

L'architecture intérieure de l'église de Saint-Joachim de Montmorency : l'avènement d'un style

Luc Noppen

Volume 6, Number 1, 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077138ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1077138ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noppen, L. (1979). L'architecture intérieure de l'église de Saint-Joachim de Montmorency : l'avènement d'un style. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 6(1), 3–16. <https://doi.org/10.7202/1077138ar>

L'architecture intérieure de l'église de Saint-Joachim de Montmorency : L'avènement d'un style

LUC NOPPEN

Université Laval

En mars 1816, François et Thomas Baillairgé s'engageaient envers la fabrique de Saint-Joachim de Montmorency, à quelque trente milles en aval de Québec sur la rive nord du Saint-Laurent, pour y exécuter un décor intérieur dans l'église du lieu¹. Ce chantier marque un point tournant dans l'histoire de l'architecture religieuse au Québec, et l'ensemble réalisé eut un impact considérable sur les œuvres suivantes de Thomas Baillairgé. Le décor intérieur de Saint-Joachim nous intéresse pour plusieurs raisons. D'une part, cette église est entre les mains des Baillairgé depuis sa reconstruction en 1779, et tous les membres de la famille y ont travaillé. Elle marque l'aboutissement de la carrière de François tandis qu'elle est la première œuvre de Thomas. D'autre part, cet ensemble est tout à fait différent de ce qui a été construit jusqu'alors et il nous aide à comprendre le *Précis d'architecture* de l'abbé Jérôme Demers, professeur d'architecture au Séminaire de Québec dans les années 1820-1830². Nous établirons en premier lieu les faits et les conditions qui ont amené les Baillairgé à Saint-Joachim. Ensuite, nous comparerons le décor intérieur de cette église aux idées de Demers, pour enfin souligner son originalité.

L'église actuelle de Saint-Joachim fut achevée en 1779 (Fig. 1)³. Il semble que Jean Baillairgé ait été mêlé à sa construction comme en fait foi une inscription dans les livres de comptes en 1781⁴. De 1785 à 1800, François Baillairgé fait plusieurs voyages à Saint-Joachim afin d'y exécuter des travaux de sculpture et de peinture pour le compte du curé Corbin⁵. L'œuvre la plus remarquable réalisée à Saint-Joachim durant cette période est sans contredit le tabernacle, encore en place aujourd'hui⁶.

En 1805, on entreprend la construction d'une sacristie à l'arrière du rond-point de l'église⁷ et,

dès lors, on envisage la possibilité d'ériger un nouveau décor intérieur, en vue de remplacer l'ancien retable dressé devant la cloison qui divisait le sanctuaire. La décision d'entreprendre ces travaux semble déjà prise en 1811 et le généreux testament du curé Corbin permet d'y donner suite⁸. Celui-ci avait désigné Jérôme Demers « prêtre procureur du dit Séminaire de Québec » pour être son exécuteur testamentaire. Il n'est pas étonnant alors que celui qui avait pris l'habitude d'encourager les Baillairgé recommande de recourir à leurs services pour exécuter les dernières volontés du curé de Saint-Joachim. Le 18 mars 1816, François et Thomas Baillairgé s'engagent à exécuter le décor intérieur de cette église⁹. Les travaux débutent immédiatement et

¹ Ce texte est une refonte du chapitre principal (chap. v) de la thèse de doctorat soutenue par l'auteur en octobre 1976 à l'université de Toulouse-Le Mirail : *Le renouveau architectural proposé par Thomas Baillairgé de 1820 à 1850 ou le néo-classicisme québécois*, 661 p.

² À propos de ce manuscrit, indispensable à la compréhension de l'architecture québécoise de la première moitié du XIX^e siècle, voir : Luc Noppen, *Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec*, dans *Annales de l'histoire de l'art canadien* (AHAC), II : 1 (1975), p. 19-33.

³ Gérard Morisset, *Une église de style Louis XVI : Saint-Joachim*, dans *La Patrie*, 2 septembre 1951, p. 19 et 33.

⁴ Inventaire des biens culturels du Québec (IBC), Fonds Gérard Morisset, dossier Saint-Joachim, *D'une dette de Mr. Baillargé à l'église o o*, Livre de comptes 1 (1765-1783), comptes de 1781.

⁵ IBC, *Journal de François Baillairgé* (1784-1800), folios 10, 16, 22, 23, 28 et 184. Notes sur la sculpture d'une chaire, de chandeliers, et deux tableaux.

⁶ Raymonde Gauthier, *Les tabernacles de François Baillairgé*, dans AHAC, II : 1 (1975), p. 71-82.

⁷ IBC, Fonds Gérard Morisset, dossier Saint-Joachim, Livre de comptes II (1784-1814), comptes de 1805, 1806 et 1807.

⁸ Archives nationales du Québec à Québec (ANQ), greffe du notaire Joseph Planté, n° 5589, 5 février 1811, testament du curé Corbin.

⁹ Voir le contrat reproduit dans Pierre-Georges Roy, *Les vieilles églises de la Province de Québec (1600-1800)* (Québec, 1925), p. 231-234.

FIGURE 1. Saint-Joachim (Montmorency). Vue latérale de l'église construite en 1777-1779 (photo : Inventaire des biens culturels du Québec [IBC]).



se poursuivent durant plus de dix ans. En 1829, Thomas Baillairgé reçoit un dernier paiement pour le travail entrepris en 1816. D'après les paiements effectués, inscrits aux livres de comptes de la paroisse, on aurait d'abord installé le retable et l'ornementation du chœur, puis la voûte avec ses ornements, et en dernier lieu, les retables latéraux, dressés dans les chapelles. La chaire et le banc-d'œuvre furent commandés en 1833 à Louis-Thomas Berlinguet.

On serait d'abord porté à croire que François fut le principal artisan de ce décor. En effet, c'est lui qui s'est engagé envers la paroisse en signant le contrat d'exécution des travaux en 1816. Pourtant l'étude de l'œuvre de François Baillairgé nous indique qu'après sa nomination comme Trésorier des Chemins de Québec en 1812, celui-ci se retire peu à peu¹⁰. Cela laisserait croire que c'est surtout son fils qui aurait entrepris le décor, une hypothèse qui se vérifie aisément tout au long du déroulement du chantier. En premier lieu, François Baillairgé est absent lors de la signature du contrat par le curé et les marguilliers de Saint-Joachim. Il s'en explique dans une lettre adressée au supérieur du Séminaire :

Monsieur,

Je suis mortifié qu'une indisposition de Cette nuit, me rende trop faible pour pouvoir aller en personne comme cela le mériterait, pour vous remercier de la bonne volonté que vous avez eu à notre égard pour les

ouvrages de St. Joachim, et qui a été cause que tout est accepté et le Devis signé des Marguilliers et du Curé ainsi que je l'apprend par sa lettre et la remise en mes mains des dits desseins et Devis. Mon fils surtout est émerveillé, et n'attendoit pas une réussite si prompt. Il se joint à moi et promet se vouer à l'exécution exacte et complète pour la perfection des dits ouvrages¹¹.

Il ressort de ce texte qu'il s'agit plutôt d'un contrat patronné par François Baillairgé mais destiné à lancer son fils. De plus, il est dit que celui-ci se vouera à l'exécution exacte et complète du décor. Par la suite, tous les paiements sont faits au nom de Thomas Baillairgé. Hormis quelques exceptions dont il sera fait état plus loin, il semble bien que c'est Thomas qui a surveillé l'exécution des travaux, participant à la sculpture fine du retable.

Il reste à déterminer qui fut le responsable de la conception de ce décor intérieur. Au départ le nom de Jérôme Demers s'impose. Tenant les cordons de la bourse, il est normal qu'il ait tenté, un peu plus à Saint-Joachim qu'ailleurs, d'influencer le travail de l'architecte et des sculpteurs. La concordance entre son *Précis* et l'ensemble de Saint-Joachim est très révélatrice à cet égard. Par ailleurs, le décor de Saint-Joachim est très différent de ce que François Baillairgé avait exécuté jusqu'alors. Même s'il n'y a pas à proprement parler une rupture entre son œuvre et l'ensemble de Saint-Joachim, le pas franchi est plutôt grand. Il demeure certain que François Baillairgé a participé à l'élaboration de cet ensemble, tel que le suggère une série considérable de sculptures intégrées à l'architecture, comme il avait coutume de le faire. Toutefois, il semble que le rôle de son fils dans cette conception ait été

¹⁰ Luc Noppen, *François Baillairgé, architecte*, dans *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)* (Québec, 1976) p. 67-84.

¹¹ Archives du Séminaire de Québec (ASQ), Lettres, carton 5, n° 129, lettre de François Baillairgé au procureur du Séminaire, 26 mars 1816.

plus important. À Saint-Joachim, Thomas Bail-
laire se distingue comme un adepte des théories
architecturales de Jérôme Demers en profitant
du renom et de l'expérience de son père pour
s'affirmer dans ce métier. Cela semblait d'ailleurs
avoir été une tradition dans la famille : François
avait travaillé avec son père avant d'ouvrir son
propre atelier et Charles, neveu de Thomas, fera
de même. De façon générale, il est plus correct de
considérer l'ensemble de Saint-Joachim comme le
début d'une veine que comme la fin d'une
tradition.

Le décor intérieur de Saint-Joachim est composé
de plusieurs éléments qui forment un tout (Fig.
2). Le retable principal se développe sur les murs
du sanctuaire, empruntant la forme du rond-
point, tandis que de part et d'autre, dans les
chapelles, se dresse un retable latéral. Devant le
retable principal et des deux côtés du tabernacle

se dressent des colonnes triomphales. Au-dessus
de ces trois retables court un entablement qui
ceinture tout l'intérieur au sommet du mur. La
voûte (ici plutôt une fausse-voûte en bois) en anse
de panier recouvre la nef et le chœur, se
terminant en cul-de-four au-dessus de l'abside.
Elle est percée de deux lunettes qui s'ouvrent sur
les voûtes transversales, également en anse de
panier, qui couvrent les chapelles latérales.

L'ensemble de Saint-Joachim se distingue par
son unité, la logique de sa conception et sa riche
apparence.

L'unité de l'ensemble est obtenue par un
traitement uniforme des parties, le respect d'une
même échelle dans tout l'édifice et un mouve-
ment d'ensemble du décor qui attire inévitable-
ment l'œil vers le sanctuaire. L'élévation d'un
étage unique est couronnée par un même enta-
blement qui rappelle le plan de l'église. La voûte
recouvre la nef et le chœur selon le même profil,



FIGURE 2. Saint-Joachim (Montmorency). Vue d'ensemble de l'intérieur (photo : IBC).

FIGURE 3. Saint-Joachim (Montmorency). Vue du retable latéral gauche et d'une section du retable principal (photo : IBC).



et son traitement par larges sections, limitées seulement par des doubleaux, contribue à cette unité de l'édifice. Elle renforce l'impression d'un espace unifié. Quant au retable, son prolongement sur la totalité des murs du chœur pour rejoindre les retables latéraux contribue à présenter en avant de l'église un décor uniforme où les pilastres rythment l'espace (Fig. 3). À mesure qu'on s'éloigne du sanctuaire, l'ornementation se simplifie et ce, graduellement, sans ruptures : les murs de la nef sont nus et la frise de l'entablement est moins riche dans la nef que dans le chœur. De la même manière les retables latéraux sont moins élaborés que le retable principal.

Ce traitement ordonné et cette unité d'espace qui en découle contribuent à la grandeur et à la solennité de cet intérieur. À Saint-Joachim, c'est avant tout l'ensemble qu'il faut saisir. Avant les surfaces et leurs détails, c'est l'unité de l'ensemble qui frappe le spectateur. Quant aux parties, c'est la logique dans l'organisation des éléments décoratifs qui attire l'attention. À Saint-Joachim, on peut parler d'une architecture intérieure car l'architecte a visiblement cherché à conférer un caractère architectural à son décor. En effet, tous les éléments sont traités avec la même logique que s'ils remplissaient une fonction structurale¹². Les pilastres sont alignés sous les dou-

bleaux, comme s'ils recevaient leur poussée. Dans les chapelles latérales, les ressauts de l'entablement distinguent clairement le retable encadré des pilastres centraux et le mur qui n'apparaît qu'à l'angle du chœur (Fig. 4). À travers une grande unité qui apparaît à première vue, l'architecte a respecté l'ordonnance et le traitement

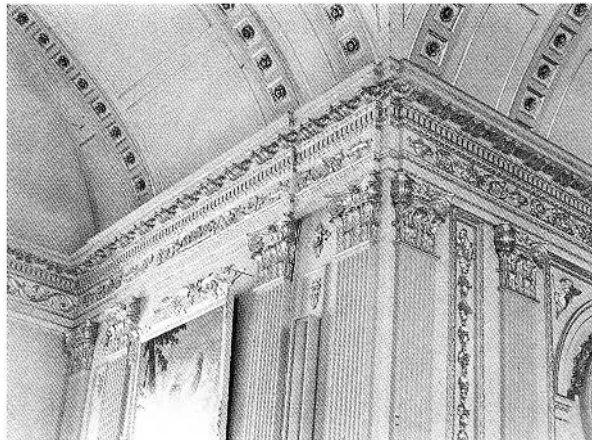


FIGURE 4. Saint-Joachim (Montmorency). La course de l'entablement au-dessous du retable latéral gauche (photo : IBC).

particulier de chacune des composantes. La même identification se poursuit dans la voûte, où la nef, la croisée, la travée du chœur et le cul-de-four de l'abside sont traités de manière différente, mais avec les mêmes éléments et à la même échelle. En effet, au rythme régulier des espacements de doubleaux dans la nef succède une large croisée délimitée par une bande enca-

¹² Ceci bien entendu dans la mesure où on peut dire qu'une architecture classique est compatible avec la structure même de l'édifice. Cette considération est plutôt basée sur la fonction théorique des éléments, après considération de l'origine des formes, de leur stylisation et de leur utilisation comme ornement.



FIGURE 5. Saint-Joachim (Montmorency). L'îlot triomphal ornant le sanctuaire (photo : IBC).

drée de deux doubleaux (Fig. 5). La travée du chœur reprend l'ordonnance annoncée dans la nef, et le cul-de-four est marqué par un étoilement des doubleaux qui permet de relier à un point central les pilastres des parties tournantes au bas.

Cette division de l'espace qui rythme la voûte se retrouve logiquement sur le retable. Ici aussi, l'architecte a doublé ses pilastres pour indiquer la croisée. Ensuite, des panneaux identiques rythment le chœur et l'abside. En procédant de la sorte, l'architecte a réussi à intégrer à son retable les deux fenêtres existantes, même si cela posait un problème au départ. Il fallait, en effet, diviser l'espace entre les deux fenêtres (le rond-point) en sections égales et en centrer une. Après avoir établi ce système, il convenait de le rappeler de l'autre côté des fenêtres, c'est-à-dire dans les parties droites du chœur, où se posait la nécessité

de corriger une travée beaucoup plus large que les précédentes. L'application des doubles pilastres séparés par un panneau décoratif constitue une solution d'appoint, d'autant plus que ce parti est exploité pour accentuer la croisée, comme nous l'avons vu.

Une dernière caractéristique qui ressort de l'analyse de l'intérieur de Saint-Joachim est la richesse. Elle est obtenue par le contraste entre les parties sculptées et les surfaces unies, par la dorure appliquée à la sculpture, par des bas-reliefs sculptés intégrés au retable et par un encadrement triomphal autour du maître-autel. Néanmoins, il faut affirmer que cette richesse montre en même temps beaucoup de retenue. En effet, point de surcharge de sculpture envahissante, ni de débordements audacieux. Tout le répertoire sculpté est strictement encadré et subordonné à l'ordonnance architecturale : les

bas-reliefs sont des médaillons, les rosettes de la voûte font partie des doubleaux, et seuls des endroits privilégiés sont dotés de motifs sculptés.

Une fois ces trois principales caractéristiques vérifiées à l'aide d'exemples, il nous reste à expliquer la nouveauté de cet ensemble. Ceci se fera en deux temps : d'abord en considérant le *Précis* de Demers comme source et référence des Baillairgé à Saint-Joachim et ensuite en opposant cet ensemble aux créations des périodes précédentes.

Le rapprochement entre l'œuvre théorique de Jérôme Demers et la conception architecturale des Baillairgé à Saint-Joachim est déjà fait par Demers lui-même qui écrivait en 1828 : « Nous invitons les élèves à visiter l'intérieur de cette charmante Église. Un examen attentif et réfléchi des vraies richesses qui sont répandues dans ce petit monument, leur apprendra mieux, que toutes les leçons que nous pourrions leur donner, en quoi consiste la vraie décoration intérieure de nos monuments sacrés¹³ ». Ce texte du *Précis* suit la référence à une illustration de la voûte de l'église de Saint-Joachim – ce jeu d'illustrations est aujourd'hui introuvable. Les grands principes que Jérôme Demers énonce dans son traité sont ceux que nous avons dégagés dans notre analyse du décor des Baillairgé. Demers procède en deux temps : il énonce d'abord des règles générales puis, s'il y a lieu, il dénonce les abus. Il adopte cette démarche pour toutes les sections de son traité.

En abordant l'étude des cinq ordres d'architecture, Jérôme Demers adopte une échelle de modules qui lui permet de déterminer les proportions :

Chacun de ces cinq ordres a, dans sa masse, dans ses principales parties et sans ses détails, des proportions qui lui sont particulières. Pour déterminer ces proportions avec toute la précision possible, les Architectes se servent d'une échelle de modules. Ils prennent pour module le demi diamètre inférieur de la colonne, ou la demi largeur du pilastre. Chaque module se divise, assez ordinairement, en douze parties pour le Toscan et le Dorique et en dix-huit, pour les trois autres ordres. Ainsi, si l'on suppose que le diamètre inférieure de la colonne, ou la largeur du pilastre est de deux pieds neuf pouces, le module sera, pour les cinq ordres, de un pied quatre pouces cinq dixième, et chaque partie sera, pour le Toscan et pour le Dorique, de un pouce 375/1000. et pour les trois autres ordres

de 0.91666/100000. Nous suivons cette manière de diviser le module dans cet abrégé (*Précis*, art. 19).

À Saint-Joachim, cette règle modulaire est plutôt appliquée à l'ordre composite et ce choix est justifié par le *Précis* :

L'ordre Composite n'a point de proportions générales qui lui soient propres. La hauteur de la colonne, comme celle du Corinthien, est de 10 diamètres ou de 20 modules. Le nom de composite lui vient de ce que son chapiteau est composé de l'Ionique et du Corinthien (art. 37).

Selon la prescription du *Précis*, la hauteur de la colonne ou du pilastre corinthien (et composite) est de 20 modules, c'est-à-dire dix fois sa largeur. Comme le piédestal équivaut à un tiers de cette hauteur, il doit mesurer six modules et 12/18. Quant à l'entablement qui mesure le quart de la hauteur de la colonne, il comprend donc cinq modules. Le pilastre que nous avons dessiné est une illustration de l'échelle modulaire de Saint-Joachim, en tous points conforme aux vues de Demers (Fig. 6). Celui-ci avait par ailleurs indiqué que :

L'ordre Corinthien, quand il est bien exécuté, est, par son élégance et par la richesse de ses ornements, le chef-d'œuvre de l'Architecture... L'ordre Corinthien peut être employé dans la décoration de nos temples, des palais des souverains et généralement partout, où l'élégance et la magnificence doivent être préférées à la force et à la simplicité (art. 25 et 26).

L'adoption de l'ordre composite à Saint-Joachim revêt un caractère exceptionnel. Aucun autre ensemble des Baillairgé n'a été traité de cette façon. Cette exception s'explique sans doute par la présence des colonnes triomphales dans le sanctuaire qui, aux dires de l'abbé Demers, appellent cet ordre :

On l'emploie [le composite] dans les arcs de triomphe, dans les baldaquins, dans les décorations des théâtres, dans les fêtes publiques, et partout où les ornements symboliques doivent avoir la préférence sur les ornements essentiellement consacrés aux ordres grecs (art. 37).

Une fois l'ordre composite appliqué aux colonnes de l'îlot triomphal, il a évidemment fallu, au nom de l'unité de l'ensemble, l'étendre au retable.

Quand il aborde les différentes colonnes, après avoir traité des cinq ordres, Jérôme Demers nous dit qu'elles n'appartiennent en particulier à aucun ordre. Il insiste cependant sur les colonnes héroïques ou triomphales :

... celles que l'on construit sur les places publiques; et sur le chapiteau desquelles on voit sur un socle, la

¹³ ASQ, manuscrit n° 129, *Précis d'architecture pour servir de suite au traité élémentaire de physique...* de Jérôme Demers, article 401.

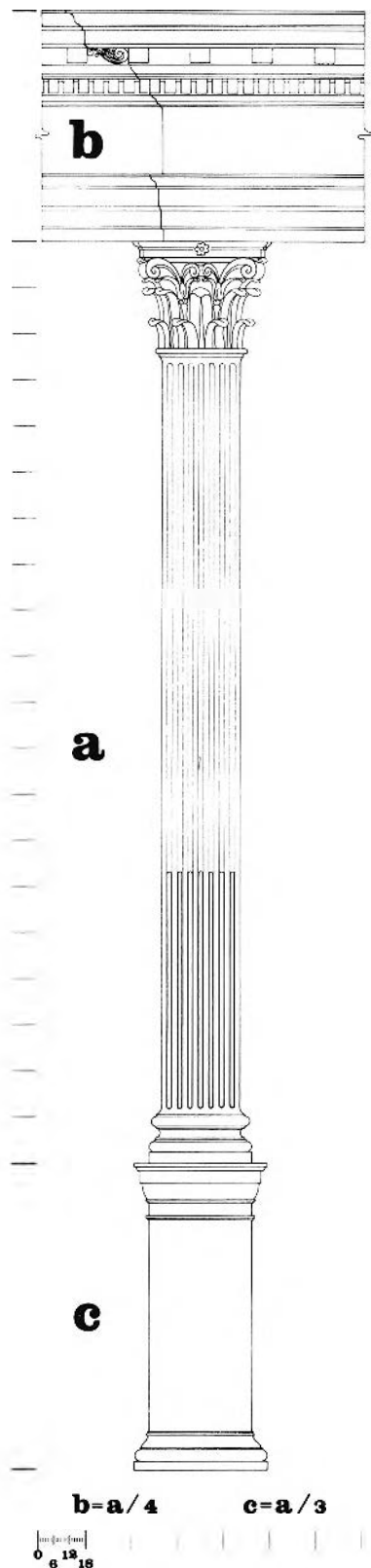


FIGURE 6. Ordre corinthien selon Jérôme Demers. Échelle modulaire utilisée à Saint-Joachim, même si elle est appliquée à l'ordre composite (dessin de Pierre d'Anjou).

statue pédestre ou équestre du prince ou du héros, en l'honneur duquel on construit le monument. Ces colonnes sont quelquefois élevées sur un soubassement avec des socles, ou des piédestaux, sur lesquels on place des figures, analogues aux vertus du prince, ou aux trophées du héros à qui l'on a consacré le monument (art. 201).

Ce sont là les colonnes qui se retrouvent dans le chœur de Saint-Joachim (Fig. 5). On peut cependant se demander pourquoi l'architecte a érigé ce groupe de colonnes qui soustrait une partie du retable à la vue. On trouve la réponse dans le testament du curé Corbin. Celui-ci avait tenu à préciser le type de décoration qu'il souhaitait voir dans son église : « ... laquelle somme sera employé comme il est dit ci-dessus à la décoration de l'Église principalement à faire faire ou un retable dans le Rond-Point, ou si on trouve l'ouvrage aussi propre ... moins dispendieux quatre colonnes rondes chargées de quelques beaux ornements de sculpture surmontées d'un entablement avec son architecture, frise et belle corniche, dans lesquelles le tabernacle sera enchassée au-dessus duquel entablement sera aussi d'architecture chargé aussi de divers ornements & qui s'élèvera jusqu'à la voûte ce qui sera facile à faire à présent qu'il y a une sacristie bâtie¹⁴ ».

D'après cet extrait des dernières volontés du curé de Saint-Joachim, on comprend que celui-ci léguait des fonds pour ériger un baldaquin, type d'ornement très apprécié au Québec après que François Baillargé eût érigé celui de Notre-Dame de Québec entre 1786 et 1795. Or, Jérôme Demers s'élève contre l'usage des baldaquins. Il reprend le jugement que J.-F. Blondel avait exprimé dans son *Cours*, en citant l'architecte français :

Ces sortes de Baldaquin ont été imaginés dans l'intention de donner quelque prééminence au maître-autel dans les églises; plusieurs architectes célèbres pensent néanmoins, malgré l'exemple de ceux que l'on vient de citer que ce genre de décoration n'annonce guère qu'un mal entendu, plus propre à offrir de petites parties et une multitude d'objets disparates entre eux, qu'une véritable grandeur (art. 277).

Puis Demers adapte cette critique sévère aux œuvres locales, en essayant de justifier le baldaquin de la cathédrale qu'il accepte, non sans mal :

Ce jugement de M. Blondel est peut-être un peu sévère à l'égard des baldaquins placés dans les belles églises

¹⁴ ANQ, greffe du notaire Joseph Planté, n° 5589, 5 février 1811, testament du curé Corbin.

d'Europe; mais il ne le serait pas assez à l'égard de cette espèce de baldaquin ridicule dont on prétend décorer quelques-unes de nos églises. La multitude les admire parce qu'ils sont tous dorés sur tranche : mais le vrai connaisseur ne pourrait les voir pour la plupart qu'avec des yeux de compassion. Il ne faut pas comprendre dans cette censure, le couronnement du maître-autel de l'église paroissiale et cathédrale de Québec. Ce couronnement est d'un bon goût. Son plus grand défaut est d'être supporté par des Thermes, au lieu de l'être par des colonnes, comme l'artiste qui l'a élevé en convenait lui-même; mais le périmètre du sanctuaire est trop resserré pour que l'on ait pu y introduire des colonnes (art. 277).

L'adoption des colonnes triomphales témoigne du rejet de l'élément baroque par excellence qu'est le baldaquin. Il est vrai que si l'architecte avait voulu ériger un baldaquin à Saint-Joachim, celui-ci aurait été relativement étroit, compte tenu de la faible hauteur de l'édifice. On se serait trouvé en présence d'une de « ces sortes de baldaquin » dont parle Jérôme Demers. Compte tenu de ces contraintes et de la solution retenue, le résultat obtenu par ces colonnes est heureux. À tous points de vue elles s'intègrent au décor en place : par leur hauteur qui correspond à celle de l'entablement, par leur base qui les élève pour les mettre en évidence et par leur disposition qui respecte les dimensions et l'angle d'ouverture du chœur. Il est cependant certain que pour voir le retable et surtout les médaillons sculptés de l'arrière, il n'y a qu'un point de vue, soit sans la nef. Somme toute, l'architecte a réussi à tirer

parti d'un handicap majeur qui consistait à retenir un élément baroque pour l'insérer dans un ensemble néo-classique. Il en a même profité pour renforcer davantage le caractère unique de cet ensemble sculpté.

Les parties du *Précis* de Jérôme Demers où il est question des pilastres et des socles trouvent une juste illustration à Saint-Joachim (Fig. 5). Ainsi, la saillie des pilastres est plus importante que celle des impostes et des archivoltes. Demers admet aussi qu'on peut élever les socles sur des bases pour conserver une hauteur uniforme au décor de toute l'église étant donné que le chœur est généralement plus élevé que la nef (Fig. 7).

Quant aux arcades feintes, Demers signale qu'elles sont très communes dans « les retables qui décorent nos églises du Canada » (art. 219). Selon lui, les arcades corinthiennes doivent être au plus deux fois et demie plus hautes que larges (art. 221). Mais la nouveauté qu'il suggère, empruntée à Blondel, consiste à placer les arcades dans un cadre :

Il suffira de dire que l'on éviterait une partie des défauts que l'on vient de mentionner, en refermant les arcades dans des niches carrées, comme on peut le voir en comparant les deux arcades dont il est question... Dans cette dernière figure, on a introduit des tables renforcées... au-dessus des niches carrées, pour masquer le vide qui se seroit trouvé sans cela au-dessus des arcades (art. 232).

L'abbé Demers est très sévère sur l'usage qui est fait généralement des frontons. Il condamne

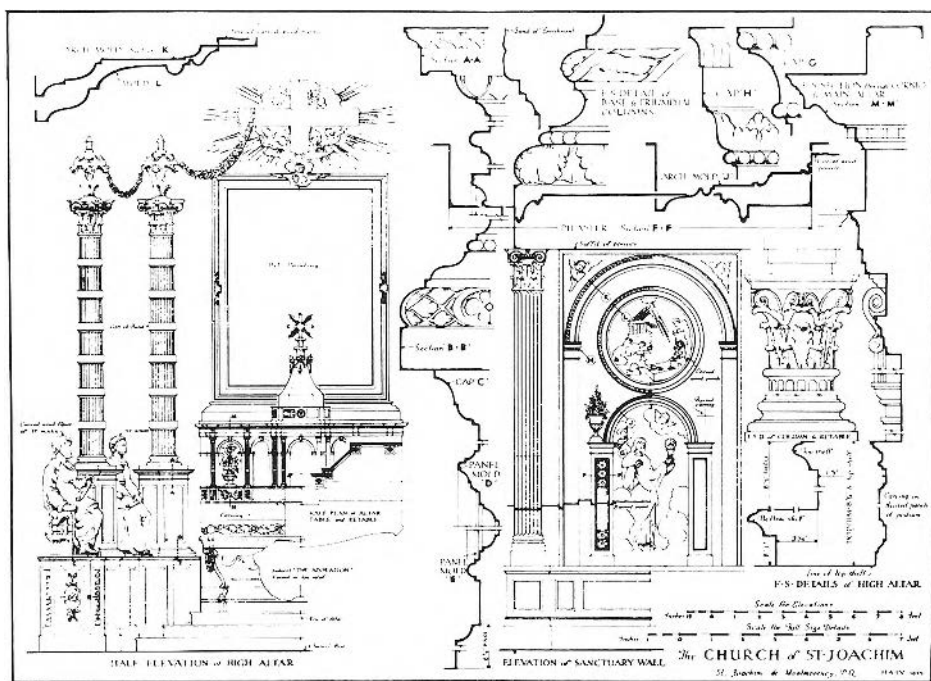


FIGURE 7. Saint-Joachim (Montmorency). Relevé d'une section du retable par Ramsay Traquair (*The Old Architecture of Quebec* [Toronto, Macmillan, 1947], p. 225).



FIGURE 8. Saint-Joachim (Montmorency). Le banc-d'œuvre de Louis-Thomas Berlinguet (photo : IBC).

l'utilisation des corniches en demi-cercle comme mode de couronnement d'un retable (art. 266). Aussi, à Saint-Joachim, l'entablement rectiligne n'est-il point interrompu par un tel ornement.

Le professeur d'architecture aborde par ailleurs, au chapitre des amortissements, les abat-voix des chaires et les couronnements des bancs-d'œuvre. À Saint-Joachim, c'est Louis-Thomas Berlinguet qui devait s'occuper de ces deux objets de mobilier. On sait qu'il livra le banc-d'œuvre dont seul le panneau mural est encore en place (Fig. 8). Pour ce qui est de la chaire, on ne peut dire avec précision si celle qui est en place est l'œuvre de ce sculpteur; aucun document ne l'atteste. Plus vraisemblable est l'hypothèse selon laquelle ce serait là la chaire exécutée par Jean Baillairgé en 1784 (Fig. 9)¹⁵. Il est bien évident que l'unité architecturale obtenue jusque-là devait être respectée par Louis-Thomas Berlinguet. Or, si le banc-d'œuvre correspond à l'esthétique de Thomas Baillairgé, la chaire y est diamétralement opposée, comme l'explique Demers :

Oltre les baldaquins, on a introduit dans nos églises, d'une manière assez inconsidérée, une autre espèce d'amortissement, ce sont eux que l'on suspend sur les

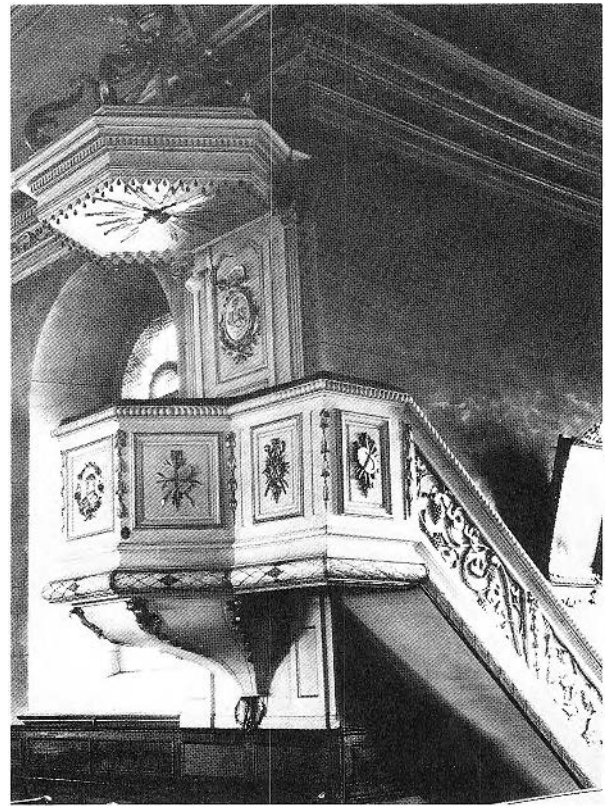


FIGURE 9. Saint-Joachim (Montmorency). Vue ancienne de la chaire (photo : IBC).

bancs-d'œuvre et sur les chaires à prêcher, et qui le plus souvent forment des porte-à-faux des plus désagréables, parce qu'ils ne présentent aucune solidité apparente (art. 278).

De façon générale, Demers reproche aux mobiliers antérieurs de n'être pas conformes à l'ensemble architectural. Comme c'est le cas à Saint-Joachim souvent le couronnement de la chaire cachait l'entablement. La solution qu'il propose sera effectivement adoptée par Thomas Baillairgé dans le cas des bancs-d'œuvre et avec quelques aménagements dans le cas des chaires à prêcher.

Il seroit facile de donner beaucoup moins de saillie aux amortissements qui couronnent les chaires et les bancs-d'œuvre et de les supporter par des colonnes ou des pilastres. Si l'on persiste à vouloir leur donner autant de saillie qu'on le fait actuellement, on devrait du moins les supporter sur des segments d'arc, convenablement ornés et sculptés, qui auroient au moins l'avantage de présenter une certaine solidité apparente (art. 278).

¹⁵ IBC, Fonds Gérard Morisset, dossier Saint-Joachim. *Paie à Mr Baillairgé pour Day et Sculptures, de la Chaire...* 360, Livre de comptes II (1784-1814), 1784.

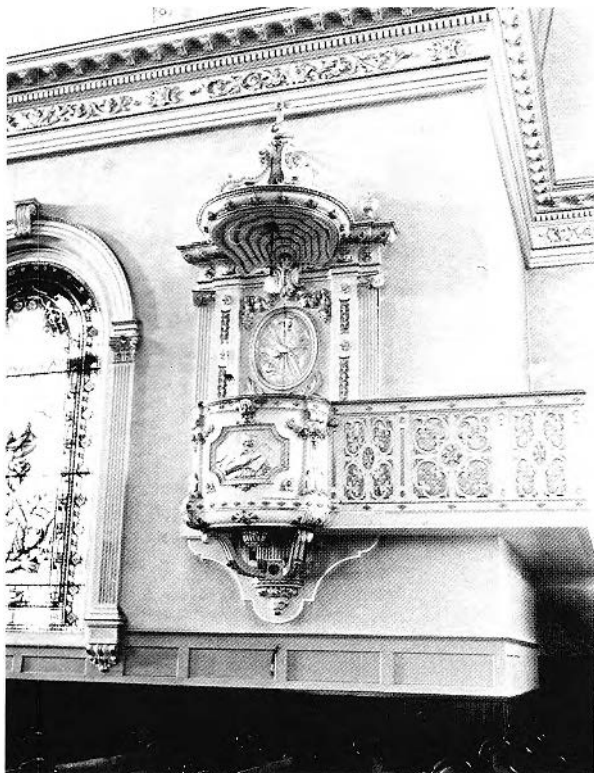


FIGURE 10. Lotbinière. La chaire (photo : IBC).

Les deux meilleures réalisations qui vont dans ce sens se retrouvent à Lotbinière (Fig. 10, 11). Ce sont des œuvres personnelles de Thomas Bailairgé et elles feront école¹⁶.

Les indications de Jérôme Demers relatives aux statues et à la sculpture en général sont particulièrement intéressantes, et on trouve leur application encore une fois à Saint-Joachim. Dans un premier temps, le professeur d'architecture énonce un principe de base :

Les statues sont ordinairement de pierre, ou de marbre ou de stuc, ou de métal et quelquefois de bois. Quand on fait usage de cette dernière matière, on doit les peindre en blanc, pour imiter le marbre, ou les dorer en plein pour imiter le bronze doré. Quelque soit l'usage auquel on destine les statues, on ne doit jamais les colorier, ni les charmer d'or ou d'argent, comme on l'a pratiqué jusqu'ici, dans presque toutes nos Églises, contre toutes les règles du bon goût. Il faut espérer que la pratique contraire, que quelques fabriques plus éclairées ont introduites, de dorer en plein les statues qui se trouvent dans leurs Églises, prévaudra

¹⁶ La coquille qui orne l'abat-voix est visiblement une transposition du décor suggéré pour une niche : « On peut aussi appliquer une coquille dans le cul-de-four qui termine les niches circulaires... » dans *Précis*, article 531.

à la fin, et que l'on abandonnera entièrement ce genre de décoration, qui ne peut que nous rendre ridicules aux yeux des connaisseurs (art. 539).

On trouve ici la source d'un goût nouveau, d'abord appliqué à Saint-Joachim, mais qui se répandra rapidement : les statues et les bas-reliefs sont entièrement dorés ou peints en blanc à l'imitation du marbre. Demers consent cependant une certaine liberté à l'architecte, lorsque celui-ci place des bas-reliefs sculptés dans son ensemble, ce qui n'est pas le cas pour les statues dont les proportions sont fixées avec rigueur (art. 549). Ainsi, la position des évangélistes de Saint-Joachim est-elle décrite dans le *Précis* :

Quand il n'y a pas de niche pour recevoir les statues, on peut placer ces figures au bas des pilastres, qui règnent



FIGURE 11. Lotbinière. Le banc-d'œuvre (photo : IBC).

dans l'ordonnance, en les supportant par un piédestal ou par un socle, selon que ces pilastres sont élevés sur un de ces deux corps (art. 552 et 553).

Le chapitre le plus révélateur des intentions de Demers et qui trouve le plus de résonnance à Saint-Joachim est sans contredit celui qui traite « des voûtes en général, et de la décoration des voûtes en particulier¹⁷ ». Lorsqu'il parle de la décoration des voûtes, Jérôme Demers synthétise en fait sa pensée sur l'architecture intérieure. Dans un premier temps, il s'attarde sur la vraisemblance de cette architecture, lorsqu'il affirme que :

... la voûte d'une Église, de quelque matière qu'elle soit, n'est et ne peut être que l'image d'une voûte en maçonnerie (art. 584).

Ensuite, il conclut que le seul moyen d'imiter, jusqu'à un certain point, ces voûtes de maçonnerie est de les faire en plâtre. Comme illustration, il propose tout naturellement la voûte de Notre-Dame de Québec, érigée en 1818 par François Baillairgé. Constatant malgré tout qu'aussi longtemps que des problèmes techniques ne seront pas résolus, il demeure acceptable de faire des voûtes en bois, Jérôme Demers précise sa pensée :

Le moyen le plus sûr de rendre les voûtes de nos Églises vraiment intéressantes, c'est de les orner d'arcs doubleaux et de compartimens distribués et enrichis avec la discrétion, le choix, la prudence et le goût qui doivent présider dans la décoration d'un édifice (art. 392).

L'exemple précis utilisé pour illustrer ce chapitre est l'intérieur de Saint-Joachim.

Au-delà des concordances que nous avons établies entre le traité de Demers et l'ensemble de Saint-Joachim, c'est l'effet total cherché par le théoricien d'une part et l'architecte d'autre part qu'il est surtout important de retenir. À de nombreuses reprises, Jérôme Demers revient sur l'unité des ensembles architecturaux. Il est nécessaire d'établir :

... entre le tout et les parties cette unité de ton et de style qui font le charme des décorations intérieures (art. 392, suite).

Ailleurs, il recommande :

Qu'on n'oublie jamais qu'une église construite avec soin et dans de belles proportions, et tenu dans un grave état de propreté, est réellement plus belle, plus religieuse et plus imposante que celle qu'on a décoré sans choix, sans discrétion et sans convenance (art. 340).

Quant à la richesse, Jérôme Demers note qu'il s'agit d'une question de goût et de juste évaluation de la part de l'architecte :

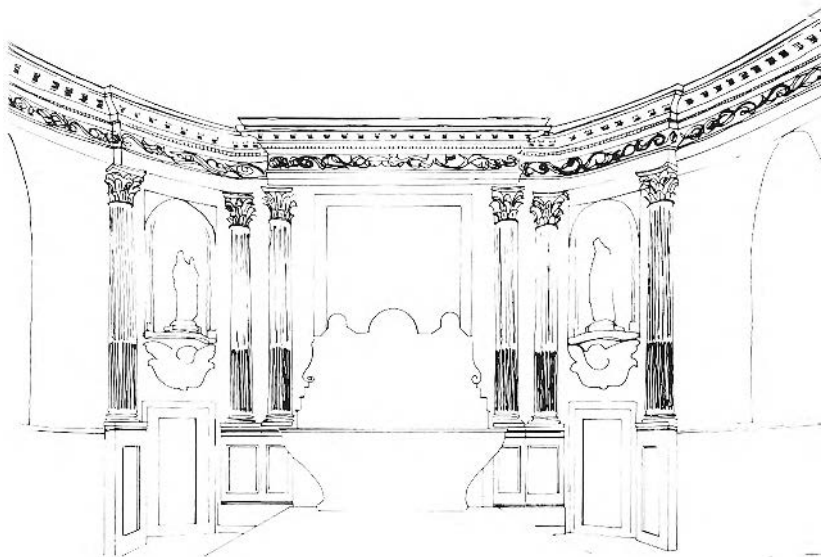
Quant un artiste fait un usage immodéré de l'application de certains membres d'Architecture, et de plusieurs genres d'ornements, dans une décoration qui, par sa nature, ou par l'absence des ordres, devroit être simple, ou au contraire, quand il affecte trop de simplicité dans un édifice de quelque importance, dans la décoration duquel on auroit pu faire usage des ordres, pour lui procurer un certain air de dignité, qu'il auroit mérité par sa destination et par son importance (art. 406).

Dans l'ensemble, le manuscrit de Demers s'avère être le guide qui nous permet de comprendre l'architecture intérieure de Saint-Joachim parce qu'il l'explique, mais c'est également le document qui explique le renouveau architectural qui s'opère à travers cet ensemble. Après cette comparaison des deux œuvres, l'une théorique et l'autre pratique, on peut s'interroger avec raison sur la contribution des Baillairgé. Demers n'a-t-il pas tout simplement dicté la ligne à suivre ? L'intervention des Baillairgé se limiterait alors à l'exécution ? Au fait, on peut dire que l'œuvre des Baillairgé est venue à point pour illustrer le *Précis* de Jérôme Demers, car celui-ci est visiblement mal à l'aise dans la pratique de l'art. Il l'a d'ailleurs signalé fort judicieusement, en guise de conclusion à son texte : « Au reste que les élèves n'oublient jamais que : la critique est aisée, mais l'art est difficile » (art. 414).

Par rapport à ce qui s'était fait jusqu'alors, l'ensemble de Saint-Joachim est entièrement nouveau. Comme nous l'avons vu, on a appliqué là, avec beaucoup de rigueur, des règles et surtout des principes généraux devant régir l'ordonnance d'ensemble. À Saint-Joachim, on retrouve pour la première fois un décor intérieur conçu comme ensemble et exécuté d'après un plan fixé au départ. Jusqu'alors, les architectes et sculpteurs procédaient par étapes. Même si chez François Baillairgé on sentait des préoccupations d'architecte plutôt que de sculpteur, il traitait seulement des parties d'édifice. À l'Islet, (à quelque cent kilomètres à l'est de Québec sur la rive sud du Saint-Laurent) c'est le chœur; à Notre-Dame de Québec, c'est le retable d'abord, la voûte quelque vingt ans après. Ce procédé produisait naturellement une variété de styles incompatibles avec la recherche de l'unité. Ceci était encore plus vrai de la part des sculpteurs de

¹⁷ *Précis*, chapitre XVIII, commençant à l'article 575.

FIGURE 12. Saint-Jean-Port-Joli. Reconstitution de l'état original du retable de l'église, tel que réalisé après 1792 par Jean et Pierre-Florent Baillairgé (dessin d'André Cloutier).



l'atelier de Quévillon (dans la région de Montréal) qui valorisaient l'exécution artisanale des œuvres plutôt que leur intégration à un tout.

Pour remédier à cela, l'architecture intérieure de Saint-Joachim est conçue comme un tout. Le retable central, les retables latéraux, l'entablement, la voûte et le couronnement du tabernacle font partie du même plan. Il est à remarquer que pour François et Thomas Baillairgé, c'est la première voûte d'église qu'ils érigent, l'ayant conçue quelque deux ans avant celle de Notre-Dame de Québec (1818). C'est visiblement ce qui manquait à leur répertoire pour en arriver à une unité architecturale. Or, en suivant l'avis de Demers, les Baillairgé se refusent à ériger des voûtes qui suggèrent un ciel étoilé, comme cela se faisait jusqu'alors, principalement par les ateliers montréalais¹⁸. Toujours selon Demers, il conve-

nait de rejeter les voûtes d'arêtes (ou croisées d'ogives), notamment à la croisée¹⁹. C'est donc par la proposition d'un nouveau type de voûte que les Baillairgé renouvellent principalement les décors intérieurs. En fait, en procédant de la sorte, ils produisent une véritable architecture intérieure.

La forme du retable est également nouvelle. En effet, jusque-là, la plupart des édifices religieux étaient dotés de retables en arc de triomphe, appliqués sur une cloison qui séparait le rond-point (utilisé comme sacristie) du chœur proprement dit. Déjà à l'Islet, François Baillairgé avait, une première fois, interprété l'ensemble du sanctuaire comme retable, mais il maintenait l'idée du retable en arc de triomphe autour du tabernacle principal. Jean et Pierre-Florent Baillairgé avaient entrepris en 1792 le retable de Saint-Jean-Port-Joli dans un chœur en hémicycle entièrement dégagé (Fig. 12). Ils n'avaient cependant trouvé guère mieux que d'installer un retable qui, tout en suivant la courbe du mur, se rapprochait encore de l'arc de triomphe. D'autres sculpteurs termineront le décor de ce chœur vers 1830 et ils intégreront alors ce retable dans un décor plus global.

Le parti choisi pour le couronnement du maître-autel de Saint-Joachim ne sera pas repris par les Baillairgé. L'abandon du baldaquin deviendra acquis après cette transformation déjà importante. Ceci se justifie par le fait que le baldaquin constitue en soi un type d'architecture intérieure qu'il n'est pas nécessaire de doubler par un retable. Or, lorsqu'on adopte un parti logique où domine l'unité architecturale, un baldaquin devient inutile, même nuisible à l'en-

18 « Il arrive quelquefois que l'on divise les voûtes par petits compartiments pour les décorer. Ces compartiments sont ou carrés ou allongés, ou losanges, ou exagones, ou octogones, etc. On les remplit d'autant de roses, bien ou mal faites, que l'on peut en imaginer. Il est aisé de voir que cette répétition continuelle des mêmes figures, doit produire une monotonie insupportable, comme on peut s'en convaincre en entrant dans les Églises dont les voûtes sont ainsi décorés » dans *Précis*, article 391.

19 « Tous les architectes modernes conviennent que l'on ne peut faire usage de croisées d'ogives que dans les seules voûtes gothiques. C'est donc par une grande inadvertance, pour ne rien dire de plus, que l'on s'est permis d'en mettre dans l'ancienne Église Paroissiale de Montréal. Et, comme plusieurs de nos prétendus Architectes ne savent pas distinguer une beauté réelle d'un abus, il leur a été facile de s'imaginer que cette voûte ainsi construite dans une de nos grandes villes, étoit un modèle à suivre; de là. Toutes ces croisées d'ogives que l'on aperçoit, à notre honte et à notre confusion, dans un grand nombre de nos Églises nouvellement décorées » dans *Précis*, article 387.

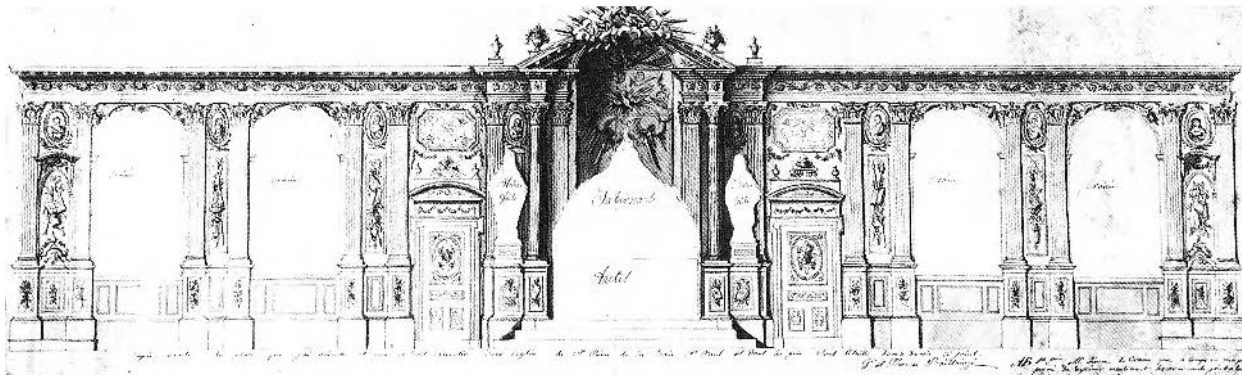


FIGURE 13. Baie-Saint-Paul. Plan du retable présenté en 1818 par François et Thomas Baillairgé (photo : Musée du Québec).

semble. François Baillairgé était conscient de ce problème et il l'a souligné lorsqu'il écrit en 1816 : « ... je me suis trouvé bien occupé pour mettre en train l'ouvrage de Saint-Joachim qui n'est pas un ouvrage ordinaire et auquel moi et mon fils il nous fallait apporter tous nos soins : tant pour les proportions que pour les modèles lesquels sont d'un genre tout nouveau : surtout la partie au près de l'autel...²⁰ »

Finalement, l'exploitation des contrastes entre le blanc (ou les surfaces lisses et glacées de Demers) et la dorure appliquée par filets s'oppose aux ensembles largement polychromés réalisés jusqu'alors. Les nombreuses couleurs qui ornaient les voûtes, les retables et les murs sont bannies à Saint-Joachim pour laisser place à des surfaces nues rehaussées de filets de dorure. On conserve cependant les surfaces marbrées, mais selon une grande logique. Ainsi, tous les éléments qui pourraient être en marbre peuvent être peints de cette façon encore ici pour accentuer la vraisemblance. Malheureusement, la phobie des marbrures chez les restaurateurs d'intérieurs d'églises nous a fait perdre les plus beaux spécimens de tels traitements. Chez les Baillairgé, les tombeaux d'autels, les panneaux des retables et les piédestaux pouvaient être marbrés. Ailleurs, chez les élèves de Quévillon, la marbrure était appliquée plus généralement et avec moins de discernement quant à la vraisemblance de l'architecture ainsi mise en évidence. On sait par exemple qu'avant sa restauration dans les années 1955-1960, le retable de l'église de Saint-Augustin était entièrement marbré et doré.

En somme, ce sont la voûte, la forme du retable et le traitement peint de l'ensemble de Saint-

Joachim qui innovent le plus par rapport aux œuvres précédentes. Thomas Baillairgé et ses élèves, à de nombreuses occasions, reprendront cette nouvelle voie, en tenant compte des règles de l'art, tandis que d'autres sculpteurs interpréteront largement ces règles, même si l'on retrouve dans leurs œuvres le rappel de ces trois grandes innovations proposées à Saint-Joachim.

Dans le prolongement de l'ensemble de Saint-Joachim une autre œuvre doit retenir notre attention ici pour deux raisons. D'abord, tout comme à Saint-Joachim, il s'agit d'une œuvre entreprise en collaboration par le père et le fils. Ensuite, il s'agit visiblement d'une alternative au système élaboré à Saint-Joachim, même si les points de rapprochements sont plus nombreux que les différences. De plus, ayant été détruit, le retable de la Baie-Saint-Paul ne nous est connu que par un dessin et quelques fragments d'architecture et de sculpