

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA STATUAIRE RELIGIEUSE EN PLÂTRE

PRODUITE AU QUÉBEC :

QUELLES VALEURS PATRIMONIALES ET MUSÉALES?

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

ÉDITH PRÉSENT

DÉCEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier nos directeurs monsieur Dominic Hardy et monsieur Yves Bergeron, tous les deux professeurs à l'Université du Québec à Montréal pour leurs appuis constants lors de la rédaction de ce mémoire.

Leurs commentaires constructifs, leurs suggestions et le soutien qu'ils nous ont offert nous ont permis de mener à terme ce projet.

DÉDICACE

À Sébastien, mon conjoint, pour sa présence à mes côtés
et sans qui tout ce projet n'aurait pas vu le jour.

À Noémie et Frédérique, mes filles, pour leur compréhension
et leur encouragement au cours de ces années.

À Isabelle, pour le coup de pouce tant apprécié.

À mes parents et ma famille, pour leur soutien,
leur appui et leur humour.

À tous, ma plus profonde reconnaissance.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS	viii
INTRODUCTION	1
1. Mise en contexte	1
2. Cadre problématique	8
3. Identification du corpus	13
CHAPITRE I	18
La statuaire religieuse en plâtre au Québec	18
1.1. Omniprésence du plâtre dans les églises du Québec	18
1.2. Origine et nature de la statuaire religieuse en plâtre	30
1.2.1. Origine de la statuaire religieuse en plâtre	30
1.2.2. Nature de la statuaire religieuse en plâtre	36
1.3. L'atelier de statuaire montréalais T. Carli-Petrucci	53
1.4. La statuaire religieuse en plâtre dans l'histoire	

de l'art du Québec	64
CHAPITRE II	75
Les valeurs patrimoniales de la statuaire religieuse en plâtre au Québec	75
2.1. Bref survol du processus de patrimonialisation	75
2.2. Le patrimoine de proximité et la conservation <i>in situ</i> dans la patrimonialisation de la statuaire religieuse en plâtre	83
2.3. La valeur de significativité dans le processus de patrimonialisation	99
CHAPITRE III	107
Les valeurs muséales de la statuaire religieuse en plâtre au Québec	107
3.1. Bref survol du processus de muséalisation	107
3.2. La patrimonialisation comme prémisses à la muséalisation	115
3.3. La statuaire religieuse en plâtre au musée	119
CONCLUSION	130
BIBLIOGRAPHIE	139

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Annnonce de la maison T. Carli-Petrucci Limitée	15
2	Vue d'ensemble du décor intérieur de l'église Sainte-Madeleine, Rigaud	24
3	Statue <i>l'Éducation de la Vierge</i> de l'église Saint-Michel, Vaudreuil-Dorion	49
4	Statue <i>l'Éducation de la Vierge</i> de l'église Saint-Joseph-de-Soulanges, Les Cèdres	50
5	Exemple de la signature gravée de T. Carli inscrite sur la base d'une statuette de crèche de l'église Saint-Joachim, Châteauguay	57
6	Exemple de la signature gravée de T. Carli-Petrucci inscrite sur la base d'une statue de l'église Saint-Michel, Vaudreuil-Dorion	57
7	Statue <i>Saint Joseph et l'enfant Jésus</i> de l'église Saint-Joseph-de-Soulanges, Les Cèdres	90

8	Vue d'ensemble du chœur de l'église Saint-Joseph-de-Soulanges, Les Cèdres	92
9	Statue <i>Assomption de la Vierge</i> de l'église Saint-Anicet, Saint-Anicet	95
10	Exemple de la signature gravée de T. Carli-Petrucci inscrite sur la base de la statue de l' <i>Assomption de Vierge</i>	95
11	Photographie d'une classe (6 ^e année) prise à l'École Centrale de Saint-Anicet en 1962 avec la statuette de l'Assomption de la Vierge en arrière-plan	97
12	Statuette <i>Notre-Dame des Écoles</i> de la Congrégation des Soeurs de Saint-Joseph de Saint-Hyacinthe, maison-mère, Saint-Hyacinthe	105
13	<i>Christ en croix</i> de T. Carli dans la chapelle de l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal	125
14	Imposition des mains d'une fidèle sur les pieds du <i>Christ en croix</i> de T. Carli à la chapelle de l'Oratoire Saint-Joseph	127
15	Signature de T. Carli sur la base du <i>Christ en croix</i> de l'Oratoire Saint-Joseph et détail de l'usure des pieds de la statue en plâtre	127

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Les églises catholiques du Québec abritent une multitude d'objets mobiliers religieux d'une grande diversité. Ceux-ci sont directement liés à leurs paroisses et sont en relation avec leurs communautés. Ils sont les témoins matériels de l'histoire socioreligieuse et artistique d'une grande période de l'histoire du Québec.

Le contexte actuel de la fermeture des églises met gravement en péril la préservation de ces objets et entraîne le déplacement systématique de ceux-ci hors leurs lieux d'origine. La société se trouve face à un dilemme quant à la nécessité de conserver ou non ces objets. La statuaire religieuse en plâtre représente une grande partie de cet ensemble mobilier religieux et constitue l'exemple parfait pour illustrer cette problématique.

La décision de préserver un corpus d'objets passe par la connaissance et la documentation de celui-ci. Ce travail présente une étude de la statuaire religieuse en plâtre produite au Québec ainsi qu'un bref survol des processus de patrimonialisation et de muséalisation.

Il s'agit d'établir la nature des statues religieuses en plâtre et à obtenir une reconnaissance patrimoniale et muséale leur permettant d'être préservées et transmises aux générations futures.

Cette démonstration s'appuie sur la valeur de significativité développée dans l'approche sociologique de l'art ainsi que sur les concepts de patrimoine de proximité et de conservation *in situ* des statues de plâtre. Dans cette perspective, elle soulève les limites de la muséalisation en matière d'objets religieux et l'importance de la conservation de lieux de culte intacts comme valeur d'ensemble.

Dans le cadre de ce travail, les statues produites par l'atelier T. Carli-Petrucci ont été privilégiées comme étude de cas.

MOTS-CLÉS : statues de plâtre, objets religieux, patrimonialisation, muséalisation, patrimoine de proximité, conservation *in situ*, atelier T. Carli-Petrucci.

INTRODUCTION

1. Mise en contexte

Depuis plus d'une vingtaine d'années, partout dans l'Occident chrétien, les églises ferment à cause de la désaffectation du culte¹. Au Québec, ce phénomène touche en grande majorité les églises catholiques. Celles-ci sont des propriétés privées et les fabriques, propriétaires des lieux², ne sont plus en mesure de conserver et de gérer ce vaste ensemble immobilier ecclésial. Conséquemment, les paroisses sont supprimées, les églises ferment et sont vendues, converties ou démolies.

Au Québec on dénombre aujourd'hui encore quelque 2 200 lieux de culte actifs, mais ils semblent tous menacés de fermeture, à terme. Les inventaires que nous avons menés avec l'équipe de la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain de l'UQAM ont répertorié, pour la période de 1900-2003, 480 églises qui ont déjà été converties - 87 ont un usage partagé avec le culte - et 170 cas de démolition. L'observatoire que nous avons mis en place indique que le mouvement connaît une accélération fulgurante depuis l'an 2000. Chaque semaine des églises ferment et chaque mois quelques démolitions s'ajoutent à la liste³.

¹ Pour avoir une bonne image de l'ampleur du phénomène sur l'ensemble de l'Occident, on peut consulter le site Internet du forum Future for Religious Heritage, <<http://www.futurereligiousheritage.eu>>.

² Loi sur les fabriques, L.R.Q., chapitre F-1, Québec, Éditeur officiel du Québec, premier décembre 2013.

³ Luc Noppen, 2013, « Explorations autour du destin des églises du Québec - La requalification du site et de l'église de l'ancienne paroisse Sainte-Brigide-de-Kildare »,

Ce constat constitue une nouvelle réalité à laquelle la société québécoise se trouve confrontée. Dans cette perspective, celle-ci doit se positionner quant à son désir de préserver ces objets particuliers et de se questionner sur l'importance de conserver ces lieux comme symboles matériels d'une époque désormais révolue, mais intimement reliée à notre histoire et au développement de notre territoire. Actuellement, l'avenir des églises est gravement menacé et le sort des objets mobiliers religieux qu'elles abritent est plus qu'incertain. Nos agissements, comme société, peuvent avoir des conséquences graves et irréversibles face à ce patrimoine particulier.

La situation est d'autant plus urgente que les objets mobiliers religieux du Québec ont déjà subi un grave démantèlement suite au concile oecuménique Vatican II de 1962. Alors que cette réforme concernait essentiellement la modernisation de la liturgie et l'importance d'un rapprochement entre les fidèles et les membres du clergé dans l'exercice du culte et de la vie pastorale, elle a eu des conséquences indirectes et dévastatrices sur l'ensemble des objets mobiliers religieux⁴. En effet, certaines paroisses ont vu dans ce mouvement, une opportunité de se départir des objets qui seraient désormais

consulté le 19 avril 2013 sur le site Internet de la Chaire recherche du Canada en patrimoine urbain ESG-UQAM, <<http://www.patrimoine.uqam.ca/component/content/article/19-pdf-et-textes-en-ligne/498-la-requalification-du-site-et-de-leglise-de-lancienne-paroisse-sainte-brigide-de-kildare-a-montreal.htm>>.

⁴ Voir à ce sujet l'article de Guisepe Alberigo, 1996, « Vatican II et son héritage », dans *Études d'histoire religieuse*, Société canadienne d'histoire de l'Église catholique, vol. 62, p. 7-24.

inutilisés et de réaménager l'intérieur des églises. En 1984, John R. Porter résume ainsi la situation :

Depuis les années 1960, l'Église québécoise a vécu à l'heure du renouveau liturgique issu du concile Vatican II. Dans toutes les paroisses, on s'est efforcé d'adapter l'intérieur des édifices religieux aux nouvelles exigences du culte. Certaines fabriques l'ont fait dans le respect des oeuvres héritées du passé; d'autres trop nombreuses, ont procédé sans le moindre discernement en faisant disparaître toutes les décorations ou en dilapidant une foule de boiseries, de tableaux, de meubles, de statues et de pièces d'orfèvrerie. À bien des endroits, des décorateurs peu scrupuleux et des antiquaires avides accélèrent le mouvement. Fort heureusement, cette saignée patrimoniale est, en règle générale, chose du passé car, aujourd'hui, un nombre grandissant de fabriques et de curés sont conscients de la richesse des trésors artistiques dont ils sont dépositaires et s'efforcent d'en assumer la conservation et la mise en valeur⁵.

Alors qu'on croyait la situation sous contrôle et, le patrimoine religieux protégé et reconnu, voilà que l'Occident est aux prises avec un important mouvement d'aliénation des biens ecclésiastiques, initiés par les propriétaires eux-mêmes, qui clament à haute voix leur impossibilité de préserver ces biens faute de ressources humaines et financières⁶.

⁵ John R. Porter, 1984, « L'intérieur de l'église », dans Jean Trudel (dir.), *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Musée du Québec, p. 202.

⁶ Depuis quelques années, les journaux régionaux partout au Québec contiennent régulièrement des avis de vente des églises et de ventes publiques d'objets religieux faites par les fabriques, faute de ressources financières pour conserver ces biens. Ces avis, entérinés par les diocèses, soumettent les populations locales et les administrations municipales à une pression quant à leur désir ou non de conserver ces biens.

Cette nouvelle attitude des autorités religieuses quant à leurs biens matériels opère, d'une manière sous-entendue, un transfert de responsabilité quant à ces ensembles immobiliers vers la société civile et laïque. Ce transfert est d'autant plus facile que les québécois sont particulièrement divisés face à ce patrimoine et à ce qu'il représente. Déchirée entre le désir de préserver des lieux et des objets d'une valeur esthétique et historique considérable et, celui d'effacer de sa mémoire la main mise de la religion catholique sur la vie quotidienne, la société québécoise est particulièrement indécise quant aux actions à prendre. Conséquemment, on assiste à des annonces publiques de vente d'églises et d'objets religieux qui sèment la consternation, et souvent l'indignation, auxquelles les instances gouvernementales et municipales réagissent, sous la pression et l'urgence, par des achats ou des financements publics, qui deviennent, à leur tour, sujets à polémique.

Aussi étrange que cela puisse paraître, le lien étroit existant entre le fait religieux et la dimension humaine, historique et sociale du développement et de l'évolution de la société québécoise constitue le principal obstacle à la décision de préserver ou non ce patrimoine selon une planification et des politiques de gestion réfléchies. Dans cette perspective, on comprend que le patrimoine religieux représente plus que les traces matérielles de la religion catholique et qu'il devient une caractéristique identitaire importante de notre société. Malgré le mouvement anticlérical et antireligieux amorcé dans les années 1970, il n'en demeure pas moins qu'historiquement, le fait religieux est le fondement de l'identité culturelle du Québec.

Ainsi, depuis près de 20 ans, le débat est ouvert concernant la préservation ou non de ce patrimoine et sa prise en charge par la société civile⁷.

Mais avant même de décider de prendre en charge et de préserver ces biens matériels religieux, on se doit de les connaître et de les comprendre. À ce jour, très peu de travail et d'efforts ont été faits en ce sens, particulièrement en ce qui a trait aux oeuvres et objets religieux. Notre méconnaissance des composantes de ce patrimoine, des endroits où se trouvent les objets, ainsi

⁷ Dans le cadre de ce débat de société, plusieurs commissions publiques et colloques ont eu lieu et, quelques rapports ont été publiés. Pour un bref aperçu, non exhaustif, on peut consulter : Roland Arpin (dir.), 1991, *Une politique de la culture et des arts*, Québec, Communications Science-impact; Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1992, *La politique culturelle du Québec : Notre culture, notre avenir*, Québec, Direction des communications; Commission des biens culturels, 28 juillet 2000, *Assurer la pérennité du patrimoine religieux du Québec*, rapport synthèse, Québec; Roland Arpin (dir.), 2000, *Notre patrimoine, un présent du passé*, Québec, Communications Science-impact; Fondation du patrimoine religieux du Québec, 2002, *Bilan d'intervention : 1995-2001. Programme de soutien à la restauration du patrimoine religieux*, Québec, ministère de la Culture et des Communications du Québec; Jean Trudel, 2005, *Le patrimoine mobilier religieux du Québec*, mémoire présenté et déposé dans le cadre de la Commission sur la culture de l'Assemblée nationale du Québec en juillet 2005; Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2006, *Croire au patrimoine religieux du Québec*, mandat d'initiative entrepris par la Commission de la Culture, rapport déposé en juin 2006; Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2012, « L'état du patrimoine religieux. Situation des lieux de culte du Québec », *Bulletin d'information*, no 1; Colloque, *Le patrimoine religieux du Québec : entre le cultuel et le culturel*, tenu à Québec du 12 au 14 novembre 2004 dont on peut lire les actes dans Laurier Turgeon (dir.), 2005, *Le patrimoine religieux : entre le cultuel et le culturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval; Colloque international, *Quel avenir pour quelles églises?*, tenu à Montréal du 19 au 22 octobre 2005 dont on peut lire les actes dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Thomas Coomans (dir.), 2006, *Quel avenir pour quelles églises? / What Future for Which Churches?*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Patrimoine urbain »; 78^e Congrès de la Société canadienne d'histoire de l'Église catholique, *Par-delà les pierres : le patrimoine matériel et immatériel des communautés religieuses*, tenu à Québec du 23 au 24 septembre 2011, organisé par le Musée de la civilisation, le Conseil du patrimoine religieux du Québec, le Laboratoire d'histoire et de patrimoine de Montréal et le Centre interuniversitaire d'études québécoises.

que de leur sens et de leur usage est énorme et un important travail d'inventaire et de documentation reste à faire.

En ce sens, deux projets d'envergure ont été initiés au cours des dernières années. Le premier s'est déroulé entre 2003 et 2006 et a consisté à faire l'inventaire des lieux de culte, construits avant 1975 et de toutes les traditions religieuses, partout au Québec. Lors de cet inventaire, 2 750 bâtiments ont été répertoriés et toutes les informations recueillies se retrouvent sur le site Internet de l'Inventaire des lieux de culte du Québec⁸.

En 2009, la Société des musées québécois et le Conseil du patrimoine religieux du Québec, parrainés et financés par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, ont décidé de porter une attention particulière aux objets religieux et mis en place un inventaire du patrimoine mobilier religieux conservé *in situ*. Cet inventaire avait pour principal objectif de répertorier le plus grand nombre d'objets religieux encore en place dans les églises et dans les communautés religieuses. Durant quatre années consécutives, un nombre impressionnant d'objets comportant une valeur patrimoniale pour la société québécoise ont été identifiés, numérotés, photographiés et documentés. Bien que ce travail consiste en une démarche

⁸ Ce site conçu par le Conseil du patrimoine religieux du Québec, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications du Québec, donne accès à une fiche d'informations et à des photographies des édifices répertoriés. Il est mis à jour régulièrement et principalement en ce qui a trait aux conversions et aux nouveaux usages de certaines églises. On peut le consulter sur le site Internet de l'Inventaire des lieux de culte du Québec, <<http://www.lieuxdeculte.qc.ca>>.

essentielle quant à la connaissance et à la diffusion du patrimoine mobilier religieux, il ne constitue en rien une protection de ce dernier. En effet, au moment de la fermeture de l'église, tous les objets mobiliers seront retirés de leur lieu d'origine et dispersés, même ceux faisant partie de cet inventaire national. Malheureusement, depuis ces trois dernières années, cette prédiction s'est déjà réalisée et il ne demeure souvent de l'existence et de la présence des ces objets, qu'une fiche documentaire et une photographie. Il s'agit tout au plus d'une information virtuelle sur un objet qui, retiré de son lieu d'origine, a perdu son sens et sa symbolique⁹.

C'est précisément dans le cadre de ces inventaires que nous avons développé un intérêt pour les objets mobiliers religieux et plus particulièrement pour ceux produits entre la deuxième moitié du 19^e siècle et le début du 20^e siècle. Ayant participé activement aux quatre années d'inventaire, nous avons pu constater le nombre élevé de ces objets, le manque d'informations les concernant et même, un désintérêt de la part des propriétaires des lieux et de certains experts.

Dans cette multitude d'objets, la statuaire religieuse en plâtre a particulièrement attiré notre attention. La diversité de ces statues, l'endroit où elles se trouvent, le rôle qu'elles jouent dans ces lieux et la dévotion qu'on leur porte ont suscité notre intérêt. C'est dans ce contexte que notre intérêt

⁹ On peut consulter l'ensemble de cet inventaire sur le site Internet du ministère de la Culture et des Communications du Québec dans le Répertoire du patrimoine culturel du Québec au <<http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/RPCQ/recherche.do?methode=afficher>>.

pour ce corpus, sur lequel peu de spécialistes se sont penchés, a pris naissance et que ce projet de recherche s'est amorcé. Cependant, il ne s'agit pas ici de procéder à un inventaire exhaustif des statues religieuses en plâtre encore présentes au Québec qui nous permettrait de dénombrer le nombre exact de statues, d'identifier l'iconographie de chacune et d'établir des pourcentages ou de les situer avec précision. Bien qu'un tel projet de recherche serait bénéfique, il s'agit ici de se questionner sur la nature de la statuaire religieuse en plâtre et de déterminer quelles sont ses valeurs de celle-ci.

En fait, il s'agit de procéder à l'étude de la statuaire religieuse en plâtre comme un prétexte à une réflexion plus vaste sur l'avenir de l'ensemble du patrimoine mobilier religieux conservé *in situ*.

2. Cadre problématique

La statuaire religieuse en plâtre n'a encore, à notre connaissance, jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Dans le contexte actuel de fermeture des églises et de l'omniprésence des statues de plâtre dans ces lieux, il nous est apparu opportun de se questionner sur la nature et le rôle de ces objets religieux négligés par l'histoire de l'art.

En ce sens, notre recherche s'appuie sur trois questions principales : En quoi consiste la statuaire religieuse en plâtre? Quelles en sont les valeurs patrimoniales et l'incidence de la conservation *in situ* sur celles-ci? Et finalement, quel en est le potentiel muséal dans l'éventualité d'un déplacement de ces statues hors de leurs lieux d'origine?

Nous formulons l'hypothèse que les statues religieuses en plâtre, malgré le qualificatif sériel qui leur est rattaché, sont des oeuvres d'art qui s'inscrivent dans le champ d'étude de l'histoire de l'art. Malgré cette production en série, elles ne constituent pas vraiment un objet multiple puisque, comme nous le verrons, chacune d'elle est distincte. Elles présentent également un intérêt compte tenu de leur nature, du contexte de production ainsi que du rôle qu'elles ont joué dans l'histoire socioreligieuse du Québec.

C'est dans cette perspective que nous avons procédé à la rédaction de ce mémoire dont le principal objectif est de faire reconnaître les statues religieuses en plâtre comme oeuvres d'art représentatives d'une période artistique importante du Québec et de l'évolution du goût d'une société en marche vers la modernité. Cette reconnaissance acquise, il sera ainsi possible de procéder à leur préservation et leur mise en valeur afin d'illustrer une grande partie de l'histoire du Québec. Il y a lieu de préciser que ce mémoire ne consiste pas seulement en une recherche théorique, mais aussi en une recherche action puisqu'une partie de la recherche comprend un travail sur le

terrain. Nous avons structuré ce mémoire en trois chapitres portant sur les principaux axes de recherche à la base de ce processus de reconnaissance.

Le premier chapitre comprend quatre sujets distincts que l'on peut résumer en deux parties. La première aborde l'omniprésence et la nature de la statuaire religieuse en plâtre au Québec. Tout d'abord, il s'agit d'établir les circonstances entourant la présence de ces objets ainsi que le contexte de production de ceux-ci. Pour ce faire, nous avons favorisé une approche historico-interprétative développée par Groat et Wang que les auteurs définissent ainsi :

[...] we define interpretative research specically as investigations into social-physical phenomena within complex contexts, with a view toward explaining those phenomenia in narrative form and in a holistic faschion¹⁰.

Cette approche, qui découle en grande partie de la « théorie ancrée » (*Grounded theory*), consiste à recueillir des données sur le terrain et à procéder à l'analyse de celles-ci selon un procédé itératif. Cette méthode combine la collecte des données à l'histoire, le récit, l'imagination et la narration. Elle vise à comprendre, documenter et interpréter des formes d'expression matérielle (en l'occurrence les statues de plâtre) en mettant en lumière les facteurs socioculturels dans l'espace et dans le temps. Elle laisse place à la subjectivité

¹⁰ Linda Groat et David Wang, 2002, *Architectural Research Methods*, New York, John Wiley and Sons Publisher, p. 136.

et l'objet d'étude est mis en relation avec une diversité d'éléments extérieurs s'interpellant les uns et les autres¹¹.

La deuxième partie du premier chapitre porte sur l'histoire et la production de l'atelier de statuaire montréalais T. Carli-Petrucci (atelier choisi parce qu'il est, selon nous, le plus représentatif du début de la production de statues de plâtre au Québec) ainsi que sur la place qu'occupe la statuaire religieuse en plâtre dans l'histoire de l'art du Québec. Pour aborder ces deux sujets, nous avons privilégié les approches historique et historiographique lesquelles nous permettent de mieux comprendre le rôle de cet atelier au sein de l'art religieux de l'époque et la manière dont étaient perçues les statues religieuses en plâtre par les historiens en procédant à une revue de la littérature sur ce sujet.

Le deuxième chapitre aborde la question des valeurs patrimoniales rattachées à la statuaire religieuse en plâtre au Québec. L'identification, la connaissance et la compréhension de l'évolution des valeurs patrimoniales d'un objet nous permettent de déterminer s'il y a lieu de préserver et d'intégrer ces objets dans notre patrimoine culturel. Sous-jacente à la notion des valeurs patrimoniales, nous aborderons la question du patrimoine de proximité (lié à la collectivité locale et rattaché à un cadre de vie) et de la conservation *in situ* (qui se rapporte aux objets conservés dans leur milieu d'origine) dans le processus de patrimonialisation.

¹¹ *Ibid.*, p. 135-171.

Pour ce chapitre, nous avons privilégié l'approche historique liée principalement à l'approche sociologique. L'intérêt de cette approche dans le cadre de notre recherche est qu'elle permet de mettre en relation les objets avec l'espace, le temps et les individus. En situant l'oeuvre dans son contexte spatio-temporel, nous sommes en mesure de comprendre l'évolution des valeurs rattachées audit objet et conséquemment d'en déterminer les valeurs patrimoniales actuelles.

En ce sens, les théories développées par Nathalie Heinich, sociologue de l'art, nous serviront d'assises théoriques dans cette démarche. Son analyse s'effectue sous deux rapports: le rapport profane dans la relation quotidienne entre l'individu, le lieu et l'objet et, le rapport de l'expert à partir de cadres et de critères théoriques bien définis. Il résulte de cette mise en relation que les valeurs patrimoniales attribuables à un objet peuvent se révéler très vastes et subjectives laissant une large place à la mémoire, l'émotion et l'identité¹².

Le troisième chapitre aborde la question des valeurs muséales de la statuaire religieuse en plâtre dans un contexte de déplacement de ces objets hors de leurs lieux d'origine vers des institutions muséales.

Nous nous attarderons sur la complexité du processus de muséalisation et sur les conséquences de ce processus sur les oeuvres et les objets, en

¹² Nathalie Heinich, 2002, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France ».

particulier, sur les objets religieux. Nous verrons l'incidence de ce processus sur la perte de sens des objets religieux et conséquemment, sur notre compréhension de ceux-ci. Nous aborderons également la manière dont peuvent s'établir les valeurs muséales de la statuaire religieuse en plâtre et la nécessité, dans ce processus, de s'être vues au préalable, attribuer des valeurs patrimoniales.

Dans le cadre de cette étude l'approche muséologique et les théories développées par Yves Bergeron, André Desvallées et François Mairesse nous serviront de balises¹³.

3. Identification du corpus

La production de statues religieuses au Québec a eu lieu entre 1860 et 1960 principalement dans la ville de Montréal. L'engouement suscité par cette nouvelle forme artistique a favorisé l'ouverture de plusieurs ateliers comme ceux des Catelli (1848-1906), la famille s'étant convertie par la suite dans la fabrication de pâtes¹⁴, des Carli et des Petrucci.

¹³ Yves Bergeron, 2011, « Collection », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Éditions Armand Colin, p. 53-69; André Desvallées, 2011, « Patrimoine », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Éditions Armand Colin, p. 421-452; François Mairesse, 2011, « Muséalisation », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Éditions Armand Colin, p. 251-269.

¹⁴ Sylvie Tremblay, 2005, « Les Catelli », *Cap-aux-Diamants*, no 82, p. 48.

Cependant, un atelier s'est distingué par sa longévité, sa productivité ainsi que la qualité et la diversité de sa production. En effet, durant près d'un siècle, l'atelier T. Carli-Petrucci (1867-1965) a fabriqué et vendu des statues de plâtre et du mobilier partout au Québec et au Canada. Cet atelier est le résultat d'une fusion intervenue en 1923 entre la maison T. Carli (1867-1923) et la famille Petrucci. C'est en grande partie grâce aux recherches et à la brève étude réalisée par John R. Porter et Léopold Désy, dans laquelle nous avons puisé abondamment, que nous avons quelques informations sur cet atelier¹⁵.

Cette entreprise est représentative de la popularité de la statuaire de plâtre, de la place qu'elle a prise dans la société et de l'évolution du goût. Les oeuvres produites par cet atelier comportent des qualités esthétiques tant dans la qualité du modelage et de la coloration que dans les représentations iconographiques.

¹⁵ John R. Porter et Léopold Désy, 1979, « Les statuaires et modeleurs Carli et Petrucci », dans John R. Porter et Léopold Désy, *L'Annonciation dans la sculpture au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 132.

L'Autel dans l'Eglise

"Res non verba"

∞

Chaires

—

Balustrades

—

Chemins de Croix

—

Mosaïques

—

Etc., Etc.

∞

"Res non verba"

"Res non verba"

∞

Statues

—

Monuments

—

Fonts Baptismaux

—

Décoration d'église

—

Etc., Etc.

∞

"Res non verba"

Maître-Autel en véritable Marbre de Carrare et Mosaïque de l'Eglise St-Vincent-de-Paul à Montréal, exécutés et dirigés par T. Carli-Petrucci Limitée, d'après les plans de M. l'architecte Ludger Lemaux de cette ville. A la demande, de M. le Curé L.-J.-B. Boisjourné, V.F.
 Travaux exécutés dans nos ateliers de Piassanta, Italie.

Nous donnons ci-après une liste déjà imposante des différentes églises où nous avons exécuté, depuis les quatre dernières années seulement, des travaux en véritable marbre de Carrare.

Eglises	Nature des travaux exécutés
Notre-Dame des Sept-Douleurs, Verdun	Maître-Autel, Autels latéraux.
St-Vincent-de-Paul, Montréal	Maître-Autel, Autels latéraux, Table de Communion, Chaire, Mosaïque (tableau)
St-Coeur-de-Marie, Québec	Autels latéraux, Groupe du Calvaire.
St-Catherine, Montréal	Maître-Autel, Autels latéraux, Table de Communion.
	Statues.
Notre-Dame, Ford City, Ont.	Table de Communion.
L'Assomption, Sandwich, Ont.	Table de Communion.
Sacré-Coeur, Montréal	Table de Communion.
St-Michel, Montréal	Revêtement des murs en marbre de couleurs.
Couvent de la Présentation, Hudson, N.H., E.-U. A.	Maître-Autel, Autels latéraux, Table de Communion.
Chapelle des Rév. Soeurs des SS. NN. Jésus et Marie, Outremont	Maître-Autel, Table de Communion.

T. CARLI-PETRUCCI Limitée

316-320, rue Notre-Dame, Est (près Bonsecours) Montréal

Figure 1

Annnonce de la maison T. Carli-Petrucci Limitée.

Source : *Album des Églises de la Province de Québec*. Montréal : Compagnie canadienne nationale de publication, vol. I, 1928, p. 58.

Compte tenu de l'abondance de leur production, on retrouve encore aujourd'hui plusieurs statues originales, c'est-à-dire qui n'ont pas été

repeintes ou réparées au cours des années, et sur lesquelles on retrouve la marque de l'atelier.

C'est pourquoi, dans le cadre de ce mémoire, nous avons privilégié cet atelier et sélectionné comme corpus d'analyse, six oeuvres correspondant aux deux périodes de l'atelier et qui sont demeurées intactes.

Les oeuvres choisies comportent également des caractéristiques intéressantes soit par la qualité esthétique, l'intérêt historique ou le rôle primordial qu'elles jouent dans leur environnement physique et social. Elles seront utilisées afin d'illustrer les différents sujets abordés dans les chapitres du mémoire selon divers angles d'analyse et pour des caractéristiques particulières.

Il s'agit d'oeuvres que nous connaissons et sur lesquelles nous avons travaillé dans le cadre des inventaires sur le patrimoine mobilier religieux conservé *in situ* ces dernières années dont nous avons parlé plus haut¹⁶.

Ces oeuvres sont les suivantes :

A- *Éducation de la Vierge* (T. Carli), située à l'église Saint-Michel de Vaudreuil, Vaudreuil-Dorion (Fig. 3)¹⁷;

¹⁶ Voir note de bas de page no 9 du présent mémoire.

¹⁷ Date : avant 1923; matériaux : plâtre peint; signature : sur la base, en bas à gauche : T. CARLI; dimension : 167,5 cm de hauteur, par 47 cm de largeur, par 45 cm de profondeur.

B- *Éducation de la Vierge* (attribuée à T. Carli-Petrucci), située à l'église Saint-Joseph-de-Soulanges, Les Cèdres (Fig. 4)¹⁸;

C- *Saint Joseph et l'enfant Jésus* (attribué à T. Carli), situé à l'église Saint-Joseph-de-Soulanges, Les Cèdres (Fig. 7)¹⁹;

D- *Assomption de la Vierge* (T. Carli-Petrucci), située à l'église Saint-Anicet, Saint-Anicet (Fig. 9)²⁰;

E- *Notre-Dame des Écoles* (T. Carli-Petrucci), située à la maison mère des Soeurs de Saint-Joseph de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (Fig. 12)²¹;

F- *Christ en croix* (T. Carli), situé dans la chapelle de l'Oratoire Saint-Joseph (Fig. 13)²².

¹⁸ Date : après 1923; matériaux : plâtre peint; dimension : 90 cm de hauteur, par 40 cm de largeur, par 38 cm de profondeur.

¹⁹ Date : avant 1923; matériaux : plâtre peint; inscription : sur la base, au recto au centre : Don de A. E. Roy; dimension : 152 cm de hauteur, par 40 cm de largeur, par 38,5 cm de profondeur.

²⁰ Date : après 1923; matériaux : plâtre peint; signature : sur la base au verso : T. CARLI-PETRUCCI. LTÉ; inscription : sur la base à gauche : Don de Mlle F Geoffrion, sur la base au verso : MONTREAL.; dimension : 83 cm de hauteur, par 32 cm de largeur, par 24 cm de profondeur.

²¹ Date : après 1923; matériaux : plâtre peint; signature : sur la base au verso : T. CARLI-PETRUCCI; inscription : sur la base au recto au centre : Notre Dame des Ecoles, sur la base au verso : Propriété réservée; dimension : 52,3 cm de hauteur, par 22 cm de largeur, par 20 cm de profondeur.

²² Date : avant 1923; matériaux : plâtre peint et bois peint; signature : sur la base près des pieds à gauche : T. CARLI; dimension : 316,5 cm de hauteur, par 130 cm de largeur, par 34 cm de profondeur.

CHAPITRE I

La statuaire religieuse en plâtre au Québec

1.1. Omniprésence du plâtre dans les églises du Québec

Les églises catholiques du Québec abritent une grande diversité d'objets mobiliers religieux. Il s'agit d'une caractéristique importante du catholicisme utilisée au cours des siècles comme une démonstration de sa puissance spirituelle et matérielle comme le rappelait à ses lecteurs le *Journal de Québec* en 1844.

Les catholiques savent bien que leur religion n'a besoin ni d'entourages ni d'accessoires pour être indépendante de toute ce qui n'est pas elle. Mais d'un autre côté, une religion sans culte extérieur, si elle était religion serait morbide de sa nature glaçant toutes les intelligences et les conduisant infailliblement à une funeste indifférence. C'est ce culte extérieur, qui lui donne chaleur et cette vie qui la distingue de toutes les autres religions; cet esprit est essentiel même au catholicisme; c'est cet esprit qui a produit des temples si vastes et si magnifiquement décorés²³.

Rassemblés et conservés au fil des années, ces objets peuvent paraître, au premier regard, composer un ensemble hétéroclite et désordonné. Pourtant, leur présence au coeur de l'église est rarement le fruit du hasard. Chacun

²³ Le *Journal de Québec*, 16 janvier 1844, p. 2, cité dans Porter, 1984, « L'intérieur de l'église », dans Trudel (dir.), *Le Grand Héritage...*, op. cit., p. 197.

d'eux participe à la pratique du culte, à la dévotion populaire, à l'organisation spatiale et décorative du lieu ainsi qu'à la compréhension et à l'interprétation de la liturgie et de la symbolique religieuse. Ils proviennent de différentes époques, de différentes personnes et leur présence s'explique généralement par diverses circonstances rattachées à l'histoire de la paroisse. Ces pièces sont le fruit d'un achat plus ou moins coûteux ou d'une généreuse donation et, sont intimement liées à leur lieu d'appartenance²⁴. Ainsi, comme dans un musée, chaque objet a été sélectionné et disposé dans l'église suite à une réflexion et selon un système construit dont le but est, outre les exposer au regard, transmettre le message liturgique.

Chaque église possède une mosaïque d'objets et d'oeuvres représentatifs d'une diversité de savoir-faire, de techniques et de matériaux. Du plus ancien au plus récent, du plus précieux au plus vil, ces objets constituent un ensemble qui témoigne de plusieurs siècles de pratiques religieuses, de message théologique et de dévotions populaires.

Plusieurs types d'objets, autres que les oeuvres d'art, peuvent être désignés comme biens mobiliers religieux. Fabriqués de matériaux divers, ils entrent généralement dans la catégorie que l'on appelle « culture matérielle ». Ces objets utilitaires meublent les édifices

²⁴ Pour se faire une bonne idée de la diversité des objets religieux, on peut consulter l'ouvrage issu de la collaboration entre le Réseau canadien d'information sur le patrimoine et la Réunion des musées nationaux, 1994, *Objets religieux : méthode d'analyse et vocabulaire / Religious Objects: User's Guide and Terminology*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux. On peut également prendre connaissance de l'Inventaire du patrimoine mobilier religieux conservé *in situ* sur le site Internet du ministère de la Culture et des Communications du Québec dans le répertoire du patrimoine culturel du Québec, *op. cit.*

appartenant aux institutions religieuses. Ils ne sont pas toujours directement liés au culte, mais ils font partie de l'appareil religieux. Peu d'intérêt et d'études ont été jusqu'ici consacrés à ce genre d'objets, souvent sans grande valeur intrinsèque. Leur présence peut toutefois être significative de l'évolution des goûts, des mentalités ou des pratiques religieuses. Signalons, entre autres, tout le domaine des objets de fabrication industrielle. Il n'existe aucune politique de préservation ni de mise en valeur de ces objets²⁵.

Aujourd'hui peu de fidèles et de membres du clergé sont en mesure de connaître la provenance, d'identifier l'usage, de comprendre la symbolique et de décoder l'iconographie de ces objets. La décroissance rapide de la pratique religieuse, depuis les cinquante dernières années, a largement contribué à cette méconnaissance. Mais cette lacune, et particulièrement en ce qui a trait aux objets produits aux 19^e et 20^e siècles, est aussi attribuable au désintéressement des chercheurs et des historiens.

En Europe, une nouvelle tendance voit le jour et on commence depuis peu à s'intéresser à cette production manufacturière. On n'hésite plus à qualifier ces objets de patrimoine mobilier religieux au même titre que des pièces plus anciennes. La principale raison est que malgré leur relative nouveauté, ces objets ne se fabriquent pratiquement plus, ont perdu leur usage et deviennent, graduellement, des « raretés »²⁶. La sculpture est particulièrement

²⁵ Robert Derome, 1984, « L'art sacré : une étude de gestes », *Continuité*, no 25, p. 18-24, consulté le 18 février 2013 sur le site Internet d'érudit, <<http://id.erudit.org/iderudit/18494ac>>.

²⁶ On peut consulter à cet effet trois ouvrages parus récemment qui proposent une relecture du patrimoine mobilier religieux et de ses composantes : Catherine Penez (dir.), 2000, *Regards sur le patrimoine religieux. De la sauvegarde à la préservation*, Arles, Actes Sud; Isabelle Darnas et Agnès Barnuol (dir.), 2011, *Regards sur les objets de dévotion populaire*, Arles, Actes Sud;

représentative de ce constat. En effet, on peut retrouver dans une même église des sculptures en bois, en argent, en laiton, en cuivre, mais également en cire, en papier mâché et en plâtre²⁷. Celles-ci cohabitent dans un même environnement et représentent des époques et des goûts qui se succèdent au cours des années, mais qui, à la base, ont toutes le même rôle auprès des fidèles, celui de la dévotion.

Le plâtre, en particulier, est omniprésent dans les églises catholiques du Québec. Il a été utilisé dans la confection d'une multitude d'objets que ce soit des statues et statuettes religieuses, des statues lumineuses, des bénitiers, des chemins de croix, des bustes et des bas-reliefs ainsi que des ensembles mobiliers complets comprenant colonnes, balustrade de communion, autels latéraux et maîtres autels.

Entre 1860 et 1960, cette production a connu un essor fulgurant et un succès rapide autant auprès du clergé que de la population en général. Alors que les matériaux de prédilection des québécois étaient le bois et la pierre, on a rapidement intégré cette nouvelle technique et ce nouveau produit dans l'architecture domestique et religieuse. Sa rapidité d'exécution, son prix peu coûteux, ainsi que les différentes formes qu'on peut lui donner, ont tôt fait de convertir l'ensemble de la population et des entrepreneurs. Le plâtre devient

Christine Labeille et al. (dir.), 2012, *Regards sur le patrimoine des congrégations religieuses*, Arles, Actes Sud.

²⁷ On a pu apprécier une telle diversité de sculptures religieuses produites au Québec lors de l'exposition *Le Grand Héritage* tenue au Musée du Québec en 1984 pour la visite du pape Jean-Paul II. On peut consulter à cet effet : Trudel (dir.), 1984, *Le Grand Héritage...*, *op. cit.*

un élément matériel représentatif de l'arrivée de la modernité et de l'industrialisation.

À l'ère industrielle, des productions en plâtre s'insèrent parmi les procédés de fabrication en grande série d'articles domestiques décoratifs et symboliques. Même le commerce et la publicité se servent largement de cette matière pour promouvoir des produits²⁸.

Ainsi, l'intérêt pour ce matériau s'est propagé auprès des constructeurs d'églises qu'ils soient architectes ou chefs de chantier responsables des travaux. Plusieurs églises du Québec, construites durant cette grande période, comprennent des éléments en plâtre prévus dès la conception des plans et du décor intérieur. L'architecte Victor Bourgeau est l'un de ceux qui a introduit ce nouveau matériau dans la majorité des églises qu'il a conçues²⁹. Ainsi, on peut lire ce qui suit concernant l'église Saint-Joachim de Pointe-Claire construite en 1880 :

Ce décor a été réalisé en bois et en plâtre. Sous un même toit, on retrouve trois nefs séparées par une colonnade qui crée des bas-côtés de part et d'autre. Tout le long des murs latéraux, les longs pans, et dans tout le pourtour du chœur, on retrouve des statues qui ponctuent

²⁸ Michel Lessard, 2007, *La nouvelle encyclopédie des antiquités du Québec*, Montréal, Les Éditions de L'Homme, p. 675.

²⁹ Architecte autodidacte, Victor Bourgeau (1809-1888) a été choisi par Monseigneur Ignace Bourget (1799-1885) comme architecte du diocèse de Montréal. On lui doit l'intérieur de la Basilique de Notre-Dame de Montréal et l'église Saint-Pierre Apôtre de Montréal ainsi qu'une douzaine autres églises (Luc Noppen, 1982, « Bourgeau (Bourgeault), Victor », consulté le 20 février 2013 sur le site Internet du Dictionnaire biographique du Canada, <http://www.biographi.ca/fr/bio/bourgeau_victor_11F.html>.

l'espace avec le chemin de la croix. Ces statues sont des rondes-bosses en plâtre et proviennent de la maison Carli, de Montréal. Elles viennent tout juste de retrouver leur polychromie. Par une de ces décisions inexplicables et inexplicées, elles avaient, dans les années 1950, été peintes en blanc. On vient de leur rendre, tant bien que mal, leurs couleurs originales. [...] L'intérieur porte la marque caractéristique des églises que Bourgeau construisait à cette époque. Il s'apparente à ceux qu'il a conçus pour Saint-Philippe de Laprairie et Saint-Constant, malheureusement détruites, de même que pour l'église des Cèdres [église Saint-Joseph-de-Soulanges à Les Cèdres], dans la région de Vaudreuil-Soulanges, qui a été construite presque au même moment³⁰.

De la même manière, on retrouve l'omniprésence du plâtre dans l'église Sainte-Madeleine de Rigaud, considérée comme un joyau architectural de cette époque. Bien que construite un peu plus tard, en 1920, par d'autres architectes, soit Louis-Zéphirin Gauthier (1842-1922) et Joseph-Égilde-Césaire Daoust (1881-1946), le plâtre a été intégré dès la conception et l'aménagement intérieur de l'église. En effet, le maître-autel, les autels latéraux, la table de communion, la chaire et tous les éléments décoratifs sont en plâtre. On peut lire dans les livres de compte de la paroisse ce qui suit : « Les autels et la table de communion en composition, imitation de marbre dite Rigalico, sont l'oeuvre de M. T. Carli, statuaire de Montréal »³¹.

³⁰ André Croteau, 1996, *Les belles églises du Québec. Montréal*, Montréal, Éditions du Trécarré, p. 86.

³¹ Fabrique Sainte-Madeleine de Rigaud, livre de comptes (cahiers de délibération) de l'année 1920, p. 325.

Un peu plus loin, on apprend que l'ensemble mobilier et les éléments décoratifs ont été fabriqués par l'atelier T. Carli durant l'année 1920 pour la somme de 6 880,82\$.



Figure 2

Vue d'ensemble du décor intérieur de l'église Sainte-Madeleine, Rigaud.
Source : Bernard Bourbonnais - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2010.

Cette église représente un intérêt historique et patrimonial exceptionnel puisque l'aménagement et le décor intérieur sont demeurés dans l'état

original³². Elle constitue un exemple significatif de l'engouement de la population pour cette nouvelle forme artistique et de l'omniprésence du plâtre dans les églises dans la première moitié du 20^e siècle.

Ainsi, au sein même des plus beaux et des plus anciens ensembles décoratifs d'églises, la statuaire religieuse en plâtre s'est vue, au cours de ces années, octroyer une place de choix au moment des rénovations ou des réaménagements des décors intérieurs. Ce nouvel engouement et cette évolution du goût chez la population vont susciter une vaste production de cette nouvelle forme artistique. D'ailleurs, Monseigneur Ignace Bourget, évêque de Montréal, a lui-même fait l'éloge de cette production en le qualifiant de « pur romain sans alliage »³³. En peu de temps, les objets de plâtre ont remplacé les autres matériaux parce qu'ils avaient l'avantage de se fabriquer relativement rapidement, d'être peu coûteux et d'être plus diversifiés au niveau de la forme et de l'iconographie. Ce grand intérêt de la population envers ces nouveaux objets colorés, peu coûteux et représentatifs d'une certaine forme de progrès et de modernité lié à la décision des constructeurs d'églises, également attirés par le bas prix et la rapidité d'exécution des ces statues, de les inclure dans leur programme décoratif, a permis leur présence dans les lieux de culte et les intérieurs domestiques.

³² Des photos anciennes de l'intérieur de l'église Sainte-Madeleine de Rigaud attestent de ce fait et on peut les consulter au Centre d'histoire La Presqu'île, Vaudreuil-Dorion, fonds Yves Quesnel, histoire religieuse, FQ-22 et FQ-23.

³³ Cité dans Jean Simard, 1989, *Les arts sacrés du Québec*, Montréal, Éditions de Mortagne, p. 264.

Avec une pointe de dérision, on a qualifié d'« âge du plâtre » ce siècle qui s'étend depuis 1850 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Il est vrai que la statuaire moulée, en plâtre, en stuc, en poussière de pierre de Caen, en marbre ou en pierre artificielle, a dominé progressivement le marché tout au long de cette période³⁴.

On a du mal à imaginer aujourd'hui la place et le rôle qu'a joué la statuaire religieuse en plâtre durant cette période au Québec. On la retrouvait partout, autant dans les établissements religieux que dans les établissements d'enseignement et dans les hôpitaux puisque ceux-ci étaient dirigés et administrés par les communautés religieuses. Elle se trouvait également dans presque tous les intérieurs domestiques et chaque famille exerçait une dévotion particulière à un saint qui avait sa préférence.

C'est précisément cette vague de popularité et cette production de masse qui ont incité les historiens de l'art à négliger cette production artistique et à la reléguer à un statut inférieur à l'instar de nombreux autres objets religieux produits à cette même époque³⁵.

On peut lire à cet effet le point de vue émis par Luc Noppen en 1973 dans son article *Le rejet du plâtre dans l'étude de l'art ancien du Québec : un point de vue*.

Pour plusieurs, Marius Barbeau et Gérard Morisset en tête, l'avènement du plâtre au Québec indique la fin de « l'art traditionnel » et, dans leur perspective, le déclin de la tradition française. Plusieurs

³⁴ *Ibid.*, p. 264.

³⁵ Porter et Désy, *op. cit.*

publications sur l'art ancien du Québec reprennent ce leitmotiv, sans que leurs auteurs aient pris soin de vérifier le cheminement de telles idées. [...] La perspective de l'art « traditionnel » attribue toutes les sources de l'art du Québec au Régime français. À partir de l'art français ou de quelques oeuvres importées, l'art se serait développé en vase clos, à l'abri de nouvelles influences, dans un système fermé par la formule de l'apprentissage artisanal. Dès lors, on comprend qu'une telle perspective interdise l'étude des formes d'art après le milieu du XIX^e siècle, alors que les influences extérieures deviennent par trop évidentes³⁶.

La production d'objets en plâtre s'arrêtera aussi abruptement qu'elle a commencé au milieu des années 1960 et on se désintéressera progressivement de ces objets devenus désuets et représentatifs d'une société dirigée par l'Église désormais révolue et dont on veut à tout prix se détacher³⁷.

Malgré cette immense production, il subsiste actuellement très peu de statues de plâtre intactes et en bon état. Très rares sont celles qui possèdent encore leurs couleurs d'origine et sur lesquelles on peut retrouver le numéro du modèle ou le nom du modelleur, la marque de l'atelier, l'étiquette de la maison d'importation ou encore le nom des donateurs. Au fil des années, la grande majorité d'entre elles ont été repeintes au goût du jour par des bénévoles faisant preuve d'un zèle excessif ou ont été abîmées lors de déplacements. Il faut ajouter à cela que le plâtre étant un matériau fragile et

³⁶ Luc Noppen, 1975 [1973], « Le rejet du plâtre dans l'étude de l'art ancien du Québec : un point de vue ». *Revue d'ethnologie du Québec*, no 1, Les Éditions Leméac, p. 27-28 et note de bas de page no 2.

³⁷ Luc Noppen et Lucie K. Morisset, 2010, *Les églises du Québec. Un patrimoine à réinventer*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Patrimoine urbain », p. 50-66.

très friable, plusieurs sont gravement endommagées par l'humidité. Conséquemment, les statues de plâtre originales sont devenues une rareté.

Avec le contexte actuel de fermetures d'églises, on assiste sur les sites de vente Internet à une recrudescence d'intérêt de la part des antiquaires et des collectionneurs pour les objets religieux et particulièrement pour les statues en plâtre authentiques. Celles-ci occupent une large part de ce marché et elles peuvent atteindre des prix souvent surprenants.

Dans cette perspective, une certaine nostalgie, liée à la découverte d'un objet oublié et retrouvé, semble faire surface quant à ces statues et on peut lire à l'occasion des témoignages et des articles portant sur la statuaire en plâtre. Ainsi, en décembre 2012, le quotidien montréalais *La Presse* consacrait une page entière de son cahier des arts à deux statuaires montréalais Giovanni Filippelli et Pierre Petrucci et, aux circonstances entourant le déclin de la statue de plâtre.

Dans les années 20, puis après la guerre, les Petrucci, Carli, Bernardi et Nieri, E. Dini ou Rigali inondaient littéralement le marché avec leurs statues de plâtre. Les villes se développaient, les paroisses se multipliaient et les églises avaient besoin de s'équiper. C'était vraiment l'âge d'or, on ne fournissait pas à la demande, résume Pierre Petrucci, 91 ans, statuaire à la retraite³⁸.

³⁸ Jean-Christophe Laurence, 19 décembre 2012, « Adieu, petit Jésus de plâtre », *La Presse*, Cahier des arts, p. 6.

On retrouve également un autre témoignage de Pierre Petrucci dans le magazine *Panorama Italia Montreal* dans lequel il fait un bref retour sur son métier de statuaire, mais également sur la place que prenait cette production dans le paysage social et économique de Montréal.

90-year-old Pierre Petrucci has a story to tell. It's an important story; one that fits into Montreal's historical puzzle like Mile End smoked meat and bagels. Yet, the mention of his family is now unfortunately a mere footnote in the account of Catholic Quebec's one-time prominence. In its heyday, Petrucci & Carli was the largest producer of religious art in Canada³⁹.

Ces quelques lignes sont intéressantes à plusieurs égards en ce qu'elles proposent que les ateliers de statuaires de Montréal ont une place importante à prendre dans la mise en valeur du patrimoine montréalais et surtout, que la production de ces ateliers était considérée à l'époque comme de l'art.

Il est intéressant de constater qu'après des années d'oubli et de désintéressement, alors que l'avenir de ces objets est plus qu'incertain et que le risque de perdre le peu d'informations qui subsistent actuellement à leur sujet, on voit naître un certain intérêt de la part de la population.

Un fait demeure, la statuaire religieuse en plâtre a constitué un véritable phénomène économique, social et artistique au Québec. Elle représente une

³⁹ Adam Zara, 2012, « Pierre Petrucci: Between Saints and Goddesses », *Panorama Italia Montreal*, vol. 7, no 1, p. 16-17.

large part des objets religieux conservés actuellement dans nos églises et elle témoigne d'une indéniable évolution du goût de la société entre 1850 et 1950.

1.2. Origine et nature de la statuaire religieuse en plâtre

1.2.1. Origine de la statuaire religieuse en plâtre

C'est en Europe, et plus précisément en Italie et en France, au début du 19^e siècle, que l'on situe les origines des ateliers de statuaires en plâtre. Il existe peu de sources documentaires à cet effet et c'est en retraçant certains ateliers célèbres européens qu'on peut mieux comprendre les origines de ce phénomène.

L'un d'entre eux, la Maison Bacci (depuis 1876) en France, est mondialement connue et toujours réputée pour sa production des statues religieuses et de crèches. C'est en consultant leur site Internet, régulièrement tenu à jour, qu'on peut comprendre et suivre l'histoire et l'évolution de ces ateliers de statuaire de plâtre. On y retrouve plusieurs articles de journaux qui contiennent des informations considérables sur cet atelier et sur les méthodes de fabrication des statues.

L'entreprise Roger Bacci défie le temps et les modes : elle est spécialisée dans les moulages de statues religieuses. Matière intemporelle s'il en est,

la statuaire religieuse ne connaît ni les flux et les reflux des modes, même si Vatican II a failli sonner le glas de cette industrie, en tentant de prohiber les statues votives des lieux de culte, au nom de la modernité⁴⁰.

On peut y lire également cet autre article :

Vincent Bacci et son épouse Pascale ont repris l'entreprise voilà presque 20 ans. Une petite maison, à Fondettes, dans laquelle on fabrique à la main des statues religieuses. À l'origine, ses grands-parents, immigrés italiens, créent un petit atelier à Orléans, en 1876. Les affaires fonctionnent bien. Le couple achète alors une seconde entreprise à Tours, en 1930. (Les Ateliers Pieraccini-Pélissier installés depuis 1875). Le tout repris par la suite par les parents de Vincent. [...] À l'approche des fêtes et depuis la mi-octobre, on ne lésine pas. Les douze salariés, tous formés sur place, (aucune formation n'enseigne ce savoir-faire) s'activent. Première étape: le moulage en plâtre ou en résine de statues mesurant entre 15 cm et 1,50 m. Ensuite, le polissage pour enlever les petits défauts. Et enfin, la décoration à la main, avec de la peinture acrylique de toutes les couleurs. Tous les saints et les saints patrons sont fabriqués sur place à destination des hauts lieux de pèlerinage, des librairies religieuses et des lieux de culte⁴¹.

Ces extraits, issus d'articles de journaux régionaux visant à mettre en valeur et à promouvoir une petite entreprise régionale, nous informent sur l'historique de cet atelier et sur le processus de fabrication à la main de ces statues qui a encore cours aujourd'hui.

⁴⁰ Anonyme, 1994, « Roger Bacci se voue à tous les saints », *La Nouvelle République*, consulté le 6 mars 2013 sur le site Internet de l'atelier de la Maison Bacci, <<http://www.bacci-sarl.com/index.php/actualites/54-roger-bacci>>.

⁴¹ Claire Damon, 2003, « Bacci : ils créent des crèches depuis 1876 », *La Nouvelle République*, consulté le 7 mars 2013 sur le site Internet de l'atelier de la Maison Bacci, <<http://www.bacci-sarl.com/index.php/actualites/51-bacci-creches>>.

Au Québec, l'apparition et le développement de cette nouvelle forme artistique résultent de deux événements précis dans l'histoire.

Le premier est directement lié au phénomène d'expansion de l'Église catholique sur le territoire québécois par la création des paroisses qui s'étend de la deuxième moitié du 19^e siècle jusqu'au début du 20^e siècle⁴². En effet, celles-ci sont à l'origine de l'occupation du territoire et du développement urbain. Que ce soit en milieu rural ou au cœur des grandes villes, la paroisse a sa propre histoire et son identité spécifique lesquelles sont souvent antérieures et distinctes de la municipalité dans laquelle elle se situe. En ce sens, jusqu'au tournant des années 1960, l'attachement à la paroisse a longtemps prédominé dans le cœur des citoyens tant au niveau territorial que pour l'ensemble des activités de la vie quotidienne⁴³.

En 1659, la colonie ne comptait que 5 paroisses, mais leur nombre passa à 36 en 1695, à 82 en 1722 et à 118 en 1784. On devait finalement franchir le cap de 200 en 1840. Naguère fort homogène, le système paroissial était appelé à se diversifier de façon très nette au XX^e siècle: paroisses rurales agricoles, minières, forestières, de pêcheurs, de colons, etc.; paroisses urbaines industrielles, bourgeoises, ouvrières, cosmopolites, pluralistes, etc.⁴⁴.

⁴² Nive Voisine, 1991, *Histoire du catholicisme québécois. Réveil et consolidation (1849-1898)*, Montréal, Les Éditions du Boréal, tome II.

⁴³ Pour comprendre l'importance et la structure du noyau paroissial on peut lire Tanya Martin, 2006, « Les cadres du culte : le noyau paroissial et l'église », dans Morisset, Noppen et Coomans (dir.), *Quel avenir pour quelles églises?...*, op. cit., p. 351-370.

⁴⁴ John R. Porter, 1984, « L'église au cœur de la paroisse », dans Trudel (dir.), *Le Grand Héritage...*, op. cit., p. 185.

Bien que les premières paroisses soient fondées dans les vieux terroirs seigneuriaux, c'est principalement entre 1820 et 1920 qu'on assiste à la création de la grande majorité d'entre elles. C'est en 1840, avec la nomination de Monseigneur Ignace Bourget (1799-1885) comme évêque de Montréal, que débute une période de renouveau et d'expansion pour l'Église catholique. Depuis la Conquête jusqu'aux années suivant les rébellions de 1837-1838, l'Église catholique a perdu de beaucoup de terrain et a fait face à une longue période d'incertitude quant à son avenir en territoire québécois⁴⁵. En 1840, il n'y a que deux diocèses au Québec, celui de Montréal et celui de Québec. C'est pourquoi, dès sa nomination, Monseigneur Bourget se donne comme mission de regagner le terrain perdu. Plusieurs moyens sont mis en oeuvre pour consolider et étendre le pouvoir de l'Église catholique et l'un d'entre eux est la création de nouvelles paroisses. Ainsi, pendant l'épiscopat de Monseigneur Bourget, on verra le nombre de diocèses passer de deux à neuf ce qui en dit long sur le nombre de paroisses créées.

Montréal prend alors la tête du mouvement de « régénération » de la société canadienne-française et [...] Ignace Bourget bataille pour développer une Église toute romaine et ultramontaine, soucieuse à la fois du salut des âmes et de la nationalité⁴⁶.

Ces nombreuses créations de paroisses, outre le fait de diversifier les dévotions et les patronages ainsi que de contribuer à la création de

⁴⁵ Voisine, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

caractéristiques identitaires paroissiales, ont entraîné la mise en œuvre quasi simultanée de plusieurs chantiers d'églises sur l'ensemble du territoire. Cette situation a tôt fait d'engendrer une pénurie de main-d'œuvre (menuisier, charpentier ébéniste, mais surtout sculpteur sur bois et peintre) incitant les fabriques impatientes à se tourner vers d'autres solutions plus rapides et moins onéreuses.

Le milieu du 19^e siècle correspond également au début des manufactures et de la production en série de plusieurs objets. Les objets religieux n'échappent pas à cette tendance et à cette évolution du goût de la société. Dès lors, afin de répondre à une demande de plus en plus croissante, les fabriques des nouvelles paroisses se tournent vers ces objets manufacturés provenant en majorité de la France, de l'Italie et des États-Unis. Ces manufactures se spécialisent dans toutes les formes d'objets, du vêtement liturgique aux vases sacrés en passant par la statuaire et le mobilier⁴⁷. Au début du 20^e siècle, à Montréal, on assiste à l'ouverture de nombreux commerces d'importations d'objets religieux et de sièges sociaux de manufactures⁴⁸.

⁴⁷ Une étude approfondie reste à faire sur ces manufactures et les objets religieux produits aux 19^e et 20^e siècles. Concernant la production européenne de cette époque, on peut consulter l'ouvrage de Bernard Berthod et Élisabeth Hardouin-Fugier, 1996, *Dictionnaire des arts liturgiques XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Édition de l'Amateur.

⁴⁸ Il faut mentionner deux importantes maisons d'importations d'objets liturgiques qui ont fourni la majorité des églises du Québec soit Bertrand, Foucher, Bélanger Incorporée, mais surtout la maison Desmarais et Robitaille Limitée, fondée en 1909 et toujours en activité au 300, rue Saint-Laurent à Montréal. Leur site Internet comprend un volet historique bien documenté : <<http://www.desmarais-robitaille.com>>.

C'est dans ce contexte que s'inscrit le deuxième événement qui a contribué à la présence de la statuaire en plâtre au Québec et à son essor. Vers 1860, Montréal assiste à une première immigration italienne qui sera suivie de plusieurs autres au cours du 20^e siècle. À cette époque, Montréal est un centre commercial et métropolitain important et une escale obligatoire pour les nouveaux arrivants au Canada. Cependant, pour plusieurs d'entre eux, elle en sera le point d'arrivée. C'est ainsi qu'en 1860, une cinquantaine d'immigrants italiens s'installent à Montréal. Il s'agit de travailleurs spécialisés, de commerçants et d'artisans qui ouvrent rapidement des commerces et contribuent au développement économique de la ville⁴⁹.

Ces nouveaux arrivants sont de fervents catholiques et s'adaptent facilement à leur nouvelle vie et à la population montréalaise. Plusieurs de ces immigrants apportent avec eux un métier et un savoir-faire très apprécié en Europe, mais encore nouveau en Amérique du Nord. Ces artisans savent travailler le marbre, le stuc, la pierre et le plâtre. Ainsi, entre 1860 et 1870, on assiste à l'ouverture de plusieurs ateliers de statuaires et cette nouvelle forme d'expression artistique gagnera rapidement en popularité auprès de la population francophone catholique du Québec.

Malgré la présence de 6 journaliers, on constate que la plupart de ces immigrants sont engagés dans des professions ou métiers qui dénotent, sinon une indépendance économique, du moins un certain degré

⁴⁹ Bruno Ramirez, 1984, *Les premiers Italiens de Montréal. L'origine de la Petite Italie du Québec*, Montréal, Boréal Express.

d'autonomie et de qualification, comme celles de statuaire (11 personnes) ou de commerçants⁵⁰.

Les Bacerini, les Catelli, les Filippi, les Petrucci et les Carli exerceront ce métier de statuaires et profiteront de la vague de popularité des statues de plâtre pour ouvrir des ateliers et faire des alliances entre les familles⁵¹. Ils auront tous pignon sur rue pendant des années, mais l'atelier créé suite à la fusion des familles Carli et Petrucci connaîtra une longévité et un succès inégalé.

1.2.2. Nature de la statuaire religieuse en plâtre

Bien qu'elles soient parmi les objets les plus nombreux dans les églises, les statues religieuses en plâtre demeurent parmi celles que l'on connaît le moins quant au processus de fabrication de celles-ci.

La technique de modelage et de moulage de rondes-bosses en plâtre est relativement simple et demeure une technique de sculpture qui a été grandement utilisée au cours des derniers siècles et qui est encore appréciée aujourd'hui.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁵¹ On peut lire à cet effet : « Carlo Catelli (1817-1906), Thomas Carli (1838-1906), Alexandre Carli (1861-1937), G. Bacerini, A. Gionati, J. Petrucci et, finalement, à Québec celui-là, Michele Rigali (1841-1910) inonderont littéralement le marché [...] », dans Lessard, *op. cit.*, p. 676.

Outre les étapes effectuées à la main du modelage du modèle, de la préparation du plâtre, du moulage, du polissage et de la coloration, ce sont dans les particularités rattachées à certains statuaires, leur sens artistique et leur professionnalisme que se situent les qualités techniques et esthétiques de ces statues. En ce sens, l'atelier T. Carli-Petrucci était reconnu pour toutes ces qualités.

Il faut mentionner que plusieurs sculpteurs québécois reconnus n'ont pas hésité à utiliser cette technique et à vendre des modèles en série, entre autres, Sylvia Daoust (1902-2004)⁵² et Louis-Philippe Hébert (1850-1917), allant jusqu'à utiliser les services des ateliers de statuaires réputés.

Un contrat retrouvé dans les archives du Musée national des beaux-arts du Québec témoigne de cette situation. On peut lire sur ce document daté du 19 février 1887 et signé de la main de Louis-Philippe Hébert et T. Carli l'entente suivante :

Contrat entre M. L. Hébert, artiste sculpteur, d'une part, et M. T. Carli, statuaire mouleur, d'autre part : tout deux résidents et fesant [tel quel] affaires à Montréal province de Québec, Canada.

M. L.P. Hébert de première part, par les présentes, nomme et établi M. T. Carli éditeur et unique agent pour la vente de statuettes dont lui M. L.P. Hébert est propriétaire et qui sont actuellement dans le commerce [...] ainsi que toute statuette ou autre objet d'art que lui M. L. P. Hébert modellerait [tel quel] et confierait à M. T. Carli pour la

⁵² Jacques Keable, 2011, *Sylvia Daoust 1902-2004 : la première sculpteure du Québec*, Montréal, Éditions Fides.

reproduction. Le prix des statuettes ci-haut mentionnées est de neuf dollars chacune. M. T. Carli de seconde part s'engage aux obligations suivantes. De tenir constamment en magasin des copies des différents modèles, propriétés artistiques de L. P. Hébert [illisible] besoin pour disposer selon sa volonté au plus bas prix de fabrication. À donner à M. L. P. Hébert sur chaque copie en question, qu'il (M. T. Carli) vendra, une commission de deux dollars⁵³.

Ce contrat est intéressant à plusieurs égards : la distinction implicite entre l'artiste et le statuaire, la valeur des statues de plâtre à l'époque, la réputation et la popularité des ateliers de statuaires et l'engouement de la société de l'époque pour ces oeuvres. Les statues de plâtre provenaient donc de modèles créés soit par des artistes reconnus ou par les statuaires eux-mêmes et leurs qualités esthétiques dépendaient du talent individuel du modelleur.

Bien qu'issues du même moule et produites en série, c'est au moment de la finition des oeuvres que les qualités esthétiques de chacune se révélaient et que les statues se distinguaient les unes des autres.

Même issues d'un même moule, les oeuvres produites à l'atelier pouvaient présenter des différences sensibles dans leur état final. La raison en est que, une fois l'oeuvre moulée, des artisans de diverses spécialités en assuraient la finition selon le goût des clients⁵⁴.

Plus particulièrement, c'est au moment de la coloration que la valeur de la statue et la qualité de celle-ci se confirmaient. Les teintes de couleurs utilisées

⁵³ Musée national des beaux-arts du Québec, dossier de l'oeuvre *L'inspiration* (1904) de Louis-Philippe Hébert, M.Q. 94.34.

⁵⁴ Porter et Désy, 1979, *op. cit.*, p. 136.

pouvaient varier considérablement d'une statue à une autre puisqu'elles étaient peintes à la main par différents artistes appelés coloristes. Des peintres québécois renommés ont fait leur apprentissage de la couleur dans des ateliers de statuaires. On peut nommer entre autres Ozias Leduc (1864-1955) qui travailla chez Thomas Carli (1838-1906) en 1883⁵⁵.

Outre la valeur esthétique de la statue, c'est également suite au processus de coloration qu'on lui attribuait sa valeur monétaire. Dans un texte portant sur la présence des anges dans l'art religieux, Robert Derome aborde la question des statues de plâtre et écrit :

[...] il est donc possible pour chacun des acheteurs de varier la composition des anges avec différents éléments. Un catalogue produit par la maison T. Carli au début du siècle et retrouvé dans les archives de chez Desmarais et Robitaille Limitée nous permet de constater que la décoration des statues peut être faite selon cinq styles différents, ainsi nommés : quart riche, demi riche, riche, très riche et extra riche. Évidemment, le premier style correspond au plus simple : les pieds, les

⁵⁵ Jean-René Ostiguy, 1974, *Ozias Leduc peinture symboliste et religieuse*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, p. 194; Laurier Lacroix (dir.), 1996, *Ozias Leduc. Une oeuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal / Musée du Québec, p. 289; David Karel (dir.), 1992, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord. Peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec / Les Presses de l'Université Laval, p. 483; Micheline Senécal, 2007, *Le cycle des tableaux d'Ozias Leduc à la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette (1892-1894)*, Mémoire de maîtrise présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, p. 17 et 40, consulté le 9 décembre 2013 sur le site Internet d'Archive de publications électroniques (Archipel) de l'Université du Québec à Montréal, <<http://www.archipel.uqam.ca/4798/1/M9816.pdf>>.

mains et le visage sont d'un beige rosé et les vêtements ivoires sont bordés de dorure⁵⁶.

C'est ainsi qu'à partir d'un moulage de plâtre fait en série, une statue religieuse pouvait comporter, suite aux degrés de coloration, différentes qualités et différentes valeurs. Cependant, en plus de pouvoir revêtir diverses colorations on sait que les statues de plâtre ont fait l'objet de dorure et d'argenture.

En effet, quelques ateliers de statuaires, dont principalement T. Carli-Petrucci ont procédé à l'application de feuilles d'or et d'argent sur certaines statues.

Du côté de Montréal, un rôle analogue fut dévolu aux statuaires et modeleurs Carli. Toutefois, relativement à la dorure, ces derniers se limitèrent essentiellement aux statues (surtout en plâtre) [...]. Les Carli pratiquaient surtout la dorure et l'argenture au mordant de la manière suivante : On s'assurait qu'il n'y avait aucun défaut sur la statue achevées shallaquée. On y appliquait alors un mordant (un vieux vernis) qu'on laissait reposer pendant douze ou vingt-quatre heures (la dorure était plus belle dans ce dernier cas). Après ce délai, on passait le doigt sur la surface. Si le doigt glissait, cela signifiait que la surface n'était pas prête. Si au contraire le doigt rencontrait une certaine résistance la surface était prête à accueillir les feuilles d'or. Celles-ci mesuraient trois pouces carrés et avaient vingt-deux carats. Cet or pouvait avoir différentes tonalités selon le goût du client. Pour appliquer l'or il fallait opérer dans un lieu sans courant d'air car il n'était pas aisé de manoeuvrer avec le coussin et le pinceau des feuilles n'ayant que 1/100,000ième de pouce d'épaisseur. La technique de l'argenture était la

⁵⁶ Robert Derome et Danielle Lord, 1997, « En présence des anges. Art religieux et dévotions populaires. Notre-Dame du Mont Carmel », consulté le 23 mai 2013 sur le site Internet de Robert Derome, <<http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Anges/N.D.Mont-Carmel.html>>.

même que celle de la dorure au mordant sauf que les feuilles d'argent, plus lourdes, étaient plus facilement maniables.

À partir de 1950, les commandes de dorure au mordant se firent de plus en plus rares car la dorure s'adaptait mal au style plus moderne des statues exécutées par l'atelier. Dès lors, on se servit plutôt de ce que l'on appelle couramment de la poudre d'or, c'est-à-dire du bronze en poussière (or en coquille). On le mélangeait avec du « thinner » (diluant) et avec du « laquer » (vernis-laque) avant de l'appliquer⁵⁷.

Bien que la statuaire en plâtre soit produite en série on constate que leur diversité et leur intérêt esthétique proviennent principalement des étapes de la finition et de la coloration. C'est lors de ces étapes que le talent et la créativité de l'artisan se révèlent le mieux.

C'est également au niveau de la représentation de personnages et de thèmes que ces statues comportent de nombreuses particularités et distinctions significatives. Pour bien comprendre cet aspect essentiel dans la nature et le rôle de la statuaire religieuse en plâtre, il faut faire un bref détour à l'époque du concile de Trente qui prend fin en 1564. Ce concile se voulait essentiellement une réponse aux thèses de Luther et de Calvin et a engendré une réforme générale de l'Église catholique sur des points de dogme, de pratique religieuse, de discipline et de vie ecclésiastique⁵⁸.

⁵⁷ Entrevue avec Louis-André Carli réalisée le 7 septembre 1973, recueillie et transcrite par John R. Porter, 1975, *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours*, Québec, Éditions Garneau, p. 100.

⁵⁸ Guiseppe Alberigo, 1994, « Les décrets de Trente à Vatican II », dans Guiseppe Alberigo (dir.), *Les conciles oecuméniques*, Paris, Éditions du Cerf, tome II-2, p. 1573 et ss.

Le concile de Trente, aussi appelé Contre-Réforme, consiste en une série de décrets adoptés et rédigés dans le but de restructurer l'Église catholique suite à la Réforme mise en place par Martin Luther (1483-1546). Ce dernier se donne comme objectif, entre autres, de purifier la pratique religieuse en refusant le culte des images et en privilégiant la musique.

Dans son texte intitulé *Le concile de Trente et les arts*⁵⁹, Marie Villion fait un survol et une brève analyse du rapport entre ce concile et l'art religieux et, comment l'image religieuse en est venue à jouer un rôle primordial dans la religion catholique. Durant le concile, cette question a fait l'objet de tant de polémiques et de débats qu'elle correspond au dernier décret adopté en décembre 1563.

En fait, la discussion, surtout entre les jésuites et les autres, porte sur le caractère sacré des images c'est-à-dire savoir si elles doivent être vénérées pour ce qu'elles représentent (images de dieu, scènes de la vie du Christ ou de la Vierge, portraits des saints ou figurations de leurs martyres...) ou si elles doivent être honorées pour elles-mêmes, faire l'objet d'un culte, car elles sont bénites, bien que l'on déclare qu'elles n'ont ni sainteté, ni divinité, ni vertu réelle⁶⁰.

C'est ainsi que les 3 et 4 décembre 1563, lors de la vingt-cinquième session du concile, est rédigé le *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints*

⁵⁹ Marie Viallon, 2011, « Le concile de Trente et les arts », consulté le 6 mai 2013 sur le site Internet de l'Institut des Sciences de l'Homme et de la Société à Lyon, Archive ouverte pluridisciplinaire HAL, halshs-00550968, version 1, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/09/68/PDF/Le_concile_de_Trente_et_la_art.pdf>.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 6.

*et sur les saintes images*⁶¹. Les principaux préceptes peuvent se résumer de la manière suivante :

- le légitime usage des images;

- on doit avoir et garder, surtout dans les églises, les images du Christ, de la Vierge Marie Mère de Dieu, et des autres saints, et leur rendre l'honneur et la vénération qui leur sont dus;

- par le moyen de l'histoire des mystères de notre rédemption représentés par des peintures ou par d'autres moyens semblables, le peuple est instruit et affermi dans les articles de foi, qu'il doit se rappeler et vénérer assidûment;

- qu'on n'expose aucune image porteuse d'une fausse doctrine et pouvant être l'occasion d'une erreur dangereuse pour les gens simples;

- on supprimera toute superstition dans l'invocation des saints, dans la vénération des reliques ou dans un usage sacré des images;

- toute indécence sera évitée, en sorte que les images ne soient ni peintes ni ornées d'une beauté provocante;

⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

- il n'est permis à personne, dans aucun lieu ni église, de placer ou faire placer une image inhabituelle⁶².

Dès lors, la question fut tranchée et les siècles qui suivirent ont vu surgir une production artistique religieuse importante à un tel point que l'Église catholique deviendra, pendant longtemps, le principal mécène et commanditaire des artistes.

Cette production sera d'autant plus variée, et plus ou moins respectueuse des préceptes établis, que ce sont les évêques de chaque diocèse qui devront assurer l'application de ce décret.

Dès l'instant où l'idée d'utiliser les images est conservée par les pères conciliaires, le texte du décret se contente d'en appeler à la décence, de prohiber toute *beauté provocante* et toute *image inhabituelle*. Contrairement à ce qui est trop souvent et trop rapidement affirmé, le décret conciliaire ne cherche pas à normer, réglementer ou limiter l'iconographie religieuse car sa motivation profonde est ailleurs, elle est de répondre à l'accusation d'idolâtrie lancée par les réformés. C'est pourquoi la question des images apparaît comme un élément marginal du culte des saints; l'art en soi n'intéresse pas les pères conciliaires qui renvoient la question à tous les évêques qui devront résoudre les problèmes de décence et d'orthodoxie artistique⁶³.

La statuaire religieuse en plâtre s'inscrit évidemment dans ce rôle d'image religieuse, d'image sainte et d'« exempla » produite pour susciter la dévotion et servir d'exemples de vies aux fidèles.

⁶² *Ibid.*, p. 7.

⁶³ *Ibid.*, p. 8.

Dans cette perspective, le Québec possède des statues d'une riche diversité iconographique dont les thèmes et les représentations sont liés à leur emplacement et à leur commanditaire, mais également à la période durant laquelle ont été réalisées.

En effet, la production de statues religieuses en plâtre présente au Québec peut être rattachée à deux courants artistiques et religieux qui se sont succédés et ont influencés tour à tour les artistes.

Les années qui suivent le concile de Trente voient apparaître une iconographie religieuse fortement influencée par les jésuites, qui à l'époque, détenaient une large part du pouvoir pontifical. Ainsi, c'est sous l'inspiration de Jean Bolland (1596-1665), prêtre jésuite et professeur, qu'est publié en 1643 *Acta Sanctorum* (la vie des saints) et créé une société savante, composée exclusivement de jésuites, portant sur l'étude et la diffusion de la vie des saints⁶⁴. La Société des Bollandistes (qui existe toujours et qui a son siège social à Bruxelles), se donnera comme mission de faire connaître la vie des saints par des publications comprenant des gravures et des directives iconographiques quant à la représentation de ceux-ci. Cette publication a comme principal objectif d'établir et de répandre auprès des fidèles des modèles de vies exemplaires, mais aussi des images de ces personnages.

⁶⁴ « Jean Bolland dit Johannes Bollandus », consulté le 7 mai 2013 sur le site Internet de l'Encyclopédie Larousse en ligne, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Bolland/109365>>.

La version la plus connue et la plus diffusée est fort probablement celle de Monseigneur Paul Guérin (1838-1908) intitulée *Les Petits Bollandistes. Vie des saints* que l'on peut encore consulter en ligne à la Bibliothèque Nationale de France⁶⁵. Cet ouvrage a vraisemblablement circulé au Québec et a servi de référence à de nombreux artistes et artisans appelés à réaliser des représentations de saints, dont les statuaires. « Quant aux caractéristiques iconographiques des statues religieuses, on les puisait dans le livre des Bollandistes »⁶⁶.

Au cours du 19^e siècle, l'influence des jésuites va graduellement diminuer et sera remplacée, surtout au niveau artistique, par celle des Sulpiciens. Il ne s'agit pas ici d'aborder les guerres de pouvoir qui se sont jouées entre les différents ordres religieux au cours des derniers siècles, mais plutôt de considérer leur influence sur l'art religieux. C'est ainsi que le style jésuite issu de la Contre-Réforme, créé pour la propagation de la foi et qui est à l'origine de l'époque baroque, va subsister jusque dans la première moitié du 19^e siècle. Conséquemment, les Sulpiciens vont peu à peu se montrer moins discrets et s'approprier le domaine artistique au Québec, mais également en

⁶⁵ Paul Guérin, 1876, *Les Petits Bollandistes. Vie des Saints*, Paris, Bloud et Baural Libraires, consulté le 7 mai 2013 sur le site Internet de Gallica, Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k307355.r=Paul+Guérin.langFR>>.

⁶⁶ Porter et Désy, *op. cit.*, p. 136.

Europe, pour apporter une nouvelle imagerie religieuse répondant à leur vision du monde⁶⁷.

Cette nouvelle iconographie trouvera rapidement un écho favorable auprès de la population et du clergé et va contribuer à cette évolution du goût de la société de la fin du 19^e siècle. De plus, les Sulpiciens n'hésiteront pas à tirer profit des nouvelles techniques de production et de reproduction. Cependant, ils s'attireront des commentaires peu élogieux de la part de nombreux historiens de l'art quant à cette nouvelle manière de considérer l'art sacré et de le diffuser.

L'historien de l'art français Louis Réau (1881-1961) n'hésite pas, en 1955, à faire part de ses commentaires. Dans son ouvrage *Iconographie de l'art chrétien*, on peut lire les propos suivants :

[...] il faut reconnaître que c'est encore un art, [à propos de l'art baroque] tandis que les images en plâtre colorié fabriquées en série dans les officines des chasubliers du quartier Saint-Sulpice ne relèvent plus que de l'industrie. [...] L'école allemande des Nazaréens, la Confrérie anglaise des Préraphaélites ont une part de responsabilité dans l'industrie pieuse qui a élu domicile à l'ombre des tours de Saint-Sulpice. [...] Jamais l'art sacré n'est tombé aussi bas qu'au siècle dernier. [...] Aujourd'hui, dans les cathédrales les plus grandioses, comme dans les plus humbles églises de village, le fidèle est accueilli par les mêmes Sacré-Coeur de Jésus, les mêmes Vierges de Lourdes, un saint Antoine de Padoue dont le principal attribut est un tronc à double fente comportant une boîte aux lettres pour les demandes et une tirelire pour

⁶⁷ Dominique Deslandes, John A. Dickinson et Ollivier Hubert (dir.), 2007, *Les Sulpiciens de Montréal. Une histoire de pouvoir et de discrétion. 1657-2007*, Montréal, Éditions Fides.

les offrandes. Jeanne d'Arc brandissant son étendard, sainte Thérèse de Lisieux faisant pleuvoir son éternelle brassée de roses alternent avec le benoît curé d'Ars au sourire stéréotypé⁶⁸.

Il est intéressant de noter que les personnages évoqués dans ces propos sont, outre la Vierge, Jésus et saint Antoine, entièrement des créations iconographiques sulpiciennes puisqu'il s'agit de personnages béatifiés ou canonisés dans la première moitié du 20^e siècle et ils sont représentatifs de l'imagerie sulpicienne⁶⁹.

La représentation de ces nouveaux personnages devait malgré tout respecter certains critères et, en ce sens, les Sulpiciens ont su faire preuve de diligence puisqu'ils offraient leurs services aux différents artistes et statuaires qui en faisaient la demande.

Si par hasard un cas problématique surgissait, on s'adressait au Collège canadien à Rome. Là, un prêtre de leur connaissance faisait les vérifications nécessaires à la bibliothèque du Vatican et produisait une attestation officielle. Cette dernière accompagnait souvent la sculpture lors de sa livraison, ce qui impressionnait fort les curés⁷⁰.

⁶⁸ Louis Réau, 1955, *Iconographie de l'art chrétien. Introduction générale*, Paris, Les Presses universitaires de France, tome I, p. 467-468.

⁶⁹ Ces nouveaux personnages sont entrés au panthéon de l'Église catholique très récemment et on fait l'objet de grandes dévotions. Ainsi, Jeanne d'Arc est béatifiée en 1909 et canonisée en 1920, Maria Goretti est béatifiée en 1947 et canonisée en 1950, Thérèse de Lisieux est béatifiée en 1923 et canonisée en 1925.

⁷⁰ Le Collège pontifical canadien à Rome a été fondé en 1888 par la Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice et a comme principal objectif la formation théologique et juridique des jeunes prêtres. On peut connaître leur histoire et leur mission sur le site Internet Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice. Province du Canada, <<http://www.sulpc.org>>.

On remarque qu'en matière de statues religieuses en plâtre, un même sujet ou un même thème peut présenter des caractéristiques fort différentes compte tenu de l'influence artistique dont la sculpture est issue et de la période à laquelle elle a été réalisée.

Ce constat est facilement vérifiable dans la comparaison entre deux sculptures représentant le même thème, et produites par le même atelier, mais à deux époques différentes et selon des références iconographiques distinctes.



Figure 3

Statue *l'Éducation de la Vierge* de l'église Saint-Michel, Vaudreuil-Dorion.
Source : Geneviève Langlais - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2009.



Figure 4

Statue l'Éducation de la Vierge de l'église Saint-Joseph-de-Soulanges, Les Cèdres.

Source : Geneviève Langlais - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2009.

Le thème de l'Éducation de la Vierge, représentant sainte Anne et sa fille Marie, est un sujet privilégié dans l'art religieux pour son statut d'exemple auprès des fidèles. Il fait partie des représentations religieuses les plus populaires depuis le concile de Trente et on le retrouve dans la grande majorité des églises. D'ailleurs, à l'instar de nombreuses autres régions, le Québec a longtemps privilégié le culte à sainte Anne.

Dans un article portant sur l'iconographie de cette sainte, l'auteur Ermioni Iliana Syrrou explique la provenance et les caractéristiques iconographiques particulières rattachées à ce personnage.

À la fin du Moyen Âge et tout au long de la Renaissance, la mère de la Vierge occupe en Italie une place centrale tant au niveau théologique qu'au niveau artistique, imposant une iconographie riche. [...] elle est devenue tellement courante qu'elle s'est étendue à toutes les formes possibles de représentation⁷¹.

Ainsi, l'histoire sainte nous raconte qu'Anne était déjà âgée lorsqu'elle a mis au monde Marie devenant ainsi une référence et une source d'inspiration pour toutes les femmes désirant donner naissance.

[...] elle évoque ensuite le sujet complexe de la vieillesse et de la féminité sacrée. Il n'est pas question de faire dans le cadre de cette étude une histoire complète de la théologie et du culte concernant sainte Anne, mais il convient de mentionner que toute notre connaissance de la vie de sainte Anne provient des évangiles apocryphes qui décrivent minutieusement le mariage d'Anne avec Joachim, la longue période de stérilité du couple et l'accouchement de la Vierge Marie. La diffusion des récits apocryphes dans le monde gréco-romain, mais aussi vers Rome, a conduit à une vulgarisation de son culte. Malgré l'absence de sainte Anne dans les évangiles canoniques, c'est à partir d'une phrase biblique que commence l'aspect le plus humain de sa vie, c'est-à-dire son triple mariage⁷².

⁷¹ Ermioni Iliana Syrrou, automne 2012, *L'iconographie de Sainte Anne Trinitaire dans l'art de Toscane (XV^e-XVI^e siècle)*, Master 1, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction du professeur Philippe Morel, consulté le 7 août 2013 sur le site Internet *Genre & Histoire. La revue de l'Association Mnémosyne*, <<http://genrehistoire.revue.org/1718>>.

⁷² *Ibid.*

C'est donc sur la base de ces textes⁷³ que se propage une image de sainte Anne et, les nombreuses représentations qui en ont été faites témoignent des diverses distinctions que l'on retrouve dans la production des statues de plâtre.

La première oeuvre (Fig. 3) a été produite par l'atelier T. Carli avant 1923 et a vraisemblablement été créée à partir des critères dictés par les préceptes jésuites puisque l'on remarque l'âge avancé de sainte Anne et une vague impression de fatigue, mais aussi de sérénité.

La seconde oeuvre représentant le même thème (Fig. 4) a été produite plus tardivement, et est attribuée à l'atelier T. Carli-Petrucci. On remarque immédiatement que sainte Anne est passablement embellie et rajeunie. Sa représentation s'éloigne des textes et est plutôt faite afin de répondre à un certain esthétisme correspondant au goût de l'époque. Dans cette perspective, elle se rapproche de l'imagerie sulpicienne qui favorisait plus le plaisir des yeux des fidèles que l'observation à la lettre des textes religieux.

⁷³ Les récits apocryphes sont ceux relatés généralement par les prophètes et dont l'authenticité n'a pas été établis et ne sont pas à la base des canons. Ils se retrouvent dans l'Ancien Testament et sont antérieurs à la vie de Jésus-Christ qui, elle est comprise dans le Nouveau Testament.

Ces deux oeuvres illustrent comment un même atelier et un même thème pouvaient donner lieu à différentes représentations. De là l'importance de bien comprendre le travail et l'évolution de ces ateliers de statuaires.

1.3. L'atelier de statuaire montréalais T. Carli-Petrucci

Il subsiste peu de documents et on ne connaît presque rien des activités et de la production des ateliers de statuaires de Montréal entre 1860 et 1965. Pourtant, il subsiste encore de nombreuses traces matérielles de leur rôle et de leur activité, tout autant dans le secteur économique (contrat de vente et cahier de délibérations) que dans le domaine artistique principalement dans la décoration intérieure des églises (mobilier, objets et statues de plâtre).

Dans cette grande période des ateliers montréalais, l'atelier T. Carli-Petrucci de Montréal est sans aucun doute l'atelier le plus connu et le plus réputé.

Les Carli et les Petrucci figurent parmi nos statuaires et nos modeleurs les plus dignes d'intérêt. Ces deux familles formèrent des associations diverses qui rendent leur étude difficile. [...] quand on songe que les deux familles n'ont pratiquement pas conservé d'archives [...] ⁷⁴.

Parmi ces diverses associations entre les membres des deux familles on retrouve les ateliers suivants : Petrucci et Frères (1910-1923), Carli et Frères

⁷⁴ Porter et Désy, *op. cit.*, p. 127. Pour la rédaction de ce texte, les auteurs précisent que la majorité des informations proviennent de rencontres avec madame Louis-André Carli (petit-fils de Thomas Carli).

(1901-1914), Petrucci et Carli (1926-1972) et bien sûr T. Carli-Petrucci (1867-1965) sur lequel nous appuierons notre recherche sur la statuaire religieuse en plâtre.

Thomas Carli est né le 23 septembre 1838 à Coreglia Antelmelli, petit village d'Italie situé près de Lucca. Il apprend son métier en Italie et en France avant de s'embarquer pour les États-Unis où il ne reste que quelques années. En 1858, il s'installe définitivement à Montréal et est employé dans l'atelier Baccarini. En 1867, il s'associe à Carlo Catelli jusqu'en 1877, date à laquelle Thomas Carli assume seul la gérance de l'atelier⁷⁵.

Dans son ouvrage sur l'arrivée de l'immigration italienne, Bruno Ramirez accorde une place importante sur la présence de ces premiers statuaires italiens et le sens de l'entrepreneuriat de ces artisans. Il fait particulièrement référence à Thomas Carli⁷⁶.

Regardons de plus près les deux groupes professionnels dans lesquels, en 1871, les Italiens étaient les plus concentrés - notamment, les statuaires et les commerçants. [...] Le déplacement presque complet de ces artisans entrepreneurs en l'espace de 10 ans dénote justement la mobilité extraordinaire qui caractérise à l'époque les immigrants de cette profession, ainsi que la grande demande qui existe pour leurs services surtout dans les principaux centres urbains occidentaux. [...] Montréal compte encore, en 1881, dix statuaires italiens qui occupent sans doute une place importante dans ce secteur artisanal et commercial. [...]

⁷⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁶ Ce denier est né Tomaso, mais dans tous les documents et textes se rapportant à l'atelier on retrouve plutôt sa traduction française soit « Thomas ».

Tomaso Carli, un des premiers et des plus célèbres statuaires italiens qui se sont établis à Montréal dans les années 1870⁷⁷.

Les premières années de l'atelier sont essentiellement consacrées à l'exécution de moulages de statues et de scènes religieuses réputées pour leurs grandes qualités artistiques et esthétiques. Il faut dire que Thomas Carli sait s'entourer d'artistes et d'artisans à l'avenir prometteur. On peut mentionner entre autres Ozias Leduc (1864-1955), et son fils, Alexandre Carli (1861-1937). Il semblerait également que les modèles produits par l'atelier à cette époque aient subi l'influence du sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917), client et ami de Thomas Carli⁷⁸.

L'atelier prospère rapidement et dès lors, les quatre fils de Thomas intègrent peu à peu l'atelier afin d'apprendre le métier. Ils en prendront complètement la charge à la mort de leur père en 1906. C'est ainsi qu'Alexandre, le fils aîné, en prendra la direction tout en assurant le poste de sculpteur attitré de l'atelier. Son frère Edmond verra à la comptabilité alors que Ferdinand et Charles se chargeront de diriger les ouvriers de l'atelier.

Durant ses années à la tête de l'atelier, Alexandre Carli (1861-1937) apportera une renommée importante à l'entreprise par la qualité de ses modèles. En effet, ce dernier a étudié le dessin et la sculpture au Conseil des arts et manufactures de Montréal à compter de 1878. Vers 1891, il fait ses débuts à

⁷⁷ Ramirez, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁸ Voir note de bas de page no 53 du présent mémoire.

l'Art Association of Montreal. En 1898, il devient professeur de sculpture au Conseil des arts et manufactures de Montréal jusqu'en 1914 (début de la Première Guerre mondiale). On compte parmi ses élèves Alfred Laliberté (1876-1953)⁷⁹.

Les diverses activités d'Alexandre Carli et l'expansion rapide de l'atelier l'incite à s'associer à une autre famille. En 1923, l'atelier Carli fusionne avec celui de Petrucci et Frères dirigé par Aimé et Nicholas Petrucci. Cependant, dès 1926, Aimé quittera cet atelier pour en créer un autre.

C'est ainsi qu'à partir de 1923, l'atelier T. Carli-Petrucci voit le jour et est principalement dirigé par Alexandre Carli et Nicholas Petrucci. Ce nouvel atelier dominera pendant de nombreuses années la production statuaire en plâtre.

En 1934, Alexandre Carli prend sa retraite et se retire de l'entreprise. Il est le dernier représentant de la famille Carli au sein de l'entreprise et à partir de ce moment, l'atelier sera dirigé exclusivement par Nicholas Petrucci et son fils Paul qui se joint à lui en 1945 jusqu'à la fermeture complète de l'atelier en 1965⁸⁰.

⁷⁹ Karel (dir.), *op. cit.*, p. 146.

⁸⁰ Porter et Désy, *op. cit.*, p. 131.



Figure 5
Exemple de la signature gravée de T. Carli inscrite
sur la base d'une statuette de crèche de l'église Saint-Joachim, Châteauguay.
 Source : Sébastien Daviau - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2012.



Figure 6
Exemple de la signature gravée de T. Carli-Petrucci inscrite
sur la base d'une statue de l'église Saint-Michel, Vaudreuil-Dorion.
 Source : Geneviève Langlais - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2009.

Bien qu'on connaisse peu de détails concernant leur production et leurs activités, on peut retracer le parcours géographique, à l'intérieur de la ville de Montréal, des diverses places d'affaires de l'atelier au cours des années grâce aux annuaires Lovell conservés et mis en ligne par Bibliothèque et Archives nationales du Québec⁸¹. Ainsi, on retrouve les informations suivantes :

- 1874-75 : Catelli & Carli, 68, rue Notre-Dame;
- 1877-78 : Thomas Carli, statues, 227, rue Amherst;
- 1879-80 : Thomas Carli, statues, 66, rue Notre-Dame, dom. 64, rue Notre-Dame;
- 1889-90 : Thomas Carli, statues, 1464-1466, rue Notre-Dame, domicile 6, rue Sainte-Élizabeth;
- 1893-94 : Thomas Carli, statues, 1466, rue Notre-Dame, domicile 35, rue Saint-Hubert;
- 1905-06 : Thomas Carli, statues, 1462-1466, rue Notre-Dame, (nouveau numéro de rue), 316, Notre-Dame Est, domicile 35, rue Saint-Hubert;
- 1906-07 : Thomas Carli, statues, 316-320, rue Notre-Dame Est, domicile 35, rue Saint-Hubert;
- 1909-10 : Thomas Carli, statues, 316-318-320, rue Notre-Dame Est, Alexandre Carli, gérant et directeur artistique, 562, rue Saint-André.
- 1923-24 : Carli-Petrucci Ltd, 316-318-320, rue Notre-Dame Est.

Il s'agit de la dernière place d'affaires qu'occupera l'atelier jusqu'en 1965.

⁸¹ Annuaires Lovell de Montréal et sa banlieue (1842-1999), consultés en mars 2011 sur le site Internet de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Collection numérique, <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/?language_id=3>.

Ce relevé d'adresses nous confirme que cet atelier a été actif à Montréal pendant près d'un siècle. Également, il nous informe sur les diverses associations et les différentes dénominations sociales qu'a connues l'atelier au cours des années ainsi que sur les agrandissements des locaux suite à l'expansion de l'entreprise.

Il semble que durant les bonnes années, cette entreprise a employé plus d'une soixantaine d'artisans spécialisés dont nous avons malheureusement perdu les noms compte tenu de l'absence d'archives⁸².

À l'instar de la grande majorité des immigrants italiens de cette époque qui se sont intégrés rapidement dans leur nouvelle communauté, l'atelier T. Carli-Petrucci a pris rapidement une place de premier rang dans la société montréalaise.

À l'intérieur de ce cadre flou et d'une population immigrante qui se renouvelle constamment, on peut remarquer, dès, 1881, l'existence d'un noyau de résidents largement intégrés dans le tissu socioéconomique de la métropole canadienne, et donc amenés à jouer un rôle de leadership. Lorsque l'immigration italienne à Montréal prendra le caractère d'un phénomène de masse, c'est ce noyau qui fournira les brasseurs d'affaires qui agiront comme intermédiaires dans l'ensemble des activités commerciales suscitées par le phénomène de migration - ce qui aidera l'économie canadienne à répondre à la demande de travailleurs manuels et les migrants à obtenir un salaire⁸³.

⁸² Simard, *op. cit.*, p. 266.

⁸³ Ramirez, *op. cit.*, p. 21.

Il est facile de supposer que les grandes familles de statuaires, dont les Carli et Petrucci, aient contribué à cet essor économique en employant la grande majorité de leurs artisans spécialisés parmi cette immigration italienne, lesquels ont, par la suite, enseigné leur savoir à un grand nombre de sculpteurs et d'artistes québécois.

Dans le même sens, on remarque que cet atelier doit son expansion et sa renommée grâce au réseau d'affaires et d'amitiés que ces dirigeants ont su créer. On peut citer par exemple, dans la région de Vaudreuil-Soulanges, la relation privilégiée qu'entretenait un des grands mécènes de l'époque avec la communauté d'artistes et d'artisans italiens au début du 20^e siècle.

Lawrence Alexander Wilson (1868-1934) homme d'affaires, sénateur et philanthrope est l'un de ses personnages influents qui a contribué à la prospérité de l'atelier T. Carli-Petrucci. Après avoir fait fortune dans la fabrication et la vente de spiritueux et après avoir exercé une prestigieuse carrière politique, il a consacré les dernières années de sa vie à améliorer, à sa manière et celle de l'époque, le sort de ses semblables. Installé dans sa maison de campagne de Coteau-du-Lac durant les dernières années de sa vie, il a financé en grande partie la construction et la décoration de nombreuses églises tant à Montréal que dans la région de Vaudreuil-Soulanges.

Dans son ouvrage portant sur la famille Wilson, Hector Besner réfère à une lettre adressée à l'évêque du diocèse de Valleyfield, Monseigneur Joseph-Alfred Langlois (1876-1966), et rédigée par Monseigneur Pierre-Avila Sabourin (1873-après 1947), supérieur du Séminaire de Valleyfield, qui comprend les propos suivants :

Dans le domaine public, ses oeuvres religieuses et sociales attestent un concours qui dépasse toutes les prévisions et les attentes. C'est ainsi qu'il apparaît dans la construction de la chapelle de Dalhousie; dans la restauration des églises paroissiales de Coteau-du-Lac, Saint-Clet, Saint-Lazare, Sainte-Claire d'Assise, Très-Saint-Rédempteur; dans l'ornementation de celles de Saint-Joseph-de-Soulanges, Cascades, Dorion, Île Perrot; l'agrandissement des pensionnats de Coteau-du-Lac et de Rigaud, du Collège Bourget, dans l'établissement et la construction de salles paroissiales partout où elles faisaient défaut; l'amélioration des systèmes d'éclairage des églises en y introduisant l'électricité; dans la construction des hôtels de ville de Rigaud et de Pointe-Fortune, etc. Tous ceux qui ont observé de plus près les dons de Monsieur Wilson depuis cinq ans (1922-1927) sur le côté nord du diocèse, sont unanimes à proclamer qu'ils se chiffrent à un million de dollars près. Sans compter qu'ils relèvent tous de sa propre initiative⁸⁴.

Conséquemment, nous constatons que l'ensemble des églises citées est majoritairement décoré et aménagé par des statues et du mobilier en plâtre (luminaires compris) fabriqués par l'atelier T. Carli-Petrucci⁸⁵. Cela n'est pas

⁸⁴ Hector Besner, 2009, *Les Wilson de Coteau-du-Lac. Ombres et lumières*, Coteau-du-Lac, Société d'histoire de Coteau-du-Lac, p. 146. Malheureusement, l'auteur ne mentionne pas la source originale de la lettre dans son ouvrage.

⁸⁵ Inventaire du patrimoine mobilier religieux conservé *in situ* dans le diocèse de Valleyfield de 2009 à 2013. Projet d'inventaire national du ministère de la Culture et des Communications du Québec réalisé par le Musée régional de Vaudreuil-Soulanges sous la

surprenant compte tenu de cette évolution du goût de l'époque et de ce désir de modernité auxquels a contribué la statuaire religieuse en plâtre et dont nous avons précédemment parlé.

Cette relation étroite entre Lawrence Alexander Wilson et la communauté italienne se confirme également dans une coupure de journal (non identifié) de 1933 qui porte le titre *À la fête du sénateur Lawrence-A. Wilson chez les italiens* et qui est accompagnée d'une photographie et d'une vignette sur laquelle on aperçoit, entre autres personnes, Guido Nincheri et Nicholas Petrucci. Cette fête s'est tenue dans « la Petit Italie » à Montréal et on peut lire sur une banderole à l'arrière de la photo *Vive le grand philanthrope canadien*⁸⁶.

Cela ne représente qu'un exemple parmi tant d'autres de l'importance de cet atelier dans la vie sociale, économique et artistique de cette époque, mais également, et surtout, de la place de cette nouvelle forme artistique qu'était la statuaire religieuse en plâtre. Car comme on l'a dit précédemment, la plupart des églises du Québec comprennent des œuvres religieuses en plâtre et la

supervision de la Société des musées québécois et avec la collaboration du Conseil du patrimoine religieux du Québec. Lors de cet inventaire, le Musée régional de Vaudreuil-Soulanges a inventorié onze églises dans le diocèse de Valleyfield et deux églises dans le diocèse de Montréal, une église dans le diocèse anglican d'Ottawa et une église dans le diocèse de Saint-Jérôme. Pour l'ensemble du projet, plus d'une centaine de lieux de culte ont été inventoriés par différents opérateurs, dont le Musée régional de Vaudreuil-Soulanges. Au sujet de la première année du projet d'inventaire, voir : Françoise Simard, 2010, « Bilan et perspectives. Inventaire du patrimoine matériel religieux du Québec », *Bulletin d'information, Conseil du patrimoine religieux du Québec*, vol. 9, no 4, p. 1.

⁸⁶ Besner, *op. cit.*, p. 160. Bien que la coupure de presse soit reproduite dans cet ouvrage, l'auteur ne mentionne pas sa source.

grande majorité de celles-ci proviennent du plus important atelier de statuaire montréalais de l'époque T. Carli-Petrucci.

C'est en 1965 que l'entreprise T. Carli-Petrucci ferme ses portes définitivement, dans la mouvance du phénomène social que connaît le Québec dans les années 1960, quant à la désaffection des lieux de culte, l'arrivée de la laïcité dans plusieurs secteurs d'activités (éducation et santé) et un vent de liberté social sans précédent. Ce phénomène joint aux conséquences indirectes du concile Vatican II sonnera le glas de cette forme artistique.

À partir de ce moment, les statues et statuettes religieuses qui se trouvent, sur le marché, principalement dans les boutiques des différents lieux de pèlerinage encore fréquentés, sont faites de résine de synthèse, présentent une iconographie enfantine et proviennent principalement d'Asie⁸⁷. Elles n'ont plus rien à voir avec les oeuvres produites à la grande époque des statuaires qui sont en voie de devenir de véritables raretés.

Conséquemment, il y a lieu de réfléchir et de se demander pourquoi cet aspect de l'art religieux québécois a si peu suscité d'intérêt auprès des historiens et des chercheurs jusqu'à tout récemment.

⁸⁷ On peut voir de tels objets dans les boutiques virtuelles de lieux de pèlerinage comme celui du Sanctuaire de Notre-Dame-du-Cap consulté le 31 août 2013 sur le site Internet : <<https://sanctuaire-ndc.ca/fr/services/librairie-mariale-boutique-du-souvenir.html>>.

1.4. La statuaire religieuse en plâtre dans l'histoire de l'art du Québec

Au Québec, les historiens de l'art et autres chercheurs se sont très peu intéressés à ce corpus d'œuvres. La littérature portant sur le sujet est très peu abondante et n'aborde que très brièvement la question. Peu de spécialistes, ici et ailleurs, se sont penchés sur le phénomène artistique et social qu'a représenté la statuaire religieuse en plâtre entre 1860 et 1965.

Même lors des premiers travaux sur le patrimoine matériel religieux et les œuvres d'art réalisés au début du 20^e siècle par des pionniers tels que Ramsay Traquair (1874-1952)⁸⁸, Marius Barbeau (1883-1969)⁸⁹ et Gérard Morisset (1898-1970)⁹⁰, la statuaire en plâtre n'apparaît nulle part. Évidemment, au moment de ces travaux, l'histoire de l'art au Québec en était à ses balbutiements et la principale préoccupation de ces chercheurs se tournait vers la période de la Nouvelle-France et du premier quart du 19^e siècle. Ceux-ci désiraient valoriser l'art des anciens et faire connaître les créateurs et les techniques de cette époque afin de faire reconnaître notre « culture ». Ainsi, la

⁸⁸ Ramsay Traquair, 1925, *The Old Architecture of the Province of Quebec*, Toronto, Bigdens Limited.

⁸⁹ Pour une liste complète des textes de Marius Barbeau sur les arts traditionnels, on peut consulter : Mario Béland, 1985, *Marius Barbeau et l'art au Québec : bibliographie analytique et thématique*, Québec, Celat.

⁹⁰ Michel Cauchon, 1981, « L'inventaire des oeuvres d'art », dans Paul Galarneau (dir.), *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Musée du Québec / Ministère des Affaires culturelles.

production plus contemporaine d'oeuvres et d'objets religieux n'entraient pas dans leurs champs d'intérêt et encore moins les statues de plâtre⁹¹.

Le plus clair résultat de l'Inventaire est assurément la connaissance plus profonde et plus étendue de notre civilisation d'autrefois. Alors qu'il y a un quart de siècle, on se doutait à peine du degré de civilisation de nos ancêtres, on peut affirmer aujourd'hui, sans contradiction aucune, qu'entre 1740 et 1830, les Canadiens français ont vécu pleinement la vie intellectuelle et artistique de la France du XVIII^e siècle⁹².

Cette attitude, bien compréhensible compte tenu de l'époque, prend sa source en Europe où certains historiens de l'art se prononcent sur cette nouvelle forme artistique et critique l'engouement populaire face à celle-ci. Dans sa critique de l'imagerie sulpicienne, l'historien de l'art français Louis Réau écrit ce qui suit :

Le danger est que cette vulgarité provoque non seulement la répulsion instinctive de tous les gens de goût un peu exigeants, mais une désaffection des artistes pour les sujets religieux. [...] Le mal étant reconnu, il faudrait lui trouver un remède. Malheureusement, sauf se trop rares exceptions, le clergé ne fait rien pour réagir contre cette déchéance sans exemple de l'art sacré. Il n'en est pas offusqué ou il s'en excuse en disant qu'une église n'est pas un musée et que ces grossières

⁹¹ Pour les débuts de l'histoire de l'art au Québec on peut consulter : Laurier Lacroix, 2009, « L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique », *Perspective. La Revue de l'INHA. XX^e-XXI^e siècles / Le Canada*, Institut national de l'histoire de l'art / Éditions Armand Colin, 2008-3; Laurier Lacroix, 2011, « L'historiographie de l'histoire de l'art au Québec et l'échec patrimonial - quelques remarques intempestives », dans Étienne Berthold et Nathalie Miglioli (dir.), *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Chaire Fernand-Dumont sur la culture », p. 163-171.

⁹² Gérard Morisset. Lettre à Omer Côté, Secrétaire de la Province, 8 janvier 1945. Publiée dans Cauchon, *op. cit.*, p. 38.

images en plâtre peint du Sacré-Coeur ou de la vierge de Lourdes attirent plus de prières et d'offrandes que d'authentiques oeuvres d'art⁹³.

Cette attitude face à la statuaire religieuse en plâtre se perpétuera pendant plusieurs décennies et, dans le peu d'ouvrages où on fait mention de cette production, c'est généralement pour la déconsidérer. Ainsi, dans la notice portant sur Alexandre Carli, dans son dictionnaire sur les artistes, David Karel, fait le commentaire suivant :

C'est d'ailleurs largement grâce aux Carli et aux Petrucci que se répandit l'usage de répliques en plâtre de modèles européens, phénomène ayant grandement contribué au déclin de la sculpture sur bois au Canada français⁹⁴.

Il est triste de constater que ces propos, tenus en 1992, continuent à répandre une idée préconçue et développée au début du 20^e siècle alors que ce phénomène était nouveau et bouleversait une certaine perception de l'art. Pourtant, dès la fin des années 1970, quelques historiens de l'art commencent à s'intéresser sérieusement à ce corpus et tentent de le comprendre et de le situer dans l'histoire du Québec.

C'est principalement grâce aux travaux de John R. Porter que les premiers textes sur la statuaire religieuse en plâtre sont publiés. Dans ces recherches

⁹³ Réau, *op. cit.*, p. 469. On peut également consulter dans le même sens l'ouvrage de Maurice Denis portant sur l'art moderne et dans lequel il soumet un véritable réquisitoire contre la décadence de l'art sacré : Maurice Denis, 1922, *Nouvelles théories sur l'art moderne, l'Art sacré*, Paris, Rouart et Watelin.

⁹⁴ Karel (dir.), *op. cit.*, p. 146.

portant sur la sculpture au Québec, il constate qu'il ne peut faire abstraction de ce corpus présent dans l'art religieux depuis le 19^e siècle. Il fait part de ce constat dans son texte portant sur le thème de l'Annonciation dans la sculpture que nous avons cité à plusieurs reprises dans le cadre de ce mémoire. Mais ce qui retient surtout notre attention, c'est sa perception et sa vision concernant la place que la statuaire religieuse en plâtre est en droit de prendre dans l'histoire de l'art du Québec.

Les statuaires et modelleurs d'origine italienne qui travaillèrent au Québec à partir du milieu du XIX^e siècle ont été jusqu'ici singulièrement méconnus, à quoi ne sont pas étrangers les jugements hâtifs et sans nuance de nos premiers historiens de l'art. Ces derniers, en particulier Marius Barbeau et Gérard Morisset, virent en l'usage grandissant du plâtre dans la statuaire et le décor de nos églises le début d'une décadence artistique et la fin d'une longue tradition de sculpture sur bois. C'était là méconnaître l'évolution du goût et des besoins de notre société. Une oeuvre d'art ne saurait être jugée uniquement en fonction du matériau qui la compose. Il faut savoir dépasser cette optique sectaire et injuste pour le créateur. Non seulement l'oeuvre doit-elle être analysée pour sa forme, son équilibre et ses qualités esthétiques, mais encore faut-il l'étudier en fonction de son iconographie et du contexte socio-culturel dans lequel elle se situe. Même si elle n'était intéressante que sur le plan sociologique, elle mériterait de retenir notre attention⁹⁵.

Et un peu plus loin :

Aussi doit-on souvent se contenter du traitement général des formes ou de la date de la commande pour attribuer une oeuvre à tel ou tel sculpteur. C'est d'ailleurs le cas pour tous ces ateliers, et ce n'est là qu'une des difficultés auxquelles auront à faire face les historiens de l'art

⁹⁵ Porter et Désy, *op. cit.*, p. 127.

québécois lorsqu'ils s'attaqueront à l'inventaire et à l'analyse des oeuvres produites par les Carli et les Petrucci⁹⁶.

C'est également sous cet aspect sociologique et ethnologique que Jean Simard s'intéresse au phénomène et à la présence des statues religieuses en plâtre. Dans ces nombreux ouvrages portant sur la religion populaire et la dévotion, il accorde une place importante à ces objets. Dans son ouvrage *Les arts sacrés au Québec*⁹⁷, il consacre un chapitre entier à ce qu'il appelle *l'âge du plâtre*. Sans faire une étude exhaustive de la statuaire en plâtre, il s'attarde à la perception qu'en ont les fidèles et la place où se trouvent ces statues que ce soit dans les lieux de culte ou dans les intérieurs domestiques. Ce texte met en lumière l'importance de ces statues dans la religion populaire et explique leur grand nombre dans les endroits les plus diversifiés.

Vers la même époque, un historien de l'art va s'intéresser à la nature des objets religieux dans leur ensemble en allant au-delà de la valeur exclusivement esthétique des oeuvres d'art reconnues. Ainsi, en 1984, dans un article que nous avons cité précédemment⁹⁸, Robert Derome va élargir la notion d'oeuvres religieuses en démontrant l'intérêt artistique et les qualités intrinsèques de la majorité des objets mobiliers religieux utilisés et conservés dans les lieux de culte. Mais c'est principalement dans le texte d'introduction des inventaires réalisés dans les églises du diocèse de Valleyfield en 1985, qu'il prend vraiment position quant à la valeur des statues religieuses en

⁹⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁹⁷ Simard, *op. cit.*

⁹⁸ Derome, 1984, *op. cit.*, p. 18-24.

plâtre. Il explique que dans le cadre de ces inventaires d'oeuvres d'art religieux, il inclut la statuaire religieuse en plâtre.

Regroupant ainsi des objets tout aussi bien pour leur valeur de curiosité, d'ancienneté, de rareté, que pour leurs mérites en tant qu'objets d'art d'un intérêt plus ou moins marqué, et ce, dans le contexte à la fois spécifique du diocèse de Valleyfield, et global du Québec, l'inventaire constitue davantage un relevé des biens culturels mobiliers qu'un strict inventaire des seules oeuvres d'art religieux.

La richesse et la contribution d'un inventaire plus général qu'exclusif résident dans l'utilisation multiple que les chercheurs peuvent en faire. Ce relevé s'adresse donc tant aux économistes qu'aux sociologues de l'art, tant aux historiens des religions qu'aux purs esthéticiens. Par exemple, l'inclusion systématique des statues de plâtre habituellement laissées pour compte dans notre histoire de l'art religieux ouvre la voie non seulement à une meilleure appréciation historique et stylistique de cette production, et à l'étude du marché qui l'a favorisée, mais aussi à l'étude des dévotions dont elles sont les témoins⁹⁹.

On peut considérer Robert Derome comme l'un des rares historiens de l'art à avoir fait preuve d'ouverture face à ce corpus et à l'avoir abordé régulièrement dans divers articles traitant de l'art religieux¹⁰⁰.

⁹⁹ Robert Derome, « Brève analyse des résultats de l'inventaire », dans Robert Derome (dir.), 1985, *Les inventaires d'oeuvres d'art religieux dans le diocèse de Valleyfield. 32 volumes*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. 1, p. 11.

¹⁰⁰ Depuis plusieurs années, Robert Derome alimente un site Internet portant sur l'histoire de l'art du Québec et dans lequel on trouve quelques études et analyses sur la statuaire religieuse en plâtre. On peut retrouver ses articles sur le site Internet suivant : <<http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310>>.

Dans les mêmes années, se tient au Musée du Québec [Musée national des beaux-arts du Québec], la prestigieuse exposition *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec* présentée à l'occasion de la visite du pape Jean-Paul II au Canada en 1984. Un catalogue, regroupant des textes d'historiens de l'art réputés, accompagne cette exposition dont le grand intérêt tient dans la diversité des oeuvres présentées¹⁰¹. On y trouve tout autant des oeuvres d'art exceptionnelles que des objets religieux plus usuels. C'est ainsi qu'à quelques reprises, il est fait mention de la statuaire religieuse en plâtre dans le cadre de certaines thématiques abordées dans l'exposition. En introduction au catalogue, Jean Trudel explique :

On y trouvera des rapprochements qui tiennent compte autant de l'iconographie que de la chronologie, et autant de l'étude du contexte social que de l'étude du style des artistes. On y trouvera un mélange de techniques qui vont de l'oeuvre sur papier à la statue de plâtre. Et si, malgré tout cette exposition conserve une unité, c'est que l'Église catholique, comme patronne des arts, est au coeur de la démarche et que les oeuvres qu'elle a suscitées n'étaient pas à l'origine coupées de leur contexte¹⁰².

Dans une autre partie du catalogue explorant le thème de la *Dévotion à la Sainte-Famille*, et rédigée par Mario Béland, on présente une statue de plâtre

¹⁰¹ Trudel (dir.), *Le Grand Héritage...*, op. cit.

¹⁰² *Ibid.*, p. 3.

pour illustrer cette dévotion si populaire au Québec. En appui à cette oeuvre, on peut lire le texte qui suit :

Comme le moulage ne porte ni signature ni marque particulière, il n'est pas aisé de déterminer s'il s'agit d'une oeuvre importée et distribuée par l'un des nombreux commerçants d'objets religieux établis au Québec ou d'une oeuvre fabriquée par l'un ou l'autre des statuaires italiens locaux, tels que l'atelier Carli-Petrucci ou Rigali de Québec. [...] De par ses opérations rapides et son coût peu élevé, le procédé de moulage a permis de produire en série, en même temps que de rendre accessible au plus grand nombre, des « images » religieuses alors très à la mode, comme celle de la Sainte-Famille. On a eu trop tendance à négliger ce genre de production, naguère omniprésent dans nos églises et qui témoigne d'une facette importante de l'évolution du goût dans la société québécoise¹⁰³.

Ces propos sont encourageants et annoncent une ouverture et un intérêt à venir de la part des spécialistes quant à ce corpus religieux. Pourtant, cette avancée n'a pas eu lieu. Il est alors étonnant de constater que ces textes aient été rédigés par des historiens qui ne s'étaient jamais préoccupés de ce corpus auparavant et qui depuis, n'ont rien écrit sur le sujet. C'est comme si, en dehors du cadre de cette exposition, la statuaire religieuse en plâtre était retournée dans les réserves muséales et les lieux de culte, dans l'oubli, sans qu'il soit nécessaire ou opportun d'en reparler, sauf à de très rares exceptions¹⁰⁴.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁴ Les sculptures religieuses en plâtre ont été intégrées à une autre exposition au Musée d'art de Joliette en 1991. On peut consulter le catalogue d'exposition publié pour l'occasion par Danielle Lord, 1991, *Les anges sculptés dans l'art au Québec. Regard sur le visible*, Joliette, Musée d'art de Joliette.

Dans le cadre de cette revue de la littérature abordant la statuaire religieuse en plâtre, on constate que très peu de textes ont été publiés et que parmi ceux-ci, les spécialistes se sont très peu engagés. Ceux qui ont osé parler des statues de plâtre l'ont fait dans des contextes précis et n'ont fait qu'effleurer le sujet.

Depuis le début du 21^e siècle, et dans un contexte où le patrimoine religieux prend une dimension plus large et plus actuelle, certains historiens de l'art expriment un « *mea culpa* » face à leur désintéressement pour ces oeuvres. Ce revirement consiste souvent en peu de mots, que l'on retrouve à l'intérieur d'un texte abordant un sujet plus vaste, mais il n'en demeure pas moins qu'il ouvre la porte à une reconnaissance des statues religieuses en plâtre comme partie intégrante de notre histoire de l'art.

C'est dans cette perspective, et à l'occasion de la Commission de la culture de l'Assemblée nationale du Québec tenue en juillet 2005, que l'on retrouve les propos suivants présentés par Jean Trudel dans un mémoire intitulé *Le patrimoine religieux mobilier du Québec* :

Le patrimoine religieux mobilier du Québec est très varié, depuis le décor des églises et les objets de culte nécessaires aux cérémonies religieuses jusqu'à tout ce qui puisse expliquer la vie quotidienne dans les édifices conventuels. Même les biens qu'on ne peut qualifier d'oeuvres d'art proprement dites - les statues de plâtre par exemple - nous renseignent sur la pratique religieuse d'une époque et sont des

témoins matériels nécessaires à la compréhension de la culture religieuse au Québec¹⁰⁵.

Dans le même ordre d'idée, François-Marc Gagnon, historien de l'art, dans un texte autobiographique sur sa carrière et sa conception de l'art, tient ses propos quant à la manière dont les spécialistes de son époque, et lui-même, ont considéré l'art religieux :

La cause de l'art sacré moderne avait des dimensions iconoclastes. Nous en avons contre toutes ces statues de plâtre qui ornaient les églises du Québec et qui, peut-être à cause de notre zèle destructeur, sont devenues des raretés d'antiquaires. Nous en avons contre ce que nous appelions « le triomphalisme » de notre architecture religieuse¹⁰⁶.

Ces réflexions et cette nouvelle perception, de la part des spécialistes de l'art religieux et du patrimoine religieux, démontrent que la production artistique religieuse est indissociable de la culture religieuse puisqu'à l'origine, cette production devait essentiellement servir à l'exercice du culte, à la compréhension de la liturgie et à la pratique des dévotions.

C'est dans cette perspective qu'il faut aujourd'hui considérer l'ensemble des objets religieux présents dans les lieux de culte et conséquemment, les intégrer dans le champ d'étude de l'histoire de l'art comme témoins matériels d'une époque révolue.

¹⁰⁵ Trudel, 2005, *Le patrimoine mobilier religieux du Québec*, op. cit., p. 2.

¹⁰⁶ François-Marc Gagnon, 2011, « Autobiographie critique et analyse de l'œuvre », *Annales d'histoire de l'art canadien / Journal of Canadian History*, vol. 32, no 1, p. 17-18.

La discipline de l'histoire de l'art procédant selon une approche et une préconisant l'artiste ou le créateur comme individu et sa production personnelle, il y a lieu de s'interroger sur la manière dont peut évoluer ce champ d'études, pour intégrer ces nouvelles formes de création artistique, selon des approches plus larges qui permettraient d'évaluer, dans un espace-temps précis, la valeur technique et esthétique de ces statuaires.

Compte tenu de la richesse et de l'omniprésence des statues religieuses en plâtre, la connaissance et la mise en valeur de celles-ci constituent un point de départ à cette démarche.

CHAPITRE II

Les valeurs patrimoniales de la statuaire religieuse en plâtre au Québec

2.1. Bref survol du processus de patrimonialisation

On ne peut parler des valeurs patrimoniales et de la constitution du patrimoine sans aborder le processus de patrimonialisation. Il ne s'agit pas ici de faire une étude exhaustive de cette notion, mais plutôt de mettre en lumière les grands principes entourant la manière dont se fabrique le patrimoine et comment se construisent et s'octroient les valeurs patrimoniales plus particulièrement en ce qui a trait au patrimoine religieux. Il faut ainsi considérer le patrimoine comme étant la résultante de l'opération de patrimonialisation.

Un bref survol de la littérature nous apprend qu'il s'agit d'une notion qui s'est considérablement élargie depuis les dernières années et on est aujourd'hui très loin de l'axiologie de valeurs proposée par Riegl et de sa conception du patrimoine. Dans son ouvrage intitulé *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse* rédigé en 1903, il propose trois catégories précises de valeurs permettant d'identifier et de classer et de déterminer les monuments

et les bâtiments qui constituent du patrimoine. Ces valeurs sont celles d'ancienneté, d'histoire et de commémoration¹⁰⁷.

Désormais, le patrimoine englobe des champs de recherche variés, revêt différents visages et s'oriente dans diverses directions¹⁰⁸. De plus, il ne s'agit plus de considérer le patrimoine exclusivement comme un concept identitaire et caractéristique rattaché à une nation, mais plutôt comme un héritage culturel et naturel mondial et représentatif de l'humanité en général¹⁰⁹.

Dès lors, le patrimoine devient un ensemble complexe, constitué d'éléments matériels et immatériels, susceptible d'être préservés et transmis aux générations futures. Dans cette perspective, la notion de transmission est un aspect important du patrimoine et elle dépend étroitement de la manière dont

¹⁰⁷ Aloïs Riegl, 1984 [1903], *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, Paris, Éditions du Seuil.

¹⁰⁸ Même s'il n'y a pas lieu de s'attarder sur cet aspect du patrimoine dans le présent texte, les ouvrages suivants sont des références incontournables si on veut comprendre cette évolution de la notion de patrimoine : Pierre Nora (dir.), 1997 [1984], *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard; Françoise Choay, 1992, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil; Jean-Yves Andrieux, 1997, *Histoire et théorie de la patrimonialisation*, Paris, Belin, coll. « Patrimoine et histoire »; Dominique Poulot (dir.), 1998, *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan; Jean Davallon (dir.), 2003, *Nouveaux regards sur le patrimoine*, Arles, Actes Sud; Dominique Poulot, 2006, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XX^e siècle : du monument aux valeurs*, Paris, Les Presses universitaires de France; Lucie K. Morisset, 2009, *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*. Québec, Les Presses de l'Université du Québec; Jean-Michel Leniaud, 2013, *Droit de cité pour le patrimoine*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Patrimoine urbain ».

¹⁰⁹ Pour en savoir plus sur l'historique du patrimoine culturel et naturel mondial reconnu par l'Unesco, on peut lire le chapitre qui y est consacré dans Desvallées et Mairesse (dir.), 2011, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, op. cit.

se construit ce patrimoine et, incidemment, des valeurs qui lui sont attribuées.

Le champ de plus en plus complexe que constitue ainsi la problématique de la transmission - le patrimonial - a induit, ces dernières années, une réflexion plus précise sur les mécanismes de constitution et d'extension du patrimoine: la patrimonialisation. Au-delà de l'approche empirique, de nombreuses recherches actuelles tentent d'analyser l'institution, la fabrique du patrimoine, comme la résultante d'interventions et de stratégies concertées de marquage et de signalisation [cadrage]. Aussi l'idée de patrimonialisation s'impose-t-elle pour comprendre le statut social de ce qui est patrimoine [...]. Ce qui signifie que si nous acceptons que le patrimoine représente le résultat d'un processus fondé sur un certain nombre de valeurs, cela implique que ce sont bien ces valeurs qui fondent le patrimoine. De telles valeurs méritent d'être analysées, mais aussi - parfois - contestées¹¹⁰.

On comprend que le patrimoine est le résultat d'un processus qui se construit sur des valeurs et celles-ci sont différentes et évoluent d'une société à une autre et d'une époque à une autre. Conséquemment, outre les grands monuments et les grands événements historiques, on ne peut aborder la notion de valeurs sans parler de la mémoire collective ou individuelle et incidemment, d'identité et de culture. Pour notre part, nous privilégions cette approche mémorielle et culturelle dans une définition du patrimoine.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 423.

À partir de ce constat, on peut définir le patrimoine de la manière suivante :

Le patrimoine est le processus culturel, ou le résultat de celui-ci, qui se rapporte aux modes de production et de négociation liés à l'identité culturelle, à la mémoire collective et individuelle, et aux valeurs sociales et culturelles¹¹¹.

Plus près de nous, une réflexion allant dans le même sens a été faite et a donné lieu à une définition actualisée du patrimoine. En effet, en 2000, à la demande du gouvernement du Québec, un groupe de travail, sous la direction de Roland Arpin, a produit un rapport ayant comme objet l'élaboration et la définition d'une politique du patrimoine culturel¹¹². Ce document propose une définition du patrimoine qui se lit comme suit :

Peut être considéré comme patrimoine tout objet ou ensemble, matériel ou immatériel, reconnu et approprié collectivement pour sa valeur de témoignage et de mémoire historique et méritant d'être protégé, conservé et mis en valeur¹¹³.

Ces définitions du patrimoine nous ramènent à la notion des valeurs à la base du processus de patrimonialisation. Il appert clairement que ces valeurs vont au-delà de la rareté ou de la commémoration et se rapportent principalement

¹¹¹ Laurajane Smith, 2006, *Cultural Heritage. Critical concepts in Media and cultural Studies*, London, Routledge, cité dans Desvallées et Mairesse (dir.), *ibid.*, p. 423.

¹¹² Arpin (dir.), 2000, *op. cit.* Ce document, connu aujourd'hui comme le « rapport Arpin » constitue un outil de travail et de référence remarquable quant aux enjeux sur la culture et la protection du patrimoine culturel du Québec. Il sert encore aujourd'hui de principales balises sur toutes les questions portant sur la culture et est à la base de l'adoption et de la mise en vigueur de la nouvelle *Loi sur le patrimoine culturel du Québec* adoptée en octobre 2012.

¹¹³ *Ibid.*, p. 33.

à une dimension de témoignage et de mémoire dans lesquelles se reconnaît la collectivité. Cet aspect est important dans la mesure où il permet de sortir des anciens modèles de détermination de ce qui est patrimonial et, de concevoir la patrimonialisation comme un discours et une relation entre un objet et des acteurs, surtout les citoyens et non seulement les spécialistes.

On l'a mentionné plus haut, la patrimonialisation consiste en une interaction entre différents éléments qui a pour résultat la constitution du patrimoine à une époque et dans un contexte déterminé. Ces différents éléments se rapportent à trois questions précises : comment se fait le patrimoine?, qui fait le patrimoine?, qu'est-ce qui fait du patrimoine? Dans le cadre de ce travail, nous nous questionnerons sur qui fait le patrimoine et qu'est-ce qui fait le patrimoine? C'est-à-dire qui en sont désormais les acteurs (citoyens, spécialistes, institutions, etc.) et quelles sont les valeurs actuelles permettant la fabrication du patrimoine.

Pendant de nombreuses années, l'identification du patrimoine était spécifiquement l'oeuvre de spécialistes et d'universitaires qui indiquaient à la nation et à la société, selon des critères esthétiques et historiques précis, ce qui méritait d'être préservé. C'est ainsi qu'en 1922 *La Loi relative à la conservation des monuments et des objets d'art ayant un intérêt historique ou artistique* est adoptée et que l'on procède au classement des trois premiers bâtiments en 1929, le château Ramezay à Montréal, l'église Notre-Dame des Victoires à Québec et la Maison des Jésuites à Sillery. Cette loi a été suivie en 1972 par la

Loi sur les biens culturels qui élargissait la notion du patrimoine digne d'être reconnu et préservé, mais sans modifier la procédure et l'approche de détermination¹¹⁴.

Il est apparu dans cette manière de procéder qu'une grande partie de la population ne se trouvait pas interpellé par ce patrimoine et ce dernier demeurait quelque chose de lointain ou d'étranger. De plus, un grand nombre de lieux, d'objets et de pratiques sont demeurés oubliés ou sont disparus parce qu'ils ne correspondaient pas aux grands récits historiques de la nation. C'est le cas de plusieurs résidences privées qui n'ont pu bénéficier d'une protection patrimoniale parce qu'elles n'entraient pas dans le cadre du récit national¹¹⁵.

Aujourd'hui, cette façon de considérer la patrimonialisation tend à changer et on comprend aujourd'hui que le patrimoine, si l'on veut que la collectivité se l'approprie et le reconnaisse, doit correspondre aux valeurs et aux attentes de l'ensemble des acteurs impliqués.

Distinguons deux catégories de médiateurs qui président à cette opération quotidienne. Les uns spécialistes du sujet, qu'ils soient conservateurs, restaurateurs ou savants, utilisent des critères qu'on pourrait désigner comme « autonomes » parce qu'ils résultent d'une réflexion méthodologique propre aux disciplines archéologie, ethnologie, histoire de l'art... dont ils sont spécialistes : ils décident de

¹¹⁴ À ce sujet, on peut consulter : Lucie K. Morisset, 2009, *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, op. cit.

¹¹⁵ *Ibid.*

l'intérêt des artefacts en les comparant les uns aux autres, en organisant des classifications, en définissant des prototypes et des échantillons représentatifs, en effectuant des tris, puis des destructions. L'autre catégorie de médiateurs constitue un groupe inorganiquement constitué, voire hétéroclite : on y trouve les décideurs, les propriétaires des artefacts, des groupes sociaux, etc. Ceux-là utilisent des critères de sélection qu'on pourrait caractériser comme « hétéronomes » car ils ne sont pas liés à la nature même des artefacts [...]¹¹⁶.

Les critères utilisés par ces nouveaux acteurs dans le processus de patrimonialisation découlent principalement de la mémoire et du témoignage. Ils prennent la forme de récits, d'histoires, de souvenirs, d'anecdotes et de divers événements ponctuels rattachés aux objets et aux lieux. Ils permettent aux individus de se reconnaître dans ce patrimoine, de se l'approprier et ainsi de l'interpréter et de le transmettre. Dès lors, le patrimoine devient quelque chose de vivant, de reconnaissable et qui caractérise de manière significative le milieu et le territoire sur lequel ils se situent ainsi que la collectivité qui y vit. C'est ce que démontre Lucie K. Morisset dans son essai portant sur le rôle de la mémoire dans le processus de patrimonialisation.

Ce que nous désignons sous la locution de « mémoire patrimoniale » concerne, d'une part, la mémoire elle-même, c'est-à-dire la somme totalisante des souvenirs constitués par la connaissance, la fréquentation du patrimoine, et surtout, par les représentations patrimoniales juxtaposées ou superposées dans le temps (d'un individu, d'une société, associées ou non à un lieu). D'autre part, la notion de mémoire patrimoniale, tout en se référant au processus de formation de ladite

¹¹⁶ Leniaud, 2013, *op. cit.*, p. VIII.

mémoire (la patrimonialisation), concerne aussi le patrimoine. Nous entendons par ce mot, patrimoine, tous les signes fossilisés, à différentes époques, au fil des quêtes identitaires variées, de nation ou d'autonomisation (empowerment), par exemple, qui ont en commun, rétrospectivement d'avoir pris appui sur un monument, sur un site, sur un bien historique, culturel, matériel ou immatériel, bref, sur un lieu, [...] ¹¹⁷.

Dans cette perspective, on comprend que la mémoire patrimoniale tient une place considérable lorsqu'il s'agit d'aborder certains corpus patrimoniaux particuliers comme le patrimoine religieux. En effet, compte tenu de la nature de ce patrimoine, du rôle des paroisses dans les caractéristiques identitaires des différentes communautés et de l'histoire socioreligieuse du Québec, on comprend que tout en contribuant aux valeurs patrimoniales rattachées aux objets religieux, la mémoire en est également une résultante.

Plutôt que de considérer le patrimoine comme un simple surgissement de la mémoire, on entrevoit alors la mémoire comme une conséquence du patrimoine. Les « lieux », pour reprendre des termes usuels, seraient ainsi tout à fait indissociables de la mémoire : plus que des révélateurs, ils en seraient même des producteurs. C'est ainsi que le patrimoine, non seulement dénote, mais « spatialise » l'identité ¹¹⁸.

Les objets religieux sont intimement liés aux lieux où ils se trouvent et la dimension créée par la mémoire, le témoignage et les souvenirs nous permet d'aborder la patrimonialisation de ces objets sous un nouvel angle. Afin de répondre aux enjeux entourant les objets religieux et de statuer sur leurs

¹¹⁷ Morisset, 2009, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

valeurs patrimoniales, et plus spécifiquement celles rattachées à la statuaire religieuse en plâtre, on doit analyser la mécanique de valorisation en considérant la notion de patrimoine de proximité et l'importance de la conservation *in situ* de ces oeuvres.

2.2. Le patrimoine de proximité et la conservation *in situ* dans la patrimonialisation de la statuaire religieuse en plâtre

Lorsqu'il s'agit d'aborder la patrimonialisation de la statuaire religieuse en plâtre et de lui accorder des valeurs patrimoniales susceptibles de la considérer comme du patrimoine religieux, le problème tourne autour du fait qu'il s'agit principalement de statues produites en série et dont on retrouve plusieurs exemplaires dans la majorité des églises. Il appert pourtant que ces sculptures présentent certaines caractéristiques particulières ainsi que des valeurs historiques et esthétiques. Cependant, celles-ci ne sont peut-être pas suffisantes pour qualifier ces statues de plâtre d'objet religieux patrimonial. Conséquemment, c'est en envisageant le patrimoine sous un autre angle et en faisant appel à des valeurs liées à l'environnement de celles-ci qu'il faut chercher les éléments et les arguments à la base de la patrimonialisation.

L'élargissement de la notion de patrimoine, au cours des dernières années, a vu le développement de ce qu'on nomme désormais le patrimoine de proximité. Faisant opposition au « grand » patrimoine national, restructurant

les références identitaires et territoriales et, faisant appel à d'autres facteurs de valorisation, le patrimoine de proximité se définit essentiellement comme un cadre de vie et donne lieu à une nouvelle expression des rapports identitaires. Ce cadre de vie comprend, outre l'environnement bâti, les objets usuels, les modes de vie et surtout les individus. Ce sont eux, c'est-à-dire la collectivité locale, qui désignent et définissent leur patrimoine sur la base de valeurs et de caractéristiques qui les identifient spécifiquement.

Le patrimoine de proximité renverse donc la logique patrimoniale à l'origine du patrimoine des constructions nationales qui impose l'autorité d'en « haut » (de l'institution et des experts) par acte de désignation en permettant une appropriation identitaire issue de la population locale. De la même manière, sa gestion appelle différentes formes de concertation venues d'en « bas » et poursuit l'objectif d'une stabilité ou d'une amélioration du cadre de vie »¹¹⁹.

Le patrimoine de proximité est encore relativement nouveau et il existe peu d'ouvrages sur le sujet. Cependant, certains chercheurs ont reconnu son intérêt dans le développement et la mise en valeur de quelque patrimoine en particulier. C'est ainsi que, dans un ouvrage portant sur le patrimoine

¹¹⁹ Marie-Ève Breton, 2011, *Le patrimoine de proximité en contexte urbain comme nouvel espace d'identification collective : le cas de la rue Saint-Malo à Brest*, Mémoire de maîtrise présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études urbaines, Université du Québec à Montréal, p. 26, consulté le 12 juin 2013 sur le site Internet d'Archive de publications électroniques (Archipel) de l'Université du Québec à Montréal, <<http://www.archipel.uqam.ca/4103/>>. Dans ce mémoire, l'auteur a fait une analyse de la notion de patrimoine proximité et de son rôle essentiel dans la détermination de caractéristiques patrimoniales et identitaires d'une collectivité.

religieux du Québec, Luc Noppen et Lucie K. Morisset définissaient le patrimoine de proximité de la manière suivante :

[...] produit par une collectivité désireuse de préserver son environnement et dont la gestion délaisse la coercition pour la concertation autour de cette qualité environnementale commune et d'un récit identitaire local qui rallie une majorité de citoyens. [...] le patrimoine de proximité, fondé sur les représentations culturelles dont des groupes de résidants se dotent, inverse ainsi les mécanismes traditionnels de la patrimonialisation [...] ¹²⁰.

On comprend dès lors que la paroisse s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle conception du patrimoine et constitue en elle-même un patrimoine de proximité. En effet, historiquement la paroisse est composée d'un certain nombre d'individus, d'un petit territoire, d'un cadre bâti, avec en son cœur une église comprenant une diversité d'objets, ainsi que de pratiques et de dévotions qui la caractérise et la distingue des autres. Conséquemment, chaque église est différente et constitue un patrimoine religieux spécifique à la paroisse qui l'abrite en raison des liens étroits qui se tissent entre l'église et les membres de la communauté.

Mais bien que l'image de l'église canadienne-française se dessine avec des contours suffisamment affirmés pour être convaincante lorsqu'on l'aborde comme effet d'ensemble, chaque église construite au Québec revendique sa personnalité dès qu'on l'interpelle comme lieu de mémoire, comme témoin de l'histoire locale et de lieu d'ancrage de

¹²⁰ Lucie K. Morisset et Luc Noppen, 2006, « L'avenir des églises du Québec : contours et enjeux », dans Turgeon (dir.), *Le patrimoine religieux du Québec : entre le cultuel et le culturel*, op. cit., p. 79.

l'héritage spirituel et culturel de l'Église, vécu par une communauté particulière. On n'arrive en effet pas à expliquer l'exercice du culte, les rites, à interpréter les oeuvres et les objets sans recourir au fait religieux localement ancré. C'est donc du fait de solides assises locales que la catégorie patrimoniale s'élargit en utilisant comme sièges des représentations, des objets et des mémoires. Et ceux-ci n'apparaissent pas comme interchangeables, de lieu en lieu, d'où cet attachement féroce, à l'église, bien sûr, mais surtout à tout ce qu'elle contient et, dit-on, à tout ce qu'elle représente¹²¹.

Dans cette perspective où l'attribution des valeurs patrimoniales des objets religieux découle du patrimoine de proximité, en s'inscrivant dans un cadre de vie matériel et humain, la conservation *in situ* de ces derniers devient alors primordiale et indispensable.

Les valeurs patrimoniales rattachées aux objets sont donc directement liées à l'endroit où ils sont situés. En effet, un objet mobilier ne prend véritablement tout son sens que dans son lieu d'origine c'est-à-dire à l'endroit pour lequel il a été conçu et pour les raisons pour lesquelles il a été utilisé ou encore admiré. Ce constat est d'autant plus vrai et vérifiable dans le cas des objets religieux, et particulièrement en ce qui concerne les statues de plâtre, compte tenu de la nature même de ces oeuvres. Le milieu d'origine sert à repérer et identifier l'objet au sein de son environnement et ainsi à le comprendre, le comparer, le documenter et enfin à l'évaluer. Cet environnement est indissociable de la vie et de la valeur culturelle de l'objet. De la même manière qu'un objet découvert lors de fouilles archéologiques est directement

¹²¹ Luc Noppen, 2006, « Démolir ou convertir? La conversion des églises au Québec », dans Morisset, Noppen et Coomans (dir.), *Quel avenir pour quelles églises?...*, op. cit., p. 292.

lié à l'endroit où il a été trouvé et, que cet endroit ne doit ni être altéré, pollué ou modifié, mais préservé de toute intervention extérieure afin que l'objet puisse être étudié, interprété et qu'il révèle les informations qu'il contient, il en est de même de l'objet mobilier religieux.

La présence de l'objet religieux dans son milieu nous permet de poser les questions à la base de sa patrimonialisation et de mettre en relation les réponses obtenues afin de déterminer sa valeur patrimoniale. Ainsi, lorsqu'on sait pourquoi une statue de plâtre est présente dans une église, pourquoi elle présente une iconographie particulière, qui l'a offerte, quand et dans quelles circonstances, on est alors en mesure d'apprécier la valeur de celle-ci et d'en comprendre la signification dans ce lieu et son lien avec l'ensemble de l'espace religieux dans lequel elle se situe.

Ce sont les réponses à ces différentes questions, jointes au patrimoine de proximité qu'est la paroisse, qui amorce l'appropriation de ces objets (élément indissociable du processus de patrimonialisation) par les paroissiens en premier lieu et le public en général par la suite. En fait, c'est par le récit (individuel et collectif) que se produit l'appropriation de ces statues par la communauté et qu'ainsi, elles se caractérisent et se distinguent les unes des autres. C'est d'ailleurs ce récit, rattaché aux différents objets contenus dans les

églises, que le public vient entendre lors des visites guidées des églises devenues peu à peu des lieux touristiques¹²².

D'un simple objet produit en série, ladite sculpture de plâtre devient alors une oeuvre significative et porteuse d'un sens particulier. C'est ce sens, découlant de la présence *in situ*, qui lui confère sa valeur patrimoniale.

[...] le patrimoine religieux du Québec était destiné à être utilisé dans les églises et bâtiments de communautés religieuses. Pour qu'il garde tout son sens, il nous apparaît important de privilégier sa conservation *in situ* où sa fonctionnalité se comprend et où il explique l'existence et l'histoire du bâtiment auquel il se rattache. Et ce, malgré la complexité des problèmes soulevés pour sa protection et sa mise en valeur. La conservation de ce patrimoine dans les musées devrait être une mesure de dernier recours car l'objet est alors hors de son contexte et perd toute une partie de sa signification¹²³.

Pour illustrer ces propos concernant l'importance de la proximité et de la conservation *in situ* dans le processus de patrimonialisation nous avons choisi deux exemples. Le premier concerne une statue représentant saint Joseph et située dans l'église Saint-Joseph-de-Soulanges et le second est une statuette de l'Assomption de la Vierge présente dans l'église Saint-Anicet. Chacun de ces exemples permet de comprendre comment ces statues comportent des

¹²² Édith Prigent, 2013, « Les objets mobiliers religieux : acteurs et témoins du récit patrimonial paroissial », dans Marie-Blanche Fourcade et Marie-Noëlle Aubertin (dir.), *Patrimoines urbains en récits*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Nouveaux patrimoines », p. 59-98.

¹²³ Trudel, 2005, *op. cit.*, p. 7.

valeurs patrimoniales significatives et caractéristiques lorsqu'elles entrent en relation avec leur environnement.

La statue de saint Joseph, située au coeur de l'église Saint-Joseph-de-Soulanges dans la municipalité de Les Cèdres, illustre bien l'importance du patrimoine de proximité et le rôle de la conservation *in situ* dans la détermination des valeurs patrimoniales de la statuaire religieuse en plâtre.

Cette sculpture, attribuée à l'atelier T. Carli (1867-1923), représente saint Joseph accompagné de l'enfant Jésus. Elle est située dans le haut du maître-autel, dans le chœur de l'église, puisque l'église et la paroisse sont dédiées à saint Joseph. Le principal intérêt de cette oeuvre réside dans son iconographie. La sculpture montre saint Joseph tenant par la main Jésus qui est un jeune garçon. Généralement, ce thème religieux représente saint Joseph tenant l'enfant Jésus dans ses bras alors qu'il est encore bébé. Ici, Jésus est représenté jeune garçon de la même manière que l'on personnifie Marie enfant dans le thème de l'Éducation de la Vierge. Une telle iconographie est passablement rare au Québec et la référence faite au thème de l'Éducation de la Vierge suppose qu'on entend évoquer le sujet de l'éducation de Jésus¹²⁴.

¹²⁴ En ce qui concerne les sources de l'iconographie religieuse et l'interprétation qu'on en fait, on peut se référer aux trois volumes de l'ouvrage de l'historien de l'art Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Louis Réau, 1955, *Iconographie de l'art chrétien. Introduction générale*, Paris, Les Presses universitaires de France, tome I; Louis Réau, 1956, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible et de l'Ancien Testament*, Paris, Les Presses universitaires de France, tome II; Louis Réau, 1958, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, Paris, Les Presses universitaires de France, tome III). Le volume I porte sur les doctrines et les thèmes représentés dans l'art religieux, le volume II sur l'iconographie de la Bible et le



Figure 7

Statue Saint Joseph et l'enfant Jésus de l'église Saint-Joseph-de-Soulanges, Les Cèdres.

Source : Bernard Bourbonnais - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2010.

Grâce à une indication sur la sculpture [inscrit sur la base : Don de A. E. Roy], on sait que le donateur est le marchand Alexandre-E. Roy. Il fut le deuxième maire du village de Saint-Joseph-de-Soulanges [Les Cèdres] entre 1853 et

volume III sur l'iconographie des saints. Dans ce dernier volume, il procède à l'examen des caractéristiques et des attributs qui ont donné naissance à des récits et à des manifestations du culte.

1855. Il a également été président des syndics et des marguilliers de la paroisse Saint-Joseph-de-Soulanges.

Cette église et son décor intérieur ont été réalisés en 1881 par l'entrepreneur et menuisier François Archambault (1839-1909) selon les plans de l'architecte Victor Bourgeau (1809-1888) lequel est à l'origine d'un grand nombre d'églises construites dans la Montérégie et le diocèse de Valleyfield¹²⁵. Compte tenu de l'intérêt de Bourgeau pour les éléments décoratifs en plâtre, on peut supposer qu'elle a été commandée et intégrée à l'église au moment de sa construction.

L'intérêt de cette église tient à la décoration intérieure et à l'aménagement du chœur qui sont demeurés intacts jusqu'à aujourd'hui. Dans cet aménagement, on remarque l'importance de la statuaire en plâtre dans cet ensemble décoratif. Chaque statue a été conçue et disposée à un endroit particulier du chœur pour transmettre un message liturgique et contribuer à la compréhension du culte et de la dévotion rattachée à l'église et à la paroisse.

¹²⁵ On peut se référer à la note de bas de page no 29 du présent mémoire quant aux églises construites par Victor Bourgeau et son intérêt pour l'intégration du plâtre dans ces décorations intérieures.



Figure 8

Vue d'ensemble du chœur de l'église Saint-Joseph-de-Soulanges, Les Cèdres.

Source : Bernard Bourbonnais - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2010.

L'examen attentif de cet ensemble nous permet d'identifier les personnages et d'établir un lien entre eux. Outre saint Joseph, le père de l'enfant Jésus, on reconnaît saint Louis de Gonzague, jésuite et patron de la jeunesse, saint Antoine de Padoue, l'éducateur de l'enfant Jésus, saint Jean-Baptiste, le guide spirituel, saint Pierre, l'ami et l'apôtre, saint François-Xavier, jésuite et patron des voyageurs et saint François d'Assise, le prédicateur. On comprend qu'il s'agit d'une église dédiée à l'éducation des jeunes hommes de la paroisse puisque tous les personnages ont un lien plus ou moins étroit avec Jésus et

leur rôle de guide ou d'éducateur¹²⁶. Mais il faut également rattacher ce thème à l'histoire et à la fondation de la paroisse.

La Municipalité de Les Cèdres existe depuis 1702 et constitue l'un des plus anciens bourgs de la vallée du Haut-Saint-Laurent. Située sur la rive gauche du fleuve Saint-Laurent, face aux rapides entre le lac Saint-François et le lac Saint-Louis, sur la presqu'île de Vaudreuil-Soulanges au sud-ouest de Montréal, cette municipalité a eu pendant des siècles une vocation essentiellement maritime bien que son emplacement soit un des endroits les plus difficilement navigables du fleuve. Pendant de nombreuses années, la majorité des hommes du village ont gagné leur vie sur le fleuve dès leur plus jeune âge.

Un autre niveau de lecture prend également place dans la compréhension du message dévotionnel illustré par cet ensemble décoratif. En effet, la présence de saint François-Xavier et de saint Antoine de Padoue n'est pas innocente dans le contexte de fondation de cette paroisse car, en plus de leur rôle d'éducateur, ces deux personnages sont liés au monde maritime. Ainsi, saint François-Xavier est le patron des voyageurs et saint Antoine de Padoue, celui des marins et des naufragés¹²⁷. Ce dernier ayant vu sa dévotion s'élargir au cours des années à tout les objets perdus en général.

¹²⁶ Réau, 1958, *op. cit.*

¹²⁷ *Ibid.*

Ce bref regard sur l'ensemble décoratif de cette église nous permet d'évaluer le rôle de la statuaire religieuse en plâtre dans la dévotion paroissiale et dans la compréhension du message que l'on veut transmettre. Elle témoigne également de son importance dans notre compréhension de la dimension immatérielle de ce patrimoine. La simple présence d'une statue de saint Joseph et de l'enfant Jésus au coeur d'un ensemble décoratif plus vaste et de l'histoire de la paroisse, nous permet d'établir la valeur patrimoniale de celle-ci pour les paroissiens et de la distinguer des autres statues produites à l'image de saint Joseph.

L'autre exemple concerne une statuette personnifiant la Vierge, sous le thème de l'Assomption, retrouvée dans la sacristie de l'église Saint-Anicet, dans la municipalité de Saint-Anicet. Cette sculpture témoigne de la relation étroite entre le patrimoine de proximité, la conservation *in situ* et les valeurs patrimoniales.



Figure 9

Statue Assomption de la Vierge de l'église Saint-Anicet, Saint-Anicet.
 Source : Geneviève Langlais - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2009.



Figure 10

Exemple de la signature gravée de T. Carli-Petrucci inscrite sur la base de la statue de l'Assomption de Vierge.
 Source : Geneviève Langlais - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2009.

Au début du 20^e siècle, pendant près de 25 ans, suite au départ des Soeurs de la Merci, le village de Saint-Anicet s'est retrouvé sans communauté religieuse pour pourvoir à l'enseignement supérieur des enfants de la paroisse. Ce n'est qu'en 1927 que la congrégation des Soeurs de l'Assomption de la Vierge décide de s'y établir et de prendre en charge l'enseignement des enfants du village. Elles mettent sur pied un couvent pour jeunes filles et, deux religieuses assurent l'éducation des autres filles et des garçons dans l'école publique du village. Ces religieuses enseigneront jusqu'en 1957, où victimes des changements sociaux et du début de la laïcité, elles quitteront la région.

La statuette a été offerte à la congrégation par mademoiselle F. Geoffrion en 1927 pour souligner leur arrivée dans le village.

Sur une photographie de la classe de sixième année de l'École Centrale du village, prise en 1962, on voit clairement cette statue en arrière-plan. Cette école a succédé à celle dirigée par la congrégation des Soeurs de l'Assomption de la Vierge et on peut supposer, qu'après leur départ, les religieuses ont laissé cette statue au bénéfice des écoliers¹²⁸.

¹²⁸ Sébastien Daviau et Édith Prigent, 2012, « Saint-Anicet : 1850 à nos jours », dans Agathe Caza Brisebois (dir.), *Saint-Anicet d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Société historique de Saint-Anicet / Les Éditions Histoire Québec, p. 150, p. 186-188.



Figure 11
 Photographie de classe (6^e année) prise à l'École Centrale de Saint-Anicet en 1962
 avec la statue de l'Assomption de la Vierge en arrière-plan.
 Collection de la Société historique de Saint-Anicet.

Cette sculpture a été réalisée par l'atelier T. Carli-Petrucci (après 1923) et est remarquable quant à la qualité esthétique et le caractère audacieux de son iconographie. Le thème de l'Assomption de la Vierge est le dogme religieux reconnu par l'Église catholique selon lequel la Vierge Marie a accédé directement au ciel à la fin de sa vie terrestre sans connaître la mort et les souffrances de la dégradation physique du corps. Dans l'art religieux, elle est généralement représentée affichant un certain âge, portant un voile sur la

tête, le regard orienté vers le bas avec les mains jointes pour la prière ou tendues vers le sol¹²⁹.

L'oeuvre produite ici diffère de cette représentation et présente Marie, jeune fille, la chevelure libre lui tombant au bas du dos, le regard droit face aux spectateurs et les mains ramenées sur sa poitrine. Cette statue est non sans rappeler la peinture *La naissance de Vénus* réalisée par Boticelli en 1485 dont le modeleur s'est vraisemblablement inspiré pour la conception de la Vierge. En ce sens, cette pièce constitue une oeuvre rare dans le corpus de la statuaire religieuse en plâtre et démontre à quel point les artistes modeleurs de ces ateliers pouvaient faire preuve d'originalité.

Outre ses qualités esthétiques, cette statue présente un intérêt patrimonial important pour la paroisse et la municipalité. Il faut remonter dans l'histoire pour retrouver les sources de la présence de cette statue.

Ces deux exemples démontrent à quel point la patrimonialisation des objets religieux prend directement sa source dans le patrimoine de proximité et que la statuaire religieuse en plâtre revêt alors des valeurs patrimoniales uniques et caractéristiques de son milieu. Ce sont les éléments distinctifs rattachés à chacune d'elle qui leur confère un sens, qui leur attribue une valeur de

¹²⁹ Pour les différentes représentations de l'Assomption, on peut se référer à l'oeuvre de Bartholomé Esteban Murillo (1617-1682) qui en a proposé plusieurs traitements demeurés populaires jusqu'au 20^e siècle. On peut consulter à cet effet l'ouvrage général de Claude Esteban, 1980, *Tout l'oeuvre peint de Murillo*, Paris, Flammarion.

significativité plus proche des individus et plus fidèle à l'évolution de la société.

2.3. La valeur de significativité dans le processus de patrimonialisation

Dans la mouvance du développement du concept de patrimoine de proximité et, conséquemment, de la multiplication des patrimoines, d'autres valeurs patrimoniales ont été mises de l'avant dont celle connue désormais comme la valeur de significativité.

On doit principalement ce nouveau concept à la sociologue de l'art Nathalie Heinich. C'est en constatant le développement multidisciplinaire et tout azimuts du processus de patrimonialisation qu'elle s'est interrogée sur le phénomène de ce qu'elle appelle « l'inflation patrimoniale ». En analysant l'élargissement et la constante évolution de la notion de patrimoine, elle s'est attardée sur le rôle des valeurs sociales et culturelles à la base de ce phénomène. Dans le cadre de cette réflexion, elle s'est penchée sur l'identification des valeurs attribuables à un objet dans la détermination d'un statut patrimonial¹³⁰.

Dans cette étude, réalisée de concert avec l'Inventaire général du patrimoine de France, elle met en lumière la distinction entre le regard profane sur les

¹³⁰ Heinich, *op. cit.*

objets et le regard de l'expert dans la détermination d'un statut patrimonial. Pour ce faire, elle identifie une série de valeurs dont il faut désormais tenir compte et propose une axiologie qui laisse une grande place à la subjectivité. Ainsi, outre les valeurs habituelles d'ancienneté et d'esthétisme, elle considère la rareté, le risque de perte ou de disparition, la mémoire et même l'émotion. Plus spécifiquement, elle propose la valeur de significativité.

Cette valeur de sens ou de signification, est invoquée chaque fois qu'il est question de s'intéresser à un élément pour sa valeur documentaire, sa capacité à autoriser un discours sur ce qu'il révèle indirectement : qu'il s'agisse des propriétés d'une catégorie stylistique, ou encore des usages, des fonctions et des moeurs¹³¹.

Cette valeur de significativité permet, même dans un contexte de sérialité, d'établir des distinctions entre des objets multiples qui semblent à première vue identiques. En reliant chacun d'eux à son environnement, à des circonstances et des événements ou encore à des souvenirs, on arrive à leur attribuer une valeur patrimoniale spécifique. Afin d'illustrer son propos, elle prend le cas d'une statue de plâtre représentant le fameux curé d'Ars.

Le type, même du problème posé par le sériel, ce sont les innombrables statues du curé d'Ars, dont il faudrait avoir recensé toute l'innombrable série pour en sélectionner une, en l'absence de critère intrinsèque tels que l'authenticité, la signature, la documentation - voire la beauté. [...] quand au nombre s'ajoute la sérialité, rendant chaque individu à peu près substituable à un autre, ainsi que le manque d'ancienneté et de beauté, que se passe-t-il? Rien dans la logique de l'histoire de l'art, qui

¹³¹ *Ibid.*, p. 242.

laissera de côté de tels objets. Mais l'Inventaire obéit aussi à une logique scientifique, en vertu de laquelle le nombre et la sérialité constituent un phénomène historique digne de considération. Se présente alors le problème de l'adéquation des procédures à ce type d'objets, qui ne répondent en rien aux critères d'une sélection (ceux prescrits et établis par l'Inventaire général de France) mais n'en méritent pas moins une prise en compte à titre documentaire¹³².

Ces propos reflètent les préoccupations des agents de l'Inventaire devant les objets fabriqués en série, mais il démontre également l'importance de prendre en considération ces objets comme témoins d'une époque et d'une évolution du goût. La dimension documentaire et historique rattachée à ceux-ci est également digne d'être prise en considération.

Ainsi, le patrimoine de proximité, joint à l'élargissement des valeurs patrimoniales vers la subjectivité et la significativité, permet de considérer la statuaire religieuse en plâtre comme un corpus représentatif d'une époque et donc susceptible d'être intégré au domaine de l'histoire de l'art et de participer à sa juste valeur à notre compréhension du rôle de l'art religieux.

[...] l'intérêt de l'artefact et, du même coup, la décision qui se prendra à son sujet, dépendra de la signification qu'un chercheur lui affectera en tant que représentant d'une catégorie ou témoin d'une pratique. [...] ces critères (la sérialité et la représentativité) ne deviennent des valeurs qu'à condition d'être considérés comme porteurs de « sens », inducteurs de corrélations avec les éléments extérieurs à l'objet en question, susceptible d'autoriser un « discours » qui en livre la « signification »¹³³.

¹³² *Ibid.*, p. 203.

¹³³ *Ibid.*, p. 243.

Cette position prise par la France, dans le cadre de son Inventaire national et de la mise en valeur de son patrimoine mobilier religieux, a également été suivie et appliquée récemment aux Pays-Bas dans le cadre d'une méthode de sélection patrimoniale d'objets mobiliers religieux élaborée par le Museum Catharijneconvent d'Utrecht.

En effet, suite à la fermeture des églises et devant le nombre élevé d'objets religieux en surplus, dont plusieurs produits en série ou manufacturés, le Museum Catharijneconvent, sous la direction de Marc de Beyer, a conçu une méthode et publié un guide de sélection patrimoniale d'objets religieux susceptibles d'être préservés¹³⁴. Ce guide propose une série d'exercices et de grilles d'évaluation qui permettent d'établir la valeur patrimoniale de chacun des objets présents dans l'église. Cette méthode repose sur des critères qui ne sont pas exclusivement établis par des experts du patrimoine ou de l'histoire de l'art, mais également par des paroissiens ou des administrateurs de la paroisse. Ces derniers appuient leurs choix sur des valeurs historiques, des événements paroissiaux, ainsi que sur la mémoire et les souvenirs. Conséquemment, cette approche permet de considérer des objets directement reliés à la paroisse même s'ils ne détiennent pas de grande valeur intrinsèques.

Everyone looks at an object differently, depending on his position, knowledge, and responsibility. A museum curator views an object

¹³⁴ Marc de Beyer, 2012, *Guidelines on Ways of Dealing with Religious Objects*, Utrecht, Museum Catharijneconvent.

primarily from a historical - or art historical - perspective and thinking about whether it fits into the museum's collecting policy. Churchgoers, on the other hand, will be influenced mainly by personal experience, and by an object's sacred quality or its connection with local history. They will often be less swayed by factors relating to church or art history. None of these perspectives is inherently more or less important; they complement each other. It is therefore best ensure that no single party is responsible for valuing items of religious heritage. Instead, their value should be assessed by the owner or administrator together with a heritage specialist, each working on the basis of his own expertise and experience¹³⁵.

Grâce à l'attribution de la valeur de significativité et à la combinaison des expertises des professionnels et des témoignages des paroissiens ou citoyens, on procède à la patrimonialisation d'objets importants et significatifs pour l'histoire de la communauté et l'on crée un patrimoine qui correspond aux attentes de la collectivité et à ses caractéristiques identitaires. Le patrimoine devient ainsi un reflet de la communauté et participe à la compréhension de ses distinctions et à l'appréciation de celles-ci.

La détermination des valeurs patrimoniales de la statuaire religieuse en plâtre doit nécessairement passer par ce processus si l'on veut identifier les statues les plus représentatives des paroisses et des communautés et comprendre leur présence et leur rôle.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 33.

Une statuette se trouvant dans une des salles communautaires du couvent de la Congrégation des Soeurs de Saint-Joseph de Saint-Hyacinthe constitue un excellent exemple de cette approche.

Cette congrégation, fondée en 1871 par Élisabeth Bergeron (1851-1936), possède sa maison-mère à Saint-Hyacinthe depuis le début de ses activités. Ce vaste édifice a servi de couvent et d'école pendant de nombreuses années. Aujourd'hui, il sert de centre administratif, d'infirmierie et centre d'accueil pour les soeurs plus âgées et accueille celles qui reviennent de mission. Depuis quelques années, cette congrégation vouée à l'éducation sous l'égide de saint Joseph, a centralisé ses activités dans cet établissement, fermant tour à tour les autres couvents et écoles et rapatriant les membres de la communauté ainsi que tous les objets.

Dans l'une des salles communes de l'infirmierie se trouve une statuette représentant la Vierge Marie et l'enfant Jésus. Ce dernier est debout sur un globe et aux pieds des personnages on reconnaît des objets liés à la classe comme un cahier, une plume, une équerre, une lettre de l'alphabet. Le socle de la statuette porte le nom de *Notre-Dame des Écoles*. L'appellation « Notre-Dame » est donnée à la Vierge Marie lorsqu'on veut mettre sous sa protection un lieu ou une activité. On peut lire également sur l'endos de la statue : T. Carli-Petrucci. Propriété réservée.

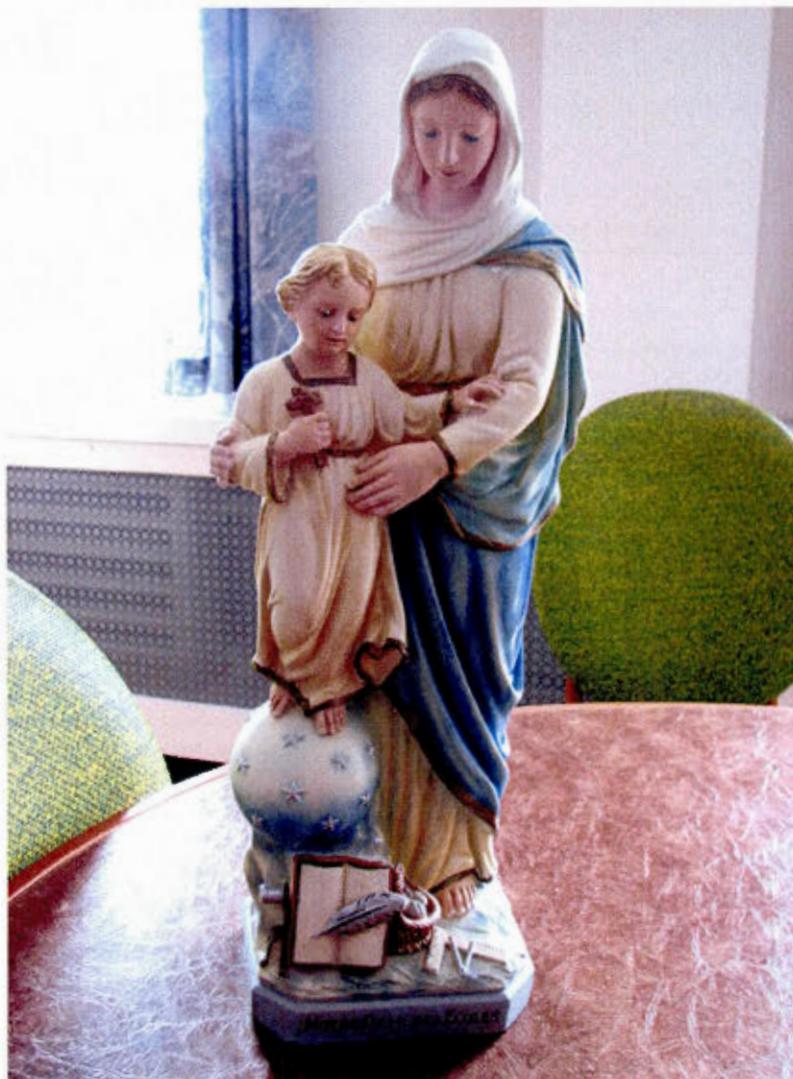


Figure 12

Statuette Notre-Dame des Écoles de la Congrégation des Soeurs de Saint-Joseph de Saint-Hyacinthe, maison-mère, Saint-Hyacinthe.

Source : Édith Prigent - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2012.

Les indications présentes sur cette sculpture nous indiquent qu'elle a été fabriquée à Montréal par l'atelier T. Carli-Petrucci et donc après 1923. La mention « Propriété réservée » est intéressante et suite aux informations recueillies par les responsables de la congrégation, cette oeuvre a été

commandée et fabriquée exclusivement pour les Soeurs de Saint-Joseph de Saint-Hyacinthe. Par cette mention, l'atelier s'engageait à ne pas reproduire ce modèle pour d'autres clients.

Cette statuette se trouvait dans chaque classe de chaque établissement d'enseignement géré par la congrégation et bien qu'elle ait été reproduite à plusieurs exemplaires, il semblerait que ce soit le seul exemplaire qui subsiste aujourd'hui.

Cet exemple démontre encore une fois l'importance de la valeur de significativité et de la manière dont se construit cette valeur. Cette statue exprime à elle seule l'histoire et la vocation de la congrégation et constitue un témoignage matériel et immatériel de leur rôle dans l'histoire socioreligieuse du Québec.

Ainsi, la patrimonialisation de la statuaire religieuse en plâtre est indissociable de la mise en valeur du patrimoine de proximité et de la conservation *in situ*. Cependant, ce constat ne change rien au mouvement irréversible de la fermeture des églises et des couvents et, conséquemment, du déplacement de l'ensemble des objets religieux hors de leurs lieux d'origine. Dès lors, la question de la muséalisation de ces objets se pose, à savoir si la préservation de ceux-ci et leur médiation, objectif principal du musée, constitue une solution possible et envisageable pour la statuaire religieuse en plâtre.

CHAPITRE III

Les valeurs muséales de la statuaire religieuse en plâtre

3.1. Bref survol du processus de muséalisation

Aucune oeuvre ou objet religieux, à l'origine, n'a été commandé et conçu pour être intégré à une collection muséale. Pour l'Église catholique, l'art religieux sert principalement à illustrer et interpréter les dogmes religieux et la liturgie au bénéfice des fidèles. Ce corpus d'objets trouve sa place et son sens dans les lieux de culte pour lesquels il a été prévu. Pendant des siècles, on a admiré ces oeuvres dans les églises où elles se trouvaient, dans une ambiance et un environnement qui prédisposaient à leur contemplation et à leur compréhension. De plus, ces oeuvres et ces objets étaient commandés et offerts par des mécènes ou de hauts représentants de l'Église comme preuve de leur puissance et de leur richesse.

À côté des reliques, les églises conservaient et exposaient d'autres objets: différentes curiosités naturelles, mais surtout des offrandes; des autels, des calices, des ciboires, des chasubles, des candélabres, des tapisseries gardent parfois jusqu'à aujourd'hui la mémoire de leurs donateurs et même, dans le cas de certains tableaux, leurs visages et ceux de leurs proches. Il faut ajouter à cela les monuments funéraires, les vitraux, les

jubés les chapiteaux historiés, et que sais-je encore? Chaque église, tout en étant un lieu de culte offrait au regard des dizaines d'objets¹³⁶.

L'histoire démontre que la présence des oeuvres religieuses dans les musées résulte principalement des grandes périodes iconoclastes et de graves bouleversements religieux et politiques. Devant le risque imminent de perte de disparition et de destruction, plusieurs objets religieux ont été retrouvés dans des collections privées et, souvent par la suite, publiques.

L'érosion des formes traditionnelles d'ekphrasis et des usages religieux de l'image de religion s'observe de façon privilégiée dans les oeuvres progressivement ou subitement décontextualisées, arrachées à leur emplacement, à la fonction paraliturgique d'origine pour être placées dans un lieu consacré au seul plaisir esthétique. L'iconoclasme et l'expansion du marché de l'art ont bien, en ce sens, partie liée, en favorisant l'un et l'autre le déplacement des oeuvres. Le collectionnisme se comprend aussi comme une réaction à l'iconoclasme. Faut-il rappeler que les images arrachées aux églises dans les épisodes iconoclastes du XVI^e siècle n'ont pas toutes finies réduites en poussières ou en cendres, mais aussi dans les collections privées?¹³⁷

Une situation similaire s'est produite au Québec entre 1945 et 1975 lorsque plusieurs objets religieux se sont retrouvés dans des collections muséales. En ce sens, l'Inventaire des Oeuvres d'art réalisé par Gérard Morisset¹³⁸, pendant des décennies, a permis d'identifier et de connaître les oeuvres d'art présentes

¹³⁶ Krzysztof Pomian, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris - Venise : XVI^e - XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, p. 25.

¹³⁷ Olivier Christin, 1977, « Le May des orfèvres parisiens », dans Daniel Grange et Dominique Poulot (dir.), *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Grenoble, Les Presses universitaires de Grenoble, p. 347.

¹³⁸ Cauchon, *op. cit.*

dans les églises du Québec et ainsi, orienter les conservateurs des musées d'art dans l'enrichissement de leurs collections, particulièrement dans les années qui ont suivi le concile de Vatican II dont les conséquences sur les objets mobiliers religieux ont été désastreuses. Avec le recul, on ne peut que se réjouir que les plus belles pièces se soient retrouvées dans nos musées plutôt que détruites ou à l'extérieur du pays.

Cependant, on l'a vu, à cette époque, la statuaire religieuse en plâtre n'était pas considérée comme une oeuvre d'art et donc susceptible d'être préservée et encore moins muséalisée. Conséquemment, un grand nombre a été détruit et perdu à jamais durant cette période.

On peut qualifier aujourd'hui le contexte actuel de période iconoclaste dans la mesure où la fermeture des églises entraîne un déplacement et la disparition d'une grande majorité des objets religieux présents dans les églises. La situation est d'autant plus grave que, comme on l'a mentionné, il s'agit pour la plupart de pièces n'ayant jamais suscité l'intérêt des experts et dont on connaît très peu de choses. On se retrouve aujourd'hui face à une multitude d'objets dont on ne sait s'il faut les conserver ou non faute de documentation et d'un discours historique à leur sujet.

Bien que nous ayons démontré que la statuaire religieuse en plâtre possède des valeurs patrimoniales importantes, il s'agit de déterminer si elles possèdent également des valeurs muséales suffisantes pour intégrer une

collection muséale d'un musée d'art ou de civilisation. Cependant, compte tenu de leur nature, la muséalisation des objets religieux suscite des questionnements et soulève des difficultés particulières, différentes des autres corpus d'objets, et auxquelles il existe peu de réponses

Afin d'identifier les valeurs muséales des objets religieux, en l'occurrence celles de la statuaire religieuse en plâtre, il nous faut comprendre les tenants et aboutissants du processus de muséalisation.

D'un point de vue plus strictement muséologique, la muséalisation est l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en muséalium ou muséalie, « objet de musée », soit à le faire entrer dans le champ du muséal¹³⁹.

Depuis les dernières années, ce champ d'études a connu plusieurs avancées qui ont permis de mieux définir et circonscrire ce processus.

Bien qu'à première vue, la muséalisation soit une opération simple qui consiste à faire entrer un objet dans un musée, il s'agit en fait d'un processus plus complexe qui fait appel à différentes notions dont celles de l'objet, de la collection et de la patrimonialisation.

¹³⁹ François Mairesse, 2011, « Muséalisation », dans Desvallées et Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, op. cit., p. 251.

Chacune de ces notions s'est trouvée au coeur de nombreux débats et travaux avant d'être reconnues et définies et qu'on en arrive à une certaine unanimité dans la compréhension de leur rôle et du fonctionnement de ce processus¹⁴⁰.

Encore une fois, sans s'attarder sur l'ensemble du processus dans le cadre de ce travail, il convient malgré tout de procéder à un bref survol de la muséalisation afin de comprendre comment se construisent les valeurs muséales.

Le processus de muséalisation, tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire comme l'opération de transformation d'un objet en « objet de musée », prend naissance dans les années 1970 au moment où des conservateurs et des universitaires commencent à s'intéresser à ce phénomène. Dès lors, ils développent une approche théorique et une méthode qui visent à rassembler des objets dans un même lieu afin de les constituer en collections, lesquelles généreront une nouvelle forme de connaissances pour les générations futures par le biais de la médiation. Dans ce processus, l'objet connaît un changement de statut, acquiert de nouvelles valeurs et transmet une nouvelle information¹⁴¹.

¹⁴⁰ L'ouvrage de référence par excellence en ce qui concerne l'ensemble de ces notions, et dans lequel nous avons puisé abondamment, est sans contredit celui publié sous la direction d'André Desvallées et François Mairesse, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* que nous avons déjà cité plus haut.

¹⁴¹ Mairesse, 2011, « Muséalisation », *op. cit.*, p. 253.

L'objet de musée est un objet, séparé ou arraché de son contexte, qui entre dans les collections du musée précisément afin de documenter la réalité du contexte dont il est issu. Cette réalité, il la documente par sa forme et sa matière, mais surtout par une valeur spécifique, raison principale pour laquelle l'objet a été sélectionné et thésaurisé : la « muséalité »¹⁴².

Une fois séparé de son milieu, l'objet doit être intégré à une collection muséale. Dans son article portant sur la collection¹⁴³, Yves Bergeron réfère aux critères établis par Krzysztof Pomian¹⁴⁴ pour que des objets, rassemblés dans un même endroit, constituent une collection.

Ces critères sont au nombre de trois et se résument ainsi :

[...] il y a collection quand les objets sont tenus temporairement ou définitivement hors de leur contexte d'origine. Dès cet instant, ils ne répondent plus à l'usage premier auquel ils étaient destinés.

[...] Pour former une véritable collection, les objets doivent être soumis à une protection spéciale. Ce second critère permet de définir le statut de la collection dans la mesure où la protection constitue une reconnaissance de la valeur exceptionnelle et culturelle des objets. [...] Pour qu'il y ait collection, il faut que les objets soient exposés au regard¹⁴⁵.

¹⁴² François Mairesse, 2011, « Objet de musée ou muséalie », dans Desvallées et Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, op. cit., p. 399.

¹⁴³ Bergeron, 2011, « Collection », dans Desvallées et Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, p. 53-69.

¹⁴⁴ Pomian, op. cit.

¹⁴⁵ Bergeron, op. cit., p. 55.

Dès lors, les objets répondant à ces critères et désignés comme des « sémiophores » (selon le concept développé par Krzysztof Pomian) comportent un sens particulier.

Ce sont des objets porteurs de signification qui ont perdu leur fonction originale ainsi que leur valeur d'échange et qui acquièrent dès lors qu'ils sont collectionnés de nouvelles significations symboliques. [...] ¹⁴⁶.

Dans cette perspective, et avant même de procéder à la muséalisation, il s'agit de déterminer la nature des objets que l'on veut faire entrer au musée et de préciser en quoi consiste cet objet de musée. Pour ce faire, on a recours à deux concepts: la reconnaissance et l'appropriation. Toujours dans son texte portant sur la collection, Yves Bergeron met en place un schéma, un parcours des objets dans le processus de muséalisation qui correspond en fait à une hiérarchisation de ceux-ci allant de l'objet usuel, l'objet historique, l'objet ethnographique, l'oeuvre d'art, le lieu des collectionneurs (purgatoire), l'objet patrimonial et enfin, l'objet de musée ou objet mémoriel qui constitue la valeur la plus élevée de cette opération ¹⁴⁷.

Au terme de ce processus, ledit objet, devenu « objet de musée », atteint le niveau le plus élevé que l'on peut y conférer. Il est alors empreint de valeurs différentes qui lui apporte un statut privilégié.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 62-63.

Bien que l'objet de musée n'ait plus d'utilité réelle, c'est-à-dire qu'il ne sert plus à la fonction première pour laquelle il a été fabriqué, il a acquis au cours de son parcours des valeurs ajoutées. Il s'est transformé, car ne servant plus à rien, il a acquis de nouvelles fonctions qui lui confèrent de nouvelles valeurs. À ce titre, l'objet de musée devient objet mémoriel, car il sert à témoigner. C'est le rôle qu'on lui fera jouer dans les salles d'exposition et dans les catalogues¹⁴⁸.

Ces objets comportent alors une nouvelle valeur spécifique, désignée comme valeur de muséalité, dont on a fait mention plus haut et qui se définit ainsi :

De quelle valeur s'agit-il? Indifféremment du fait qu'elle soit en relation avec la nature ou la société, il s'agit d'une valeur qui est en rapport l'aspect ontologique de la réalité (objective, concrète et perceptible), est conditionnée par sa pluridimensionnalité (comme ressource d'information) et sa charge énergétique (aura, charisme), dépasse les valeurs temporaires par son importance culturelle (l'éternel contre le temporel), encourage la tendance à préserver, sous la forme de mémoire culturelle matérielle, des éléments représentatifs, pour lutter contre le processus de changement et de la dégradation¹⁴⁹.

De ce bref aperçu de la muséalisation, on comprend que pour qu'un objet acquiert la valeur de muséalité et soit intégré à une collection muséale, il faut de prime abord qu'il présente certains attributs, qu'il soit reconnu et que la société se l'approprie comme représentatif de son identité culturelle. Ce constat nous amène au rôle et à l'importance des valeurs patrimoniales conférées à un objet.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁹ Zbynek Zbyoslav Stránský, 1995, *Muséologie Introduction aux études*, Brno, Université Masark, p. 39, cité dans Mairesse, 2011, « Objet de musée ou muséalie », *op. cit.*, p. 399.

Car si l'objet de musée devient un objet mémoriel, on doit être en mesure de connaître les détails de ce dont il doit témoigner et de quelle mémoire il est le porteur. Dans le cas des objets mobiliers religieux, et de la statuaire religieuse en plâtre en particulier, la question demeure entière. En effet, à quel niveau de la hiérarchie des valeurs muséales se situent-elles et peut-on lui attribuer la valeur de muséalité sans connaître sa valeur patrimoniale?

3.2. La patrimonialisation comme prémisse à la muséalisation

Les recherches réalisées sur la patrimonialisation et la muséalisation indiquent que ces deux processus soient intimement reliés et qu'ils agissent tous deux de manière directe et active sur l'objet. Alors que la patrimonialisation confère des valeurs spécifiques à l'objet, en lien avec son milieu, lui permettant de témoigner de son environnement matériel et humain, la muséalisation, quant à elle, le sépare de son milieu en lui faisant perdre son sens et en le figeant de manière intemporelle dans un milieu artificiel.

La patrimonialisation participe du processus de muséalisation, mais ne l'englobe pas totalement : tout ce qui est muséalisé est patrimonialisé, mais tout ce qui est patrimonialisé n'est pas muséalisé et le réflexe patrimonial (sauver ce que nous considérons comme du patrimoine des

risques de la destruction) diffère du réflexe muséal (connaître et transmettre)¹⁵⁰.

Pour comprendre cette mince distinction, il faut revenir à la hiérarchie des valeurs des objets développée par Yves Bergeron et énoncée brièvement plus haut. Ce dernier situe l'objet patrimonial et l'objet de musée au sommet de cette hiérarchie. Il définit l'objet patrimonial ainsi :

L'objet patrimonial est par définition un objet historique qui a acquis le statut d'objet ethnographique et qui a fait l'objet d'un collectionnement, c'est-à-dire qu'il a suscité l'intérêt des collectionneurs et des spécialistes du patrimoine. L'objet est alors extirpé du purgatoire et il est alors reconnu comme objet patrimonial; à ce titre, il fait normalement l'objet de reconnaissance et de protection¹⁵¹.

Il est important de préciser que ce purgatoire dont il est question consiste en :

l'étape où les collectionneurs sélectionnent les objets et parfois même les oeuvres qui prendront de la valeur. Même si on reconnaît à certains objets historiques une valeur culturelle et qu'ils ont le statut d'objet ethnographique, les objets peuvent parfois rester très longtemps dans cette zone où seules quelques personnes reconnaissent leur valeur patrimoniale. C'est précisément le lieu où les collectionneurs reconnaissent la valeur patrimoniale des objets historiques et ethnographiques¹⁵².

Et on pourrait ajouter des oeuvres.

¹⁵⁰ Mairesse, 2011, « Muséalisation », *op. cit.*, p. 254.

¹⁵¹ Bergeron, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵² *Ibid.*, p. 62.

On comprend que la valeur patrimoniale ne suffit pas pour qu'un objet soit muséalisé et qu'il lui faut également atteindre le statut d'objet de musée et comporter la valeur de muséalité. Il semble qu'on revienne alors à cette distinction entre le regard de l'expert et celui du profane sur l'objet puisque cette valeur ultime de muséalité ne s'acquiert que suite à la reconnaissance des spécialistes. Dans cette perspective, ce sont les muséologues et les conservateurs qui décident de ce qui constitue un objet de musée et de ce qui est opportun de connaître et de transmettre puisque, ce sont eux qui gèrent et dirigent les institutions muséales. Donc, la distinction entre l'objet patrimonial et l'objet de musée découle essentiellement de la provenance de la reconnaissance et de l'importance de sa transmission.

Il semble bien que les objets soient sélectionnés et collectionnés dans la mesure où ils permettent de témoigner de valeurs collectives. En ce sens, l'objet patrimonial traduit d'abord et avant tout des valeurs de la société dont il est issu. [...] c'est essentiellement la reconnaissance c'est-à-dire le regard, qui fait qu'un objet acquiert une valeur patrimoniale et muséale¹⁵³.

Cependant, il peut arriver, dans certaines circonstances, que le réflexe patrimonial de préservation soit lié au réflexe muséal de transmission dans un même temps sans que tout ce processus de valorisation ait eu lieu.

Ainsi, qu'en est-il alors des nouveaux corpus d'objets qui n'ont pas encore été patrimonialisés, mais qui se retrouvent dans une situation précaire, où la

¹⁵³ *Ibid.*, p. 63.

décision de les intégrer dans une collection muséale est le dernier recours avant leur disparition et la perte totale de leur signification et de leur rôle dans des pratiques et des usages représentatifs d'une époque révolue? Comment arriver à reconnaître, préserver, muséaliser et transmettre ces objets qui n'ont pas encore suscité l'intérêt des spécialistes?

La statuaire religieuse en plâtre représente un de ces nouveaux patrimoines qui, à défaut d'être conservé *in situ*, doit être pris en considération rapidement afin d'intégrer quelques-unes de ces statues dans des collections muséales. Cependant, elles sont encore méconnues et n'ont pas encore fait véritablement l'objet d'une patrimonialisation. Mais, la situation actuelle est telle qu'on risque à très court terme de les perdre ainsi que la totalité de l'information qu'elles transportent avec elles.

Conséquemment, il y a lieu de procéder rapidement à une documentation et à une évaluation de ce corpus d'oeuvres afin de leur attribuer les valeurs patrimoniales nécessaires à leur préservation et surtout, d'élargir notre regard et notre compréhension des objets religieux pour arriver à transmettre ce qu'ils ont véritablement représenté dans le passé et ce qu'ils représentent aujourd'hui.

À l'exception de certains objets qui se retrouvent muséalisés sans avoir été patrimonialisés (le cas de l'art contemporain par exemple) ce processus ne peut se faire efficacement que du moment où les objets sont encore conservés

dans leur lieu d'origine puisque, de manière générale, sans patrimonialisation il ne peut y avoir de muséalisation.

Il faut ajouter à cette constatation la nature particulière du patrimoine religieux constitué d'objets qui, hors leurs lieux d'origine, sont beaucoup plus propices à d'importantes lacunes dans l'interprétation et la transmission de leur véritable signification, faute de connaître et de comprendre leur contexte originel. Comme le souligne Hainard : « L'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que dans un contexte »¹⁵⁴.

3.3. La statuaire religieuse en plâtre au musée

Les objets religieux sont présents dans les musées depuis les débuts de ceux-ci et sont à l'origine d'une grande majorité des collections muséales d'importants musées d'art que ce soit les tableaux religieux de grands maîtres ou les somptueuses pièces d'orfèvrerie possédant une valeur intrinsèque indéniable.

¹⁵⁴ Jacques Hainard, 1984, « La revanche du conservateur », dans Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, p. 189, cité dans Desvallées et Mairesse (dir.), 2011, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, op. cit.*, p. 409.

Cependant, ces oeuvres ne constituent qu'une infime partie de l'ensemble des objets religieux produits et présents dans les églises catholiques. La plupart d'entre eux n'ont que rarement suscité l'intérêt des collectionneurs et des experts et proviennent, pour la grande majorité, des 19^e et 20^e siècles.

Dans cette perspective, on retrouve très peu de statues religieuses en plâtre dans les musées du Québec et, celles qui s'y trouvent, le sont pour deux raisons bien précises. La première découle de l'intérêt de certains artistes reconnus pour cette technique et ce matériau. Ainsi, on retrouve dans les grands musées d'art, des sculptures religieuses en plâtre réalisées par Alfred Laliberté (1878-1953), Henri Hébert (1884-1950) ou encore Sylvia Daoust (1902-2004). Ces sculptures ont été produites de la même manière que celles réalisées en atelier, mais ce sont la reconnaissance et le discours des experts, quant à la valeur artistique de l'oeuvre et la renommée de l'artiste, qui ont permis leur muséalisation.

L'autre circonstance qui explique la présence de statues de plâtre dans certains musées est liée à la nature même du musée et à l'origine de sa collection. C'est le cas des musées appartenant à des congrégations religieuses¹⁵⁵ ou des musées créés à l'origine par des congrégations religieuses¹⁵⁶. Dans ces deux situations, les collections sont constituées

¹⁵⁵ On peut penser au Centre historique des Soeurs de Sainte-Anne à Lachine ou encore au Musée des Ursulines de Trois-Rivières ou de Québec. Ces musées ont comme principale mission de mettre en valeur l'histoire et la mission de leur congrégation respective.

¹⁵⁶ Deux musées sont représentatifs de cette situation : le Musée d'art de Joliette dont la collection provient en grande partie du Collège des Clercs de Saint-Viateur situé à Joliette et

d'objets religieux accumulés au fil des années par les membres de la congrégation et servent à transmettre l'histoire et la vocation de ces communautés au sein de la société québécoise.

Dans ces institutions muséales on retrouve plusieurs statues religieuses en plâtre qui représentent habituellement les saints et les personnages religieux à la base de la fondation et de la vocation de la communauté. Cependant, ces statues sont très peu documentées et servent généralement à décorer les salles d'exposition ou encore à agrémenter le récit historique. Elles ne constituent pas véritablement des objets de musée, mais sont plutôt des objets adjuvants c'est-à-dire accessoires et incapables de transmettre par eux-mêmes une symbolique ou une information.

Même dans le cas d'un musée consacré aux religions du monde, tel que le Musée des religions du Monde de Nicolet, il appert que la situation n'est pas différente en ce qui concerne la statuaire religieuse en plâtre¹⁵⁷. Les informations transmises par la direction du musée confirment que celui-ci possède très peu de statues religieuses en plâtre. Elles sont confinées dans la

du petit musée installé dans le collège par le père Wilfrid Corbeil (1893-1979) en 1947 (informations consultées le 12 mai 2012 sur le site Internet du Musée d'art de Joliette, <<http://www.museejoliette.org>>). On peut également penser au Musée des maîtres et artisans du Québec qui prend son origine dans le musée aménagé dans le Collège Saint Laurent en 1931 par les Pères de Sainte-Croix (informations consultées le 12 mai 2012 sur le site Internet du Musée des maîtres et artisans du Québec, <<http://www.mmaq.qc.ca>>).

¹⁵⁷ Informations recueillies auprès du directeur du musée, monsieur Jean-François Royal le 26 juin 2012 et du site Internet du Musée des religions du Monde, consulté le 15 mai 2012, <<http://museedesreligions.qc.ca>>.

réserve de l'institution compte tenu du manque de documentation concernant leur nature, leur rôle et leur provenance. Évidemment, plus les années passent et plus la possibilité de documenter et réhabiliter ces objets devient peu probable.

La présence des statues religieuses en plâtre dans les musées québécois illustre bien le peu d'intérêt qu'a suscité ce corpus d'objets au cours des dernières années auprès des institutions muséales.

Dans le même ordre d'idée, on retrace seulement deux expositions thématiques dans lesquelles on a présenté des statues religieuses en plâtre non seulement comme élément décoratif, mais comme objet digne d'un certain intérêt en soi et susceptible de transposer, outre des informations, des valeurs esthétiques.

La première est celle présentée au Musée d'art de Joliette en 1991 intitulée *Les anges sculptés dans l'art au Québec. Regard sur le visible*. Dans le cadre de cette exposition portant sur le thème des anges dans l'art religieux, des sculptures de bois côtoient des sculptures de plâtre et chacune d'elle est présentée et appréciée comme oeuvre d'art originale¹⁵⁸.

La seconde, dont on a parlé un peu plus haut, est *Le Grand Héritage* présentée en 1984 au Musée du Québec. Sur l'ensemble des deux cent quatre-vingts

¹⁵⁸ Danielle Lord, 1991, *op. cit.*

oeuvres présentées dans cette exposition, on dénombre quatre statues de plâtre produites en atelier au début du 20^e siècle. Évidemment, la proportion reste minime, mais il demeure que ces statues ont été présentées comme des oeuvres en soi, représentatives de leur époque et de leur rôle socioreligieux. De plus, elles ont fait l'objet d'une sélection de la part de différents spécialistes de musées. On peut lire à ce sujet les propos de Jean Trudel présentés en introduction à cette exposition :

Le concept de l'exposition a été élaboré en dressant une liste d'oeuvres maîtresses de l'art religieux du Québec, une sorte de musée imaginaire à la Malraux. La seconde étape a consisté à établir une série de thèmes à développer, thèmes établis pour la plupart autour de ces oeuvres maîtresses dont il s'agissait d'éclairer la signification par des oeuvres complémentaires [...]. Nous avons non seulement tenté de présenter des oeuvres qui comptent parmi les plus belles et les plus significatives de l'art québécois, mais aussi d'amener le visiteur à mieux comprendre ces oeuvres en les mettant en rapport les unes avec les autres par des regroupements à l'intérieur des îlots. Il nous a fallu pour cela, abandonner les catégories traditionnelles de représentations (peinture, sculpture, orfèvrerie, etc.) auxquelles nous ont habitués les expositions antérieures pour viser à une mise en situation du contexte religieux de leur création ou de leur utilisation. Ainsi, les diverses sections de l'exposition, tout en considérant des unités autonomes, ont cependant des liens multiples entre elles puisqu'elles s'inscrivent dans un cheminement d'ensemble permettant, espérons-le, un éclairage nouveau sur l'art religieux¹⁵⁹.

On constate que l'absence de la statuaire en plâtre des institutions muséales et le manque d'intérêt des experts à leur égard n'a rien à voir avec la nature

¹⁵⁹ Jean Trudel, 1984, « Introduction » dans Trudel (dir.), *Le Grand Héritage...*, op. cit., p. 2.

même de ces oeuvres, mais plutôt à une difficulté, ou à une réticence, à concevoir les objets et l'art religieux pour ce qu'ils représentent vraiment et à leur accorder la reconnaissance du milieu professionnel afin de leur permettre d'accéder au statut d'objet de musée.

Cependant, cette difficulté à considérer les statues religieuses en plâtre comme objet de musée à part entière, ou comme oeuvre d'art, est peut-être due à la nature même de ces sculptures. En effet, entre l'oeuvre d'art et l'objet de dévotion, entre sa préservation *in situ* dans les lieux de culte et les difficultés entourant sa muséalisation, il devient difficile de statuer définitivement sur ce qu'elles sont et sur la manière de les préserver.

Pour illustrer cette problématique, nous avons choisi un *Christ en croix* réalisé par T. Carli (1867-1923) et exposé dans une petite chapelle de l'Oratoire Saint-Joseph à Montréal.

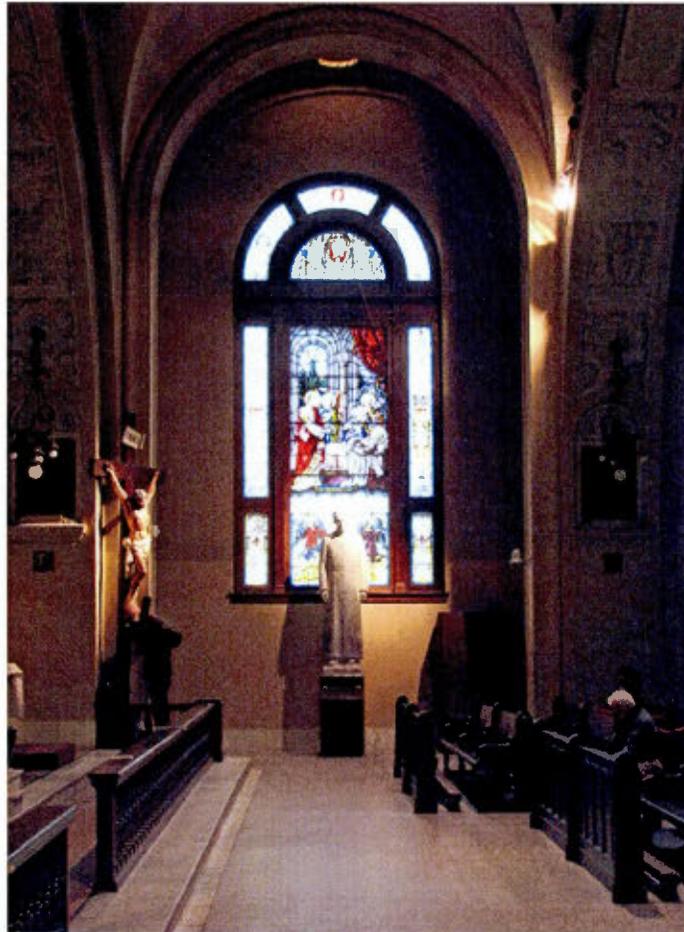


Figure 13

Christ en croix de T. Carli dans la chapelle de l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal.

Source : Édith Prigent - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2012.

Depuis 1904, l'Oratoire Saint-Joseph est un important lieu de culte et de rassemblement appartenant à la congrégation des Pères de Sainte-Croix dont la principale mission est l'accueil des pèlerins dans la dévotion à saint Joseph et, depuis quelques années, au Frère André (1845-1937) canonisé en 2010. Ce lieu accueille plus de deux millions de visiteurs par année. La congrégation possède une magnifique collection d'oeuvres d'art accumulées depuis des années. La particularité de ce lieu est qu'il comprend également un musée, et

une réserve muséologique, dans lesquelles sont exposées et conservées les oeuvres en question¹⁶⁰. Donc l'ensemble des objets sont muséalisés et considérés comme des objets de musée. Cependant, plusieurs de ces objets sont exposés dans les différentes salles, les lieux de recueillement et les chapelles de l'Oratoire. Conséquemment, les oeuvres qui devraient être protégées et exposées selon les normes muséales, sont plutôt disposées un peu partout dans l'édifice et laissées à la ferveur dévotionnelle des pèlerins et des fidèles. Plusieurs oeuvres sont actuellement victimes de graffitis et de dommages causés par les visiteurs.

C'est le cas du *Christ en croix* dont les pieds sont pratiquement devenus irrécupérables. En effet, une dévotion liée à l'imposition des mains sur les pieds du Christ a totalement détruite la partie inférieure de la sculpture dont il ne reste qu'un amas de plâtre.

¹⁶⁰ La gestion de cette collection et de ce musée est assurée par madame Chantal Turbide, conservatrice du musée et du patrimoine artistique de l'Oratoire Saint-Joseph que nous avons rencontrée en mars 2012 et qui a eu la gentillesse de nous faire part de cette situation et de nous fournir les informations requises.

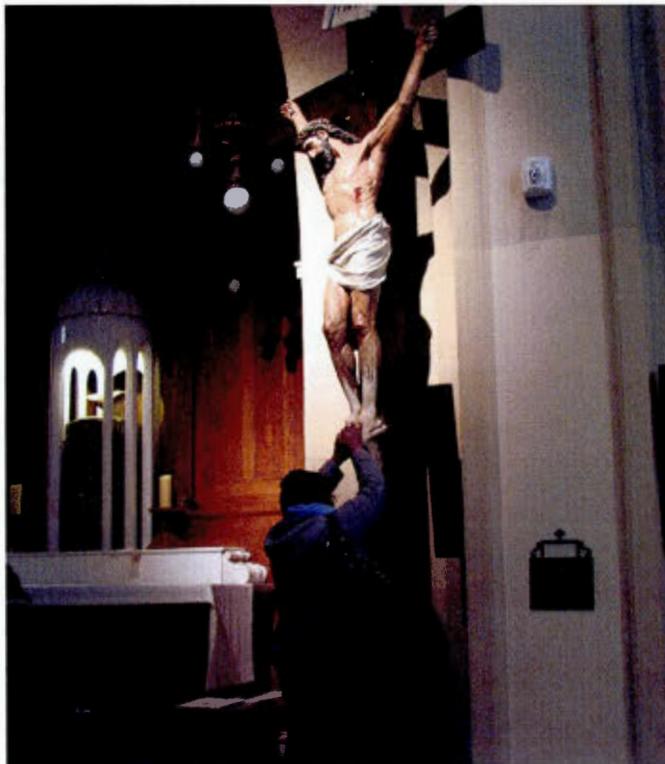


Figure 14
Imposition des mains d'une fidèle sur les pieds du *Christ en croix* de T. Carli
à la chapelle de l'Oratoire Saint-Joseph.

Source : Édith Prégent - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2012.



Figure 15
Signature de T. Carli sur la base du *Christ en croix* de l'Oratoire Saint-Joseph et détail de
l'usure des pieds de la statue en plâtre. On remarque qu'à l'arrière de la base
de l'œuvre, un fidèle a glissé une feuille de papier sur laquelle il a inscrit ses demandes
adressées au Christ.

Source : Édith Prégent - Musée régional de Vaudreuil-Soulanges, 2012.

Bien que les visiteurs ne semblent pas se préoccuper de cet état de fait, ce n'est pas le cas de la conservatrice qui assiste, jour après jour, à la détérioration d'une oeuvre remarquable dont elle a la responsabilité. Il faut préciser qu'en principe, nul n'est autorisé à toucher les oeuvres et les objets présents sur les lieux et on remarque la présence de nombreux gardiens de sécurité. Cependant, les administrateurs de l'Oratoire ont pris la décision de ne pas sévir et de laisser les visiteurs vivre leur dévotion, raison pour laquelle ils viennent à l'Oratoire. À ce rythme, compte tenu de la friabilité du matériau et du nombre accru des visiteurs, dans très peu de temps, il ne restera pratiquement rien des pieds de ce *Christ en croix*.

Dans ce contexte, comment concilier la mission principale d'un lieu de culte, la dévotion des fidèles et la préservation d'une oeuvre faisant partie d'une collection muséale? Actuellement, des discussions ont cours quant à cette question entre l'administration de l'Oratoire et la conservatrice. Cette dernière a proposé de remplacer les oeuvres originales par des substituts ou de placer la totalité des oeuvres sous vitrines. Les administrateurs hésitent encore et aucune décision n'a été prise. Pour le moment, la dévotion des fidèles a préséance sur la protection d'oeuvres patrimoniales et muséales.

Ce cas nous amène à nous questionner sur ce qui est important de conserver et de préserver dans ce lieu à double vocation, soit culturelle et muséale. Ici, l'objet de musée est dans son contexte et exerce sa fonction première. Doit-on

accorder une préférence à l'oeuvre, qui en fait remplit le rôle pour lequel elle a été conçue et installée dans ce lieu ou, s'il est préférable de préserver une pratique dévotionnelle qui correspond à la notion de patrimoine immatériel religieux?

Cet exemple démontre la difficulté à concilier la double nature de la statuaire religieuse en plâtre. Bien que nous avons démontré la possibilité de reconnaître une valeur de muséalité à ces oeuvres, il demeure qu'une partie importante de leur rôle et de leur nature ne pourra être représentée et transmise entre les murs d'une institution muséale. L'objet religieux exige un contexte particulier qui permet une relation directe entre lui et le spectateur (le croyant). La muséalisation ne permet plus cette relation et conséquemment, l'oeuvre perd tout son sens. Cependant, elle est en mesure de la préserver à tout jamais pour les générations futures. Dès lors, malgré les valeurs patrimoniales et muséales indéniables de la statuaire religieuse en plâtre, le paradoxe entre son rôle dévotionnel et sa muséalisation constitue une difficulté supplémentaire dans la préservation et la mise en valeur de ce corpus d'objets.

CONCLUSION

Le travail auquel nous nous sommes livrés ici a permis d'évaluer, de mettre en contexte et de comprendre la problématique entourant l'ensemble des objets religieux mobiliers conservés *in situ* dans la situation actuelle de la fermeture des églises. Ce phénomène grandissant entraîne avec lui le déplacement et la destruction d'un grand nombre d'objets religieux et avec eux la perte définitive d'informations sur une dimension socioreligieuse importante de l'histoire du Québec.

L'utilisation de la statuaire religieuse en plâtre a servi d'exemple et de prétexte à une mise en situation globale de ce phénomène et à une analyse de l'importance des valeurs patrimoniales et muséales dans la préservation de ces objets et de leur transmission aux générations futures.

Nous avons soumis l'hypothèse qu'au-delà de leur nature sérielle et multiple, les statues religieuses en plâtre sont des oeuvres susceptibles d'être comprises dans le champ d'étude de l'histoire de l'art compte tenu de leurs qualités artistiques et de leur contexte de production. De plus, et sous-jacentes à ce constat, elles comportent des valeurs patrimoniales et muséales indéniables qui les caractérisent et les distinguent les unes des autres.

Dans le cadre de ce travail, il s'agissait donc d'établir la nature de ce corpus d'objets et d'en déterminer les valeurs patrimoniales et muséales leur

permettant d'atteindre une reconnaissance et leur assurant une protection malgré leur déplacement hors de leurs lieux d'origine. Compte tenu du nombre important de statues présentes dans les églises, il ne s'agissait pas de faire un inventaire exhaustif de celles-ci, mais bien de connaître ce corpus et d'évaluer leurs valeurs. Pour ce faire, nous avons procédé selon quatre approches théoriques distinctes en fonction des réponses recherchées.

Nous avons tout d'abord orienté ce travail de recherche vers une approche historico-interprétative issue de la « théorie ancrée » développée par Groat et Wang¹⁶¹ qui permet d'établir les circonstances entourant la présence des objets dans un environnement et de les analyser dans un contexte socioculturel ainsi que dans le temps et l'espace. Conséquemment, nous avons procédé à la visite et à l'inventaire de plusieurs lieux de culte. Ce travail sur le terrain nous a permis de constater que des statues de plâtres se distinguaient par leur nombre, leur qualité et leur originalité. C'est ainsi que notre intérêt pour l'atelier T. Carli-Petrucci a pris naissance. Dès lors, nous avons sélectionné quelques statues de plâtre et recueilli des données (emplacement, historique, récits et anecdotes) sur le terrain afin de répondre à l'objectif premier de ce travail soit comprendre la nature de ces oeuvres et mettre en lumière leurs possibles valeurs patrimoniales et muséales.

Les approches historiques et historiographiques, nous ont appris qu'il existait très peu d'informations sur la statuaire religieuse en plâtre et sur

¹⁶¹ Groat et Wang, *op. cit.*

l'atelier T. Carli-Petrucci. À la lecture du peu d'ouvrages concernant ce sujet, nous n'avons pu que constater ce que nous supposions déjà, à savoir qu'il s'agit d'oeuvres méconnues et délaissées par la plupart des spécialistes et des historiens.

Ce constat établi, nous avons démontré que ces statues comportaient les qualités nécessaires pour être considérées comme des oeuvres d'art et que leur contexte de production particulier, ainsi que leur réception par le public, permettaient parfaitement cette attribution.

Cependant, le seul fait de considérer ces statues comme des oeuvres d'art ne répond pas entièrement au problème de leur préservation et de leur protection advenant leur retrait de leur milieu d'origine. Ainsi, nous avons procédé à la détermination de leurs valeurs patrimoniales et muséales. Suite à une courte étude du processus de fabrication de ces valeurs et à un bref survol de ces notions c'est-à-dire la patrimonialisation et la muséalisation, nous avons choisi des orientations précises.

Dans le cadre de la patrimonialisation et compte tenu du contexte socioreligieux dans lequel s'inscrit la statuaire religieuse en plâtre, nous avons privilégié l'approche sociologique développée par Nathalie Heinich en considérant surtout la valeur de significativité¹⁶². Cette dernière favorisant une relation entre l'objet et son environnement humain (mémoire, souvenir

¹⁶² Heinich, *op. cit.*

anecdote et émotion) nous a amenés à aborder le concept de patrimoine de proximité et de la conservation *in situ*. Le patrimoine de proximité implique de considérer le cadre de vie bâti et humain de l'objet comme étant porteur des références identitaires et donc des valeurs patrimoniales. Cette nouvelle perception fait encore figure d'exception dans le paysage des études sur le patrimoine. Cependant, nous avons démontré qu'il s'agit d'une voie à explorer et à appliquer dans le cas de nombreux corpus d'objets ou d'usages rattachés à des territoires ou régions précis et qu'il constitue le meilleur moyen pour que les collectivités s'approprient le patrimoine, soient désireux de le protéger, de le mettre en valeur et de le supporter.

Dans cette perspective, l'interrelation entre la valeur de significativité, le patrimoine de proximité et l'interprétation d'une statue alors qu'elle est dans son milieu d'origine permet de lui conférer des valeurs patrimoniales significatives et représentatives des caractéristiques identitaires de la collectivité et ce, malgré le fait qu'il s'agisse d'un objet produit en série puisque dans le cadre de ce processus, ces valeurs patrimoniales lui sont exclusives.

La difficulté qu'annonce cette constatation est le maintien des objets religieux dans leurs lieux d'origine c'est-à-dire les églises, alors que le mouvement de fermeture de celles-ci va en grandissant et est irréversible. Il faut donc considérer une autre option c'est-à-dire la muséalisation de ces objets.

Dans le cadre de ce travail, nous avons soulevé le fait que, sauf certaines exceptions précises (art contemporain) et particulièrement dans le cas des objets mobiliers religieux, il ne pouvait y avoir muséalisation sans patrimonialisation. Afin de démontrer notre affirmation, nous avons procédé à une brève étude du processus de muséalisation pour en extraire les composantes et la manière dont un objet devient un objet muséalisé, c'est-à-dire un objet de musée.

La parution récente du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*¹⁶³ nous a offert les textes théoriques et les références nécessaires pour exposer brièvement ce processus. Nous avons utilisé principalement les écrits d'Yves Bergeron, d'André Desvallées et de François Mairesse afin de mettre en lumière ce passage. Bien qu'il y ait certaines exceptions, c'est sur la base de ces théories que nous avons émis notre affirmation quant à la nécessité de procéder à la patrimonialisation avant de faire entrer un objet au musée.

En ce sens, nous avons fait une courte étude concernant la présence des statues de religieuses en plâtre dans les musées actuellement ainsi que des expositions qui leur sont consacrées. Nous avons ainsi démontré que le manque de documentation et de connaissance de ces objets, donc l'absence de patrimonialisation, les empêchait d'accéder au statut d'objet de musée. Au mieux, les statues de plâtre présentes dans les institutions muséales demeuraient des éléments accessoires, des objets adjuvants.

¹⁶³ Desvallées et Mairesse (dir.), *op. cit.*

Conséquemment, il appert que la valeur de muséalité accordée à un objet pour lui permettre d'intégrer une collection muséale, relevait de la reconnaissance des spécialistes et que cette reconnaissance dépendait, en grande partie, des valeurs patrimoniales qui lui sont rattachées.

Une autre considération entre en ligne de compte dans ce processus de muséalisation. Si la valeur patrimoniale est intimement rattachée au patrimoine de proximité, dans quel endroit procéder à la muséalisation des statues religieuses en plâtre pour qu'elles conservent cette relation avec son environnement? S'agit-il de construire des musées dans chaque paroisse ou dans chaque diocèse? Cette question demeure sans réponse et constitue une limite certaine à ce projet de recherche.

Également, cette étude sur la nature de la statuaire religieuse en plâtre et la détermination de ses valeurs patrimoniales et muséales, nous a conduits vers une nouvelle problématique, rarement traitée par les spécialistes, c'est-à-dire leur double statut, celui d'oeuvre et celui d'objet de dévotion.

Dans cette perspective, nous avons eu l'opportunité d'aborder le sujet lors de notre visite à l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal. Nous avons vu que tout en étant un lieu de pèlerinage et un lieu de culte, l'endroit est aussi un musée. Tous les objets exposés et disposés au regard des visiteurs font partie d'une collection muséale et sont donc des oeuvres muséalisées qui doivent être

préservées. Pourtant, certaines dévotions particulières incitent les visiteurs à toucher ces statues friables et délicates qui se détériorent rapidement et de manière souvent irrécupérable.

La question soulevée par cette situation rejoint tout autant la fonction des statues religieuses que le rôle du musée. Que doit-on préserver pour les générations futures, la statue religieuse ou la pratique religieuse? Comment concilier sa nature d'oeuvre d'art et sa vocation dévotionnelle? Il s'agit certainement d'une difficulté supplémentaire à la préservation et à la muséalisation des statues religieuses en plâtre et ce, dans un lieu comportant lui-même cette double vocation.

On peut affirmer que dans le contexte actuel, la préservation des objets mobiliers religieux comprend des enjeux et des questionnements qui n'ont pas encore trouvé de réponses ou de pistes de solutions. Le cas de la statuaire religieuse en plâtre ne constitue que la pointe de l'iceberg si l'on considère la diversité et le nombre important d'objets religieux présents dans les lieux de culte et dont l'avenir est plus qu'incertain.

Le phénomène jamais vu auquel est confrontée la société occidentale donne lieu à une réflexion qui nous oblige peut-être à considérer des pistes de solution également jamais envisagée et qui risquent de bousculer plusieurs idées reçues.

L'une d'elles est de procéder à une sélection de lieux de culte représentatifs de l'histoire socioreligieuse du Québec et de les conserver dans leur intégralité¹⁶⁴. Cette solution suppose de considérer les églises comme une oeuvre totale et de les apprécier comme valeur d'ensemble.

Dans cette nouvelle conception du patrimoine religieux, il n'est plus opportun de procéder à l'évaluation de chaque objet individuellement et de déterminer s'il mérite qu'on le conserve ou non. Il s'agit de considérer et de documenter l'ensemble du lieu comme une oeuvre d'art en soi. Cette démarche implique un changement de propriété des églises et de ses objets en opérant un basculement du religieux vers la société civile. Elle suggère également de procéder à un transfert du « sacré » religieux vers un « sacré » culturel. Compte tenu de l'encadrement juridique de l'Église catholique, par les dispositions du Code de droit canon, la qualité sacrée des objets religieux, constitue une difficulté de taille.

On conçoit facilement que cette piste de solution soulève plusieurs questionnements. Comment opérer le transfert de propriété d'un lieu de culte intact et actif vers la société civile? Comment conserver les objets et gérer le lieu sans en faire un musée? Comment procéder à la sélection des églises qui

¹⁶⁴ Il faut préciser que l'Inventaire des lieux de culte du Québec, réalisé par le Conseil du patrimoine religieux du Québec en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications du Québec en 2003, consistait exclusivement à répertorier et hiérarchiser les édifices religieux comme monuments architecturaux sans tenir compte de leur contenu matériel. C'est pourquoi, quelques années plus tard (entre 2009 et 2013), ces mêmes organismes auxquels s'est jointe la Société des musées québécois ont procédé à l'Inventaire du patrimoine mobilier religieux conservé *in situ*, mais sans aborder la valeur d'ensemble.

seront préservées? Comment concilier la dévotion des fidèles et la préservation des objets et des oeuvres? Cependant, nous croyons que l'enjeu est suffisamment important pour que des recherches et des études soient faites en ce sens. Dans une telle perspective, il apparaît possible de conserver des statues religieuses en plâtre dans leur milieu et de les considérer comme partie intégrante de l'oeuvre artistique totale que représente l'église dans son ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

Alberigo, Guiseppe (dir.). 1994. *Les conciles œcuméniques*. Paris : Éditions du Cerf, tome II-2.

Alberigo, Guiseppe. 1996. « Vatican II et son héritage ». *Études d'histoire religieuse, Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 62, p. 7-24.

Andrieux, Jean-Yves. 1997. *Histoire et théorie de la patrimonialisation*. Paris : Belin, coll. « Patrimoine et histoire ».

Arpin, Roland (dir.). 1991. *Une politique de la culture et des arts*. Québec : Communications Science-impact.

Arpin, Roland (dir.). 2000. *Notre patrimoine, un présent du passé*. Québec : Communications Science-impact.

Béland, Mario. 1985. *Marius Barbeau et l'art au Québec : bibliographie analytique et thématique*. Québec : Celat.

Belting, Hans. 1998. *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris : Les Éditions du Cerf.

Benjamin, Walter. 2003. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.

Berthod, Bernard et Élizabeth Hardouin-Fugier. 1996. *Dictionnaire des arts liturgiques XIX^e-XX^e siècle*. Paris : Édition de l'Amateur.

Berthold, Étienne et Nathalie Miglioli (dir.). 2011. *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, coll. « Chaire Fernand-Dumont sur la culture ».

Besner, Hector. 2009. *Les Wilson de Coteau-du-Lac. Ombres et lumières*. Coteau-du-Lac : Société d'histoire de Coteau-du-Lac.

Breton, Marie-Ève. 2011. *Le patrimoine de proximité en contexte urbain comme nouvel espace d'identification collective : le cas de la rue Saint-Malo à Brest*. Mémoire de maîtrise présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études urbaines, Montréal : Université du Québec à Montréal.

Caza Brisebois, Agathe (dir.). 2012. *Saint-Anicet d'hier à aujourd'hui*. Montréal : Société historique de Saint-Anicet / Les Éditions Histoire Québec.

Chhim, Koliny, Caroline McKinnon et Caroline Truchon. 2005. *Patrimoine religieux : problématiques, réflexions et pistes de solution*. Québec : Musée de la civilisation, coll. « Les cahiers de recherche du Musée de la civilisation ».

Choay, Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Éditions du Seuil.

Conseil du patrimoine religieux du Québec. 2012. « L'état du patrimoine religieux. Situation des lieux de culte du Québec ». *Bulletin d'information*, no 1.

Croteau, André. 1996. *Les belles églises du Québec*. Montréal. Montréal : Éditions du Trécarré.

Darnas, Isabelle et Agnès Barnuol (dir.). 2011. *Regards sur les objets de dévotion populaire*. Arles : Actes Sud.

Davallon, Jean (dir.). 2003. *Nouveaux regards sur le patrimoine*. Arles : Actes Sud.

Davallon, Jean. 2006. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier.

De Beyer, Marc. 2012. *Guidelines on Ways of Dealing with Religious Objects*. Utrecht : Museum Catharijneconvent.

Denis, Maurice. 1922. *Nouvelles théories sur l'art moderne, l'Art sacré*. Paris : Rouart et Watelin.

Deslandes, Dominique, John A. Dickinson et Ollivier Hubert (dir.). 2007. *Les Sulpiciens de Montréal. Une histoire de pouvoir et de discrétion. 1657-2007*. Montréal : Éditions Fides.

Derome, Robert. 1984. « L'art sacré : une étude de gestes ». *Continuité*, no 25, p. 18-24.

Derome, Robert (dir.). 1985. *Les inventaires d'oeuvres d'art religieux dans le diocèse de Valleyfield. 32 volumes*. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Desvallées, André et François Mairesse (dir.). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Éditions Armand Colin.

Drouin, Martin et Anne Richard-Bazire (dir.). 2011. *La sélection patrimoniale*. Québec : Éditions Multimondes, coll. « Cahiers de l'Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal ».

Esteban, Claude. 1980. *Tout l'oeuvre peint de Murillo*. Paris : Flammarion.

Ferretti, Lucia. 1999. *Brève histoire de l'église catholique au Québec*. Montréal : Les Éditions du Boréal.

Fondation du patrimoine religieux du Québec. 2002. *Bilan d'intervention : 1995-2001. Programme de soutien à la restauration du patrimoine religieux*. Québec : ministère de la Culture et des Communications du Québec.

Fourcade, Marie-Blanche (dir.). 2007. *Patrimoine et patrimonialisation*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Gagnon, François-Marc. 2011. « Autobiographie critique et analyse de l'oeuvre ». *Annales d'histoire de l'art canadien / Journal of Canadian History*, vol. 32, no 1, p. 17-18.

Galarneau, Paul (dir.). *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*. Québec : Musée du Québec / Ministère des Affaires culturelles.

Gauthier, Richard. 2005. *Le devenir de l'art d'église dans les paroisses catholiques du Québec. Architecture, arts, pratiques patrimoine (1965-2002)*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Grange, Daniel et Dominique Poulot (dir.). 1977. *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*. Grenoble : Les Presses Universitaires de Grenoble.

Groat, Linda et David Wang. 2002. *Architectural Research Methods*. New York : John Wiley and Sons Publisher.

Guérin, Paul. 1876. *Les Petits Bollandistes. Vie des Saints*. Paris : Bloud et Baural Libraires.

Hainard, Jacques et Roland Kaehr (dir.). 1997. *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : Musée d'Ethnographie.

Halbwachs, Maurice. 1968. *La mémoire collective*. Paris : Les Presses universitaires de France.

Heinich, Nathalie. 2002. *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France ».

Karel, David (dir.). 1992. *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord. Peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*. Québec : Musée du Québec / Les Presses de l'Université Laval.

Keable, Jacques. 2011. *Sylvia Daoust 1902-2004 : la première sculpteure du Québec*. Montréal : Éditions Fides.

Labeille, Christine *et al.* (dir.). 2012. *Regards sur le patrimoine des congrégations religieuses*. Arles : Actes Sud.

Lacroix, Laurier (dir.). 1996. *Ozias Leduc. Une oeuvre d'amour et de rêve*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal / Musée du Québec.

Lacroix, Laurier. 2009. « L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique ». *Perspective. La Revue de l'INHA. XX^e-XXI^e siècles / Le Canada*, Institut national de l'histoire de l'art / Éditions Armand Colin, 2008-3.

Laforge, Valérie. 2010. *Le patrimoine religieux catholique, un patrimoine national*. Québec : Musée de la Civilisation / Services des collections, des archives historiques et de la bibliothèque.

Laurence, Jean-Christophe. 19 décembre 2012. « Adieu, petit Jésus de plâtre ». *La Presse, Cahier des arts*, p. 6.

Lebel, Johanne. 1997. *Les Clercs de Saint-Viateur à Joliette. La foi dans l'art*. Joliette : Musée d'art de Joliette.

Leniaud, Jean-Michel. 2013. *Droit de cité pour le patrimoine*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Patrimoine urbain ».

Lessard, Michel. 2007. *La nouvelle encyclopédie des antiquités du Québec*. Montréal : Les Éditions de L'Homme.

Lord, Danielle. 1991. *Les anges sculptés dans l'art au Québec. Regard sur le visible*. Joliette : Musée d'art de Joliette.

Morisset, Lucie K., Luc Noppen et Thomas Coomans (dir.). 2006. *Quel avenir pour quelles églises? / What Future for Which Churches?*. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Patrimoine urbain ».

Morisset, Lucie K. 2009. *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec.

Noppen, Luc. 1975 [1973]. « Le rejet du plâtre dans l'étude de l'art ancien du Québec : un point de vue ». *Revue d'ethnologie du Québec*, no 1 : Les Éditions Leméac, p. 25-49.

Noppen, Luc et Lucie K. Morisset. 2010. *Les églises du Québec Un patrimoine à réinventer*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec. coll. « Patrimoine urbain ».

Nora, Pierre (dir.). 1997 [1984]. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

Ostiguy, Jean-René. 1974. *Ozias Leduc peinture symboliste et religieuse*. Ottawa : Galerie nationale du Canada.

Penez, Catherine (dir.). 2000. *Regards sur le patrimoine religieux. De la sauvegarde à la préservation*. Arles : Actes Sud.

Prégent, Édith. 2012. « Du culte à l'espace muséal, quel patrimoine? Une étude de cas : la statuaire religieuse en plâtre au Québec ». *Études d'histoire religieuse, Société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, vol. 78-2, p. 25-39.

Prégent, Édith. 2013, « Les objets mobiliers religieux : acteurs et témoins du récit patrimonial paroissial ». Dans Marie-Blanche Fourcade et Marie-Noëlle Aubertin (dir.). *Patrimoines urbains en récits*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Nouveaux patrimoines », p. 59-98.

Politique (La) culturelle du Québec : Notre culture, notre avenir. Québec : Direction des communications, Commission des biens culturels, 28 juillet 2000.

Pomian, Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris - Venise : XVI^e - XVIII^e siècles*. Paris : Gallimard.

Pomian, Krzysztof. 2003. *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise - Chicago : XIII^e - XX^e siècles*. Paris. Gallimard.

Porter, John R. 1975. *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours*. Québec : Éditions Garneau.

Porter, John R. et Léopold Désy. 1979. *L'Annonciation dans la sculpture au Québec*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

- Poulot, Dominique (dir.). 1998. *Patrimoine et modernité*. Paris : L'Harmattan.
- Poulot, Dominique. 2001. *Patrimoine et musée. L'institution de la culture*. Paris : Carré Histoire, Hachette Supérieur.
- Poulot, Dominique. 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XX^e siècle : du monument aux valeurs*. Paris : Les Presses universitaires de France.
- Ramirez, Bruno. 1984. *Les premiers Italiens de Montréal. L'origine de la Petite Italie du Québec*. Montréal : Boréal Express.
- Ramirez, Bruno. 1991. *Par monts et par vaux. Migrants canadiens-français et italiens dans l'économie nord-atlantique 1860-1914*. Montréal : Les Éditions du Boréal.
- Réau, Louis. 1955. *Iconographie de l'art chrétien. Introduction générale*. Paris : Les Presses universitaires de France, tome I.
- Réau, Louis, 1956. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible et de l'Ancien Testament*. Paris : Les Presses universitaires de France, tome II.
- Réau, Louis. 1958. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. Paris : Les Presses universitaires de France, tome III.
- Réseau canadien d'information sur le patrimoine et la Réunion des musées nationaux. 1994. *Objets religieux : méthode d'analyse et vocabulaire / Religious Objects: User's Guide and Terminology*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Riegl, Alois. 1984 [1903]. *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Senécal, Micheline. 2007. *Le cycle des tableaux d'Ozias Leduc à la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette (1892-1894)*. Mémoire de maîtrise présenté

comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Montréal : Université du Québec à Montréal.

Simard, Françoise. 2010. « Bilan et perspectives. Inventaire du patrimoine matériel religieux du Québec ». *Bulletin d'information, Conseil du patrimoine religieux du Québec*, vol. 9, no 4, p. 1.

Simard, Jean. 1989. *Les arts sacrés du Québec*. Montréal : Éditions de Mortagne.

Stránský, Zbynek. 1995. *Muséologie Introduction aux études*. Brno : Université Masark.

Traquair, Ramsay. 1925. *The Old Architecture of the Province of Quebec*. Toronto : Bigdens Limited.

Tremblay, Sylvie. 2005. « Les Catelli ». *Cap-aux-Diamants*, no 82, p. 48.

Trudel, Jean (dir.). 1984. *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*. Québec : Musée du Québec.

Trudel, Jean. 2005. *Le patrimoine mobilier religieux du Québec*. Mémoire présenté et déposé dans le cadre de la Commission sur la culture de l'Assemblée nationale du Québec en juillet 2005, Québec : ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2006.

Turgeon, Laurier (dir.). 2005. *Le patrimoine religieux : entre le cultuel et le culturel*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, Colloque international, *Quel avenir pour quelles églises?*

Turgeon, Laurier et Octave Debary. 2007. *Objets et mémoires*. Paris – Québec : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme / Les Presses de l'Université Laval.

Voisine, Nive. 1991. *Histoire du catholicisme québécois. Réveil et consolidation (1849-1898)*. Montréal : Les Éditions du Boréal, tome II.

Zara, Adam. 2012. « Pierre Petrucci: Between Saints and Goddesses ». *Panorama Italia Montreal*, vol. 7, no 1, p. 16-17.

Sites et ressources Internet

Annuaire Lovell de Montréal et sa banlieue (1842-1999). Collection numérique. Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Site Internet en ligne. <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/?language_id=3>. Consulté en mars 2011.

Anonyme. « Jean Bolland dit Johannes Bollandus ». Encyclopédie Larousse en ligne. Site Internet en ligne. <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Bolland/109365>>. Consulté le 7 mai 2013.

Anonyme. 1994. « Roger Bacci se voue à tous les saints ». *La Nouvelle République*. Atelier de la Maison Bacci. Site Internet en ligne. <<http://www.bacci-sarl.com/index.php/actualites/54-roger-bacci>>. Consulté le 6 mars 2013.

Compagnie des Prêtres de Saint-Sulpice. Province du Canada. Site Internet en ligne <<http://www.sulpc.org>>. Consulté le 20 mai 2013.

Damon, Claire. 2003. « Bacci : ils créent des crèches depuis 1876 ». *La Nouvelle République*. Atelier de la Maison Bacci. Site Internet en ligne. <http://www.bacci-sarl.com/index.php/actualites/51-bacci-creches>>. Consulté le 7 mars 2013.

Derome, Robert. Site personnel de Robert Drome. Site Internet en ligne. <<http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310>>. Consulté le 23 mai 2013.

Derome, Robert et Danielle Lord. 1997. « En présence des anges. Art religieux et dévotions populaires. Notre-Dame du Mont Carmel ». Site personnel de Robert Derome. Site Internet en ligne.

<<http://www.er.uqam.ca/nobel/r14310/Anges/N.D.Mont-Carmel.html>>. Consulté le 23 mai 2013.

Future for Religious Heritage. Site Internet en ligne. <<http://www.futurereligiousheritage.eu>>. Consulté le 26 mai 2013.

Inventaire des lieux de culte du Québec. Conseil du patrimoine religieux du Québec / ministère de la Culture et des Communications du Québec. Site Internet en ligne. <<http://www.lieuxdeculte.qc.ca/>>. Consulté le 20 avril 2013.

Maison Desmarais et Robitaille Limitée. Site Internet en ligne. <<http://www.desmarais-robitaille.com>>. Consulté le 28 juin 2012.

Musée d'art de Joliette. Site Internet en ligne. <<http://www.museejoliette.org>>. Consulté le 12 mai 2012.

Musée des maîtres et artisans du Québec. Site Internet en ligne. <<http://www.mmaq.qc.ca>>. Consulté le 12 mai 2012.

Musée des religions du Monde. Site Internet en ligne. <<http://museedesreligions.qc.ca>>. Consulté le 15 mai 2012.

Noppen, Luc. 1982, « Bourgeau (Bourgeault), Victor ». Dictionnaire biographique du Canada, Site Internet en ligne. <http://www.biographi.ca/fr/bio/bourgeau_victor_11F.html>. Consulté le 20 février 2013.

Noppen, Luc. 2013. « Explorations autour du destin des églises du Québec - La requalification du site et de l'église de l'ancienne paroisse Sainte-Brigide-de-Kildare ». Chaire recherche du Canada en patrimoine urbain ESG-UQAM. Site Internet en ligne. <<http://www.patrimoine.uqam.ca/component/content/article/19-pdf-et-textes-en-ligne/498-la-requalification-du-site-et-de-leglise-de-lancienne-paroisse-sainte-brigide-de-kildare-a-montreal.htm>>. Consulté le 19 avril 2013.

Prégent, Édith. 2013. « Religious Objects in Quebec. How to manage the problem and a find a solution? ». Future for Religious Heritage. Site Internet en ligne. <<http://www.frh-europe.org/pregent-edith-religious-objects-in-quebec-how-to-manage-the-problem-and-find-a-solution/>>. Consulté le 6 février 2013.

Répertoire du patrimoine culturel du Québec. Ministère de la Culture et des Communications du Québec. Site Internet en ligne. <<http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/RPCQ/recherche.do?methode=afficher>>. Consulté le 27 février 2013.

Sanctuaire de Notre-Dame-du-Cap. Site Internet en ligne. <<https://sanctuaire-ndc.ca/fr/services/librairie-mariale-boutique-du-souvenir.html>>. Consulté le 31 août 2013

Syrrou, Ermioni Iliana. Automne 2012. *L'iconographie de Sainte Anne Trinitaire dans l'art de Toscane (XV^e-XVI^e siècle)*. Master 1, Paris : Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Genre & Histoire. La revue de l'Association Mnémosyne. Site Internet en ligne <<http://genrehistoire.revue.org./1718>>. Consulté le 7 août 2013.

Viallon, Marie. 2011. « Le concile de Trente et l'art ». Institut des Sciences de l'Homme et de la Société à Lyon. Archive ouverte pluridisciplinaire HAL, halshs-00550968, version 1. Site Internet en ligne. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/09/68/PDF/Le_concile_de_Trente_et_la_art.pdf>. Consulté le 6 mai 2013.