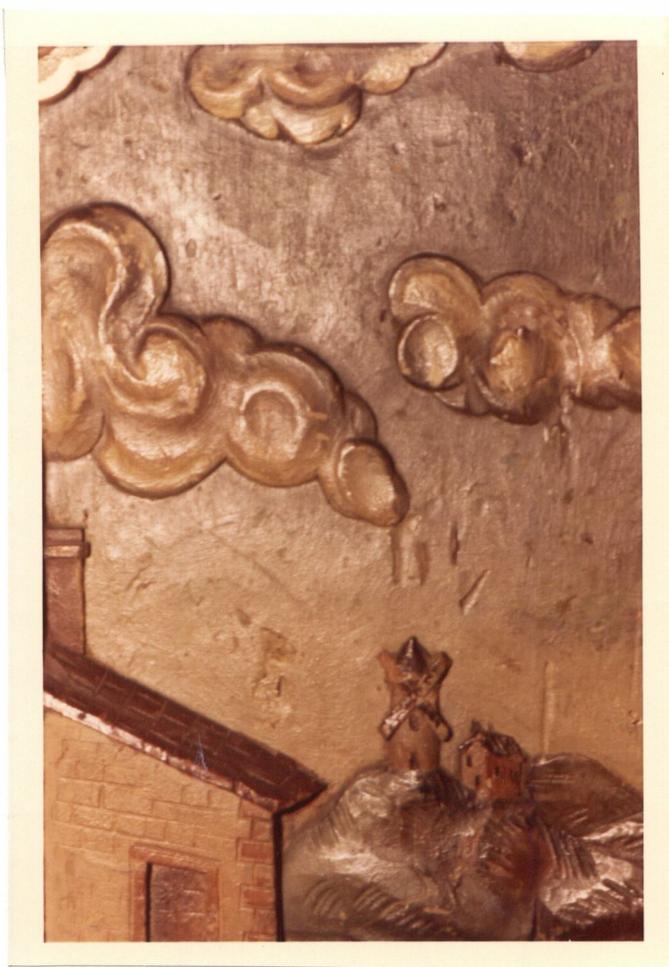


Fig. 98. Porte droite, panneau inférieur, détail.



Fig. 99. Porte gauche, cadre supérieur, détail.

(a)



(b)



Fig. 100. Porte gauche (a) et droite (b), cadre supérieur, détail.



Fig. 101. Porte gauche, cadre central.

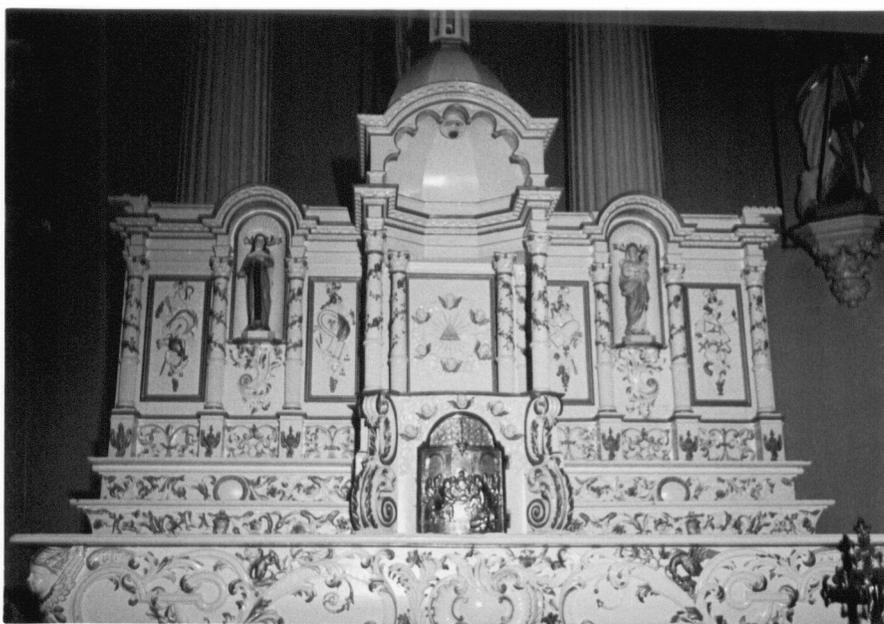


Fig. 102. Eglise de Sainte-Rose, tabernacle du maître-autel.



Fig. 103. Porte du tabernacle.



Fig. 104. Porte du tabernacle, détail.



Fig. 105. Porte du tabernacle, détail.



Fig. 106. Porte du tabernacle, détail.



Fig. 107. Eglise de la Visitation du Sault-au-Récollet, tabernacle du maître-autel.



Fig. 108. Eglise de Varennes, tabernacle latéral.

## NOTES ET CITATIONS

Chapitre I

- 1 Aristide Beaugrand-Champagne, "Le Chemin d'Hochelaga," Mémoires et Comptes Rendus de la Société Royale du Canada, Troisième série, Tome XVII, Section 1 (1923): 17-24.
- 2 A. Beaugrand-Champagne, "Le Chemin et l'Emplacement de la Bourgarde d'Hochelaga," Les Cahiers des Dix 12 (1947): 115-60.
- 3 H.P. Biggar, The Voyages of Cartier. (Ottawa: F.A. Acland, 1924), 169.
- 4 Les circonstances entourant la mort de ce religieux et du jeune indien ne seront jamais totalement élucidées mais ce qu'on en suppose alimente d'un cachet héroïque ce trépas. Dans une lettre à Champlain datée du 28 juillet 1625, le père Charles Lalemant ne relate rien d'anormal au décès de Nicolas Viel: "Un de nos pères était allé à la traite en intention de passer aux Hurons et aux Iroquois, avec le père Récollet qui se devait trouver à la traite et conférer avec eux, mais il est arrivé que le pauvre père Nicholas, au dernier Sault s'est noyé, ce qui a été cause qu'ils sont retournés n'y ayant ni connaissance, ni langue, ni information." Tiré de The Jesuit Relations and Allied Documents, 73 vols. (Cleveland: Thwaites ed., 1897), 4:170.  
 Les pères de Brébeuf et de La Roche Daillon s'en retournèrent donc à Québec où ils annoncèrent à Gabriel Sagard "l'assassinat" de Nicolas Viel. L'historien relate ainsi le tragique événement: "Pendant qu'on disposait de leur petit fait, ils m'informèrent du père Nicholas Viel par le moyen du truchement Huron, mais ayant appris qu'ils l'avaient noyé, avec notre petit disciple Ahunt-sic, ils en furent affligés et contraints de retourner à Québec sans rien faire, n'ayant pas assez de courage pour passer ce coup-là aux Hurons, comme ils firent l'autre année d'après." Tiré de Gabriel Théodorat Sagard, Histoire du Canada et Voyages que les Frères Mineurs Récol-

Notes: Chapitre I (suite)

lects y ont faicts pour la Conversion des Infidèles, depuis l'an 1615, 4 vols. (Paris: Librairie Tross, 1866), 3:794.

On constate une transformation dans l'interprétation de la noyade. Cette fois elle devient un meurtre pur et simple. D'ailleurs le père Le Jeune abonde dans ce sens: "Depuis la mort d'un pauvre misérable Français massacré aux Hurons, on a découvert que ces barbares avaient fait noyer le Rév. Père Nicholas, récollet, tenu pour un grand homme de bien." Tiré de The Jesuit Relations, (1634), 7:232.

L'idée d'un assassinat commis par "les méchants Peaux Rouges" se propage rapidement et se voit acceptée d'emblée par les premiers colons. Pour ajouter une couleur dramatique et une touche de réalisme à l'événement, on situe cette mort au dernier saut de la rivière Des Prairies.

- 5 Marie-Andrée Glen, "Les Trois Paroisses du Sault", Racar vol. 4, no. 1 (1977):29-31.
- 6 Robert Gay: Il était prêtre du diocèse d'Autun, d'après monsieur l'abbé Cuoq (Mémoires). "D'abord missionnaire à la montagne de 1688 à 1696, il déploya d'après les mémoires du temps, les qualités d'un apôtre et celles d'un général d'armée. Son zèle et sa bravoure n'éclatèrent pas moins au Sault-au-Récollet, où il fut employé de 1696 à 1721; son dernier poste fut la nouvelle mission du lac des Deux-Montagnes, dont il fut le premier supérieur, de 1721 à 1725. Monsieur Robert Gay mourut au séminaire de Montréal le 28 juillet 1725, à l'âge de soixante-deux ans." Pour de plus amples renseignements sur la vie de ce missionnaire, veuillez consulter: Abbé Charles-Philippe Beaubien, Le Sault-au-Récollet. (Montréal: Beauchemin, 1898), pp. 149-55.
- 7 Ibid., 143-4.
- 8 Etienne-Michel Faillon, Mémoires particuliers pour servir à l'Histoire de l'Eglise de l'Amérique du Nord, ou Vie de la Soeur Bourgeois, 2 vols. (Paris: Poussielgue-Rusand, 1853), 2:169.
- 9 Benjamin Sulte, Histoire des Canadiens-Français, 8 vols. (Montréal: Wilson et Cie, 1882), 6:48.

Notes: Chapitre I (suite)

- 10 Si le lecteur désire connaître les développements ultérieurs de cette mission, nous lui suggérons de consulter le premier chapitre de l'ouvrage de messieurs John R. Porter et Jean Trudel, Le Calvaire d'Oka. (Ottawa: Galerie Nationale du Canada, 1974).
- 11 Registres de la Fabrique, conservés à l'Archevêché de Montréal, dossier no. 968/355;112, 2 vols., 1:année 1736.
- 12 Ibid., p. 58.
- 13 Pier Kalm, Voyages en Amérique, analysé et traduit par W. Marchand, 3 vols. (Montréal: T. Berthiaume, 1880), 3:220.
- 14 Registres, 1:55-6.
- 15 Beaubien, Le Sault-au-Récollet, pp. 304-5.
- 16 Ramsay Traquair, "The Church of the Visitation Sault-au-Récollet, Québec," The Journal, Royal Architectural Institute of Canada (December 1927). Réimprimé dans McGill University Publications, Series XIII, no. 18.
- 17 E. Z. Massicotte, "Maçons, Entrepreneurs, Architectes", Bulletin des Recherches Historiques 35 (1929):140.
- 18 On peut se permettre de penser à l'emploi d'un plan relativement discuté en ce qui concerne l'architecture de la ville de Québec, le plan Maillou. Luc Nopen le présente ainsi: "Dans le domaine de l'architecture paroissiale du 18e siècle le débat a toujours été mené autour du réputé plan Maillou (23). Feuille volante ornée de deux dessins coloriés, le plan Maillou(1) apporte peu de neuf par rapport à l'architecture de Monseigneur de Laval sinon un clocher en façade (2) et un portail orné de pierres de taille. La vue en plan ressemble en tous points à une architecture déjà connue." Luc Nopen, Notre-Dame de Québec; son architecture et son rayonnement. (Québec: Editions du Pélican, 1974), p. 73. Pour de plus amples renseignements sur ce plan nous suggérons au lecteur de consulter ce livre des pages 73 à 76.

Notes: Chapitre I (suite)

- 19 Beaubien, Le Sault-au-Récollet, pp. 308-9.
- 20 Egalement: J. P. Proulx, "Les Eglises Québécoises de Durham à nos jours", Le Devoir, Cahier Culture, 9 décembre 1972, p. 15.
- 21 Registres, 2 vols.
- 22 Traquair, "The Church of the Visitation", p. 16.
- 23 Registres, 1:168.
- 24 Ibid, 1:179.
- 25 Examinons de plus près les biographies de ces deux architectes et le style qu'ils créèrent:  
"Percier, Charles. Architecte français (Paris, 1764 - id., 1838). Il séjourna à Rome et s'inspira des monuments romains, utilisant les motifs décoratifs égyptiens, grecs et pompéiens ainsi que ceux de la Renaissance. Ami de Fontaine\*, il collabora avec lui à la décoration de nombreux hôtels particuliers, à l'époque du Directoire. Napoléon chargea les deux architectes de restaurer et d'aménager les résidences officielles. Ils devinrent ainsi les maîtres de l'architecture impériale et, par leur rôle dans l'ornementation intérieure, les promoteurs du style Empire. Ils voulaient créer une architecture grandiose d'un éclectisme modéré (projet du palais du roi de Rome à Chaillot); ils élevèrent l'arc du Carrousel, 1806-1808 et l'aile du Louvre sur la rue de Rivoli. Percier cessa ses activités officielles à partir de la Restauration." Paul Robert, Dictionnaire Universel des Noms Propres, Le Petit Robert 2. (Paris: S.E.P.R.E.T., 1975), p. 1419.  
"Fontaine, Pierre François Léonard. Architecte français (Pontoise, 1762 - Paris, 1853). Collaborateur de Percier\*, il garda ses charges officielles sous la Restauration et éleva pour les Bourbons la Chapelle expiatoire (1820-1826). Ibid., p. 665.  
Tel que déjà vu, messieurs Percier et Fontaine créèrent le style Empire. Celui-ci non seulement s'inspire mais se soumet entièrement aux lois de l'art gréco-romain. Les deux architectes ne prônent aucune adaptation nationale. Ils préconisent donc une copie aussi intégrale que

Notes: Chapitre I (suite)

possible de l'antiquité: "On se flatterait en vain, écrivaient-ils, de trouver des formes préférables à celles que les anciens nous ont transmises." Tiré de Henry Martin, "Le Style Empire", La Grammaire des Styles. (Paris: Flammarion, 1945), p. 25.

Comme l'architecture copie intégralement la Grèce et Rome, on peut se demander si dans ce cas il y a un style propre. Toutefois on retrouve le style Empire sans contredit dans le mobilier et la décoration intérieure.

Le style qui régna en France de 1800 à 1830 se caractérise entre autres par:

- une méconnaissance de la nature,
- un amour désordonné de la symétrie,
- une exécution des oeuvres "d'une rare perfection, perfection qui est due, non seulement à l'habileté des artistes, mais aussi à l'extraordinaire précision des modèles, fournis pour la plupart par les architectes Percier et Fontaine", Ibid., 26-27,
- un certain manque de charme qui sera remplacé par des formes imposantes majestueuses, un peu raides, aux profils et contours parfois secs.

On trouvera de plus amples renseignements sur le style Empire, les architectes Percier et Fontaine et leurs productions, des pages 25 à 63 du volume déjà cité.

- 26 Registres, 1:182.
- 27 Pierre-George Roy, Les Vieilles Eglises de la Province de Québec 1647-1800. (Québec: Ls.-A. Proulx, 1925), p. 195.
- 28 Gérard Morisset, Philippe Liébert. (Québec, 1943; Collection Champlain), p. 13.
- 29 Traquair, "The Church of the Visitation", p. 9, 15.
- 30 R.-H. Hubbard, The Development of Canadian Art. (Ottawa: Galerie Nationale du Canada, 1963), p. 40.
- 31 A la lecture des termes "rétablissement de la vouûte" et "menuiseries planches" il est dif-

Notes: Chapitre I (suite)

- ficile de croire qu'un travail de sculpture fine fut exécuté. Ces termes possèdent trop une connotation architecturale pour s'appliquer à de la sculpture.
- 32 Paul Robert, Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française, Le Petit Robert. (Paris: Société du Nouveau Littré, 1969), p. 1444.
- 33 Nous basons cette affirmation sur les propos de l'abbé Beaubien, Le Sault-au-Récollet, p. 311.
- 34 Mais d'autres interprétations peuvent subsister. Mentionnons la suivante. -Les portes auraient été placées après l'ouvrage de David (vers 1851) lorsque la façade fut reconstruite. Comme elles ne s'intégraient pas au décor et étaient possiblement moisies à la base, mais demeuraient des objets d'antiquité et d'intérêt (étant âgées d'environ soixante-dix à quatre-vingts ans), on coupa les cadres et remplaça les planches du bas. -Elles furent inversées à la suite d'une pure ignorance ou indifférence stylistique. -On les peignit blanc et or pour qu'elles s'harmonisent avec les couleurs de l'ensemble du chœur. -En 1877 les portes furent restaurées, décapées de leur or et repeintes "convenablement" (ceci signifiant dans une mode qui ne les situe absolument plus dans leur environnement.)  
Après ces deux interprétations, nous laissons au lecteur le loisir de choisir celle qu'il trouve la plus adéquate, ou bien de penser à une autre possibilité.
- 35 Registres, 1:167.
- 36 Registres, 25 juillet 1824. Marthe Beaudouin, La Visitation du Sault-au-Récollet, p. 5.
- 37 Registres, 1:210.
- 38 Ibid., 1:222.
- 39 Ibid., 1:128
- 40 On retrouve le terme "porte", mais sans situation géographique précise. Traquair, "The Church

Notes: Chapitre I (suite)

of the Visitation", p. 6, 16.

41 Registres, 1:149.

42 Ibid., 1:149.

43 Ibid., 1:172.

44 Le Petit Robert, p. 385.

45 Registres, 2:250.

Notes: Chapitre II

- 1 Les Moines de Maredsous, La Sainte Bible. (Belgique: Presses des Usines Brepols, 1964), p. 227.
- 2 The Holy Bible Containing the Old and New Testament in Confraternity and Douai Text. (Chicago: Thimothe press, 1964), p. 241.
- 3 Ecole Biblique de Jérusalem, La Sainte Bible. (Paris: Editions du Cerf, 1955), p. 339.
- 4 Traquair, "The Church of the Visitation", p. 14.
- 5 Maredsous, La Sainte Bible, p. 228.
- 6 Louis Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, 3 vols. (Paris: Presses Universitaires de France, 1959).
- 7 Ibid., 2:236.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid., 2:239.
- 10 Traquair, "The Church of the Visitation", p. 14.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid.
- 17 Morisset, Philippe Liébert, pp. 13-4.
- 18 Hubbard, Development of Canadian Art, p. 40.
- 19 Beaudouin, La Visitation du Sault-au-Récollet, p. 6, fig. 9.
- 20 Ibid., p. 7, fig. 11.
- 21 The History of the Old and New Testament, translated from the sieur de Royaumont by several hands, 2 vols. (London: R. Blome, 1701).

Notes: Chapitre II (suite)

- 22 Réau, Iconographie de l'Art, 2: 240-1.
- 23 La bibliographie que donne monsieur Osty (1970) sous l'illustration de cette scène est très sommaire et se lit comme ceci: Samson tue le lion. Bible allemande, Zurich, 1638.  
Emile Osty, La Bible. (Lausanne: Ed. Rencontre, 1970), 6:237.
- 24 Monsieur le Maistre de Sacy, La Sainte Bible en Latin et en Français avec des Notes Littéraires sur l'Intelligence des Endroits les plus Difficiles, et la Concorde des Quatre Evangélistes, 4 vols. (Paris, Guillaume Despuz, MDCCXVII), 1:361.
- 25 Le Maistre de Sacy, La Sainte Bible contenant l'Ancien et le Nouveau Testament. (Paris: Marescq et co., 1857).
- 26 O'Leary, James, Bible History. (New York: Sadlier, 1873), p. 164.
- 27 Pierre Paul Bouché: né vers 1646, graveur à l'eau forte à Antwerp. Il grave quelques planches pour une édition française des Métamorphoses d'Ovide (Bruxelles 1677), puis une série d'ornements (Londres 1693), la page titre de La Vie de Notre Seigneur Jésus Christ, ainsi qu'un portrait de Guillaume III d'Orange. Ces informations sont tirées de Thieme et Becker, Allgemeines lexikon der bildenden kunstler von der antike zur gegenwart, 37 vols. (Leipzig: Verlag von Wilhem Engelmann, 1907-1950), 4:427.
- 28 Réau, Iconographie de l'Art, 2:244.
- 29 Biblia dat is: de Gantsche Sheptige Schriptide. (Amsterdam: Paulus van Ravesteyn, 1624).
- 30 Sieur de Royaumont, Histoire du Vieux et du Nouveau Testament. (France: Fougères, Vannier ed., 1804).
- 31 Sieur de Royaumont, Histoire du Vieux et du Nouveau Testament. (Paris: Pierre le Petit, MDCLXXVI).
- 32 John Coughen et Joseph Ragnor, The History of the Old and New Testament, translated from the work of the learned Le Sieur de Royaumont.

Notes: Chapitre II (suite)

- 33 Jean Trudel, "Le Mimétisme," Vie des Arts 55 (Eté 1969): 30-3.
- 34 Probablement Michael van der Gucht, actif à Antwerp et à Londres de 1660 à 1725.
- 35 Jan Kip, actif à Amsterdam et à Londres de 1653 à 1722.
- 36 Frederik Hendrik van Hove, actif à Haarlem et à Londres de 1630 à 1715 environ.

Notes: Chapitre III

- 1 Traquair, "The Church of the Visitation", 16 pages.
- 2 René Desrochers, Le Sault-au-Récollet - Paroisse la Visitation 1736-1936. (Montréal; 1936), 155p.
- 3 Gérard Morisset, Philippe Liébert, 35 p.
- 4 Marthe Beaudouin, La Visitation du Sault-au-Récollet, 12 p.
- 5 J. Porter et J. Trudel, Le Calvaire d'Oka, 128 p.
- 6 Christian Roy, Histoire de l'Assomption. (L'Assomption, 1967), p. 96.
- 7 J. Porter et J. Trudel, Le Calvaire d'Oka, p. 93, note 33.
- 8 Ibid., p. 25.
- 9 Gérard Morisset, Philippe Liébert, p. 19.
- 10 J. Porter et J. Trudel, Le Calvaire d'Oka, p. 101.
- 11 Ibid.
- 12 Registres, 2:31.
- 13 Ibid., 2:159.
- 14 Le Petit Robert, p. 1221.
- 15 Les libertés prises par le sculpteur à diverses reprises principalement dans ce panneau, fleur décorative intégrée au paysage même et non plus seulement placée dans une courbure du cadre, arbres surgissant de derrière les maisons et fantaisie dans le dessin des nuages, nous portent à croire que cette pièce fut sculptée à la fin de l'ensemble. Comme il avait déjà commencé à alléger la forme des nuages dans Samson et les portes de Gaza, nous croyons que cette scène fut sculptée avant celle du bas de la porte droite. Un plus grand nombre de pièces décoratives figurant dans la scène du curé marchant vers l'église et une position plus originale de ces éléments coupés par le cadre supérieur dans le cas des nuages, nous laissent penser que ce panneau fut exécuté après celui de Samson et le lion, où deux nuages construits sur le même mo-

Notes: Chapitre III (suite)

dèle agrémentent sans toutefois stimuler le drame biblique.

Ainsi à la suite de cette étude d'un détail où le sculpteur se sentait très libre d'exécuter des modèles nouveaux (qui irait regarder minutieusement sa façon de travailler les nuages?) et de les placer à sa guise dans la composition, nous pensons pouvoir affirmer que la porte de gauche du sanctuaire de la Visitation fut sculptée avant celle de droite. Si l'ordre d'exécution que nous proposons est exact, soit Samson et le lion, puis le curé marchant vers l'église et Samson emportant les portes de Gaza et enfin le prêtre marchant vers une maison, on peut penser que l'artiste travailla à ces oeuvres dans un laps de temps assez court pour pouvoir innover et varier ses décorations d'une pièce à l'autre. Et par conséquent nous croyons qu'il possédait en main tous les modèles nécessaires pour pouvoir reproduire ces scènes bibliques et "locales".

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

I. Livres

- Allaire, J. B. A. Dictionnaire Biographique du Clergé Canadien-Français. Montréal: Imprimerie de l'École Catholique des Sourds-Muets, 1910.
- Beaubien, Charles-Philippe. Le Sault-au-Récollet. Montréal: Beauchemin, 1898.
- Beaudouin, Marthe rscj. La Plus Ancienne Eglise de l'Île de Montréal, La Visitation du Sault-au-Récollet, Guide Descriptif et Sentimental. Montréal: Pierre Des Marais inc., 1977.
- Bénézit, E. Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. 8 vols. France: Librairie Grund, 1966.
- Bessette, G., Geslin, L. et Parent Ch. Histoire de la Littérature Canadienne-Française. Montréal: Centre Educatif et Culturel, 1968.
- Biggar, H. P. The Voyages of Cartier. Ottawa: F. A. Acland, 1924.
- Coughen, John et Ragnor, Joseph. The History of the Old and New Testament, translated from the work of the learned Le Sieur de Royauumont. London: R. Blome, MDCXCI.
- Desrochers, René. Le Sault-au-Récollet, Paroisse de la Visitation 1736-1936. Montréal, 1936.
- De Volpi, Charles P. et Winkworth, éd. Montréal: Recueil Iconographique, A Pictorial Record. Montréal, 1963.
- Ecole Biblique de Jérusalem. La Sainte Bible. Paris: Editions du Cerf, 1955.
- Faillon, Etienne-Michel. Mémoires Particuliers pour Servir à l'Histoire de l'Eglise de l'Amérique du Nord, ou Vie de la Soeur Bourgeoys. 2 vols. Paris: Poussielgue-Rusand, 1853.

- Ferguson, George. Signs and Symbols in Christian Art. New York: Oxford University Press, 1954.
- Gauthier, Raymonde. Les Tabernacles Anciens du Québec des XVIIe, XVIIIe et XIXe Siècles. Québec: Ministère des Affaires Culturelles du Québec, 1974. Collection Civilisation du Québec, no. 13.
- Gowans, Allan. Church Architecture in New France. Toronto: University of Toronto Press, 1955.
- History of the Old and New Testament, translated from the Sieur de Royauumont by Several Hands. 2 vols. London: R. Blome, 1701.
- Holy Bible Containing the Old and New Testament in Confraternity and Douai Text. Chicago: Timothe Press, 1964.
- Hubbard, R. H. The Development of Canadian Art. Ottawa: Galerie Nationale, 1963.
- Jesuit Relations and Allied Documents. 73 vols. Cleveland: Thwaites ed., 1897.
- Kalm, Pier. Voyages en Amérique, analysé et traduit par W. Marchand. 3 vols. Montréal: T. Berthiaume, 1880.
- Lavallée Gérard. Anciens Ornemanistes et Imagiers du Canada Français. Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1968.
- Maistre de Sacy, monsieur le. La Sainte Bible en Latin et en Français avec des Notes Littéraires sur l'Intelligence des Endroits les plus Difficiles, et la Concordance des Quatre Evangélistes. 4 vols. Paris: Guillaume Despuz, MDCCXVII.
- Maredsous, Les Moines de. La Sainte Bible. Belgique: Presses des Usines Brépols, 1964.
- Martin, Henry. "Le Style Empire", La Grammaire des Styles. 19 vols. Paris: Flammarion, 1945.
- Morisset, Gérard. Coup d'Oeil sur les Arts en Nouvelle-France. Québec, (Charrier et Dugal), 1941.
- \_\_\_\_\_. Philippe Liébert. Québec, Collection Champlain, 1943.

- Nopen, Luc. Notre-Dame de Québec. Québec: Editions du Pélican, 1974.
- Palardy, Jean. Les Meubles Anciens du Canada Français. Montréal: Le Cercle du Livre de France ltée., 1971.
- Porter, John et Trudel, Jean. Le Calvaire d'Oka. Ottawa: Galerie Nationale, 1974.
- Réau, Louis. Iconographie de l'Art Chrétien. 3 vols. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- Robert, Paul. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française, Le Petit Robert. Paris: Société du Nouveau Littré, 1969.
- \_\_\_\_\_. Dictionnaire Universel des Noms Propres, Le Petit Robert 2. Paris: S.E.P.R.E.T., 1975.
- Roy, Christian. Histoire de l'Assomption, la Commission des Fêtes du 250e. L'Assomption, 1967.
- Roy, Pierre-George. Les Vieilles Eglises de la Province de Québec 1647-1800. Québec: Ls. A. Proulx, 1925.
- Royaumont, le Sieur de, Prieur de Sombreval. L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament. Paris: Pierre Le Petit, MDCLXXVI.
- Royaumont, le Sieur de. Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament. France: Fougères et Vannier éd., 1804.
- Sagard, Gabriel Théodorat. Histoire du Canada et Voyages que les Frères Mineurs Récollets y ont faits pour la Conversion des Infidèles depuis l'an 1615. 4 vols. Paris: Librairie Tross, 1866.
- Sill, Gertrude Grace. A Handbook of Symbols in Christian Art. New York: MacMillan Publishing co. inc., 1975.
- Sulte, Benjamin. Histoire des Canadiens-Français. 8 vols. Montréal: Wilson et cie., 1882.
- Thieme, Ulrich et Becker, Félix. Allgemeines lexikon der bildenden kunstler von der antike bis zur gegenwart. Leipzig: Verlag von Wilhem Engelmann, 1907-1950, 37 vols.

Trudel, Marcel. Atlas Historique du Canada Français des Origines à 1867. Québec, 1961.

Vaillancourt, Emile. Une Maîtrise d'Art en Canada (1800-1823). Montréal: G. Ducharme, 1920.

## II. Articles, Journaux, Périodiques, Registres

L'Assomption. Livre des Délibérations 1742-1809.

Beaudet, Gérard, Dépatie, J.-G. et Guilbert, C. Rapport sur l'Eglise de la Visitation de la Bienheureuse Vierge Marie du Sault-au-Récollet. Université de Montréal, Ecole d'Architecture, Session Hiver 1975.

Beaugrand-Champagne, Aristide. "Le Chemin d'Hochelaga." Mémoires et Compte Rendus de la Société Royale du Canada, Troisième série, Tome XVII, Section 1 (1923): 17-24.

\_\_\_\_\_. "Le Chemin et l'Emplacement de la Bourgarde d'Hochelaga." Les Cahiers des Dix 12 (1947): 115-160.

Carle, Paul. "200 ans d'Histoire au Sault-au-Récollet." Le Québécois de Crémazie vol. 1, no. 1:9.

Glen, Marie-Andrée. "Les Trois Paroisses du Sault." Racar vol. 4, no. 1 (1977): 29-31.

Martin, Jacques. "Signés Philippe Liébert, Les Trésors de l'Eglise du Sault-au-Récollet." Perspective-Dimanche. Dimanche-Matin vol. 7, no. 37, 14 septembre 1975.

Massicotte, E. Z. "Maçons, Entrepreneurs, Architectes." Bulletin des Recherches Historiques 35 (1929).

Ministère des Affaires Culturelles. "L'Eglise Sault-au-Récollet classée Monument Historique." Québec: Affaires Culturelles, 13 février 1975.

Morisset, Gérard. "Philippe Liébert." Causerie prononcée à Radio-Collège. 1941.

\_\_\_\_\_. "Notre Artisanat au XIXe siècle - Louis Qué-

villon et l'Ecole de Montréal." Causerie à CBV.  
Avril 1946.

Morisset, Jean-Paul. Early Sculpture of Québec, Sculpture Ancienne de Québec. Catalogue d'une Exposition itinérante de la Galerie Nationale du Canada. Originellement dans Canadian Art (Automne 1959).

Profil de la Sculpture Québécoise, XVIIe - XIXe siècle. Catalogue. Québec: Musée du Québec, 1969.

Proulx, J.-P. "Les Eglises Québécoises de Durham à nos Jours." Le Devoir Cahier Culture, 9 décembre 1972.

Registres de la Fabrique. Eglise de la Visitation du Sault-au-Récollet. Conservés à l'Archevêché de Montréal. Dossier no. 968/355;112, 2 vols.

Sculpture Traditionnelle du Québec. Catalogue d'Exposition par Jean Trudel, André Juneau et George Massey. Québec: Musée du Québec, 1967.

Traquair, Ramsay. "The Church of the Visitation Sault-au-Récollet, Québec." The Journal, Royal Architectural Institute of Canada. (December 1927). Réimprimé dans McGill University Publications, Series XIII, no. 18.

\_\_\_\_\_. Plans de l'église de la Visitation. Conservés à l'Ecole d'Architecture de l'Université McGill.

Trudel, Jean. "Le Mimétisme." Vie des Arts 55 (Eté 1969): 30-3.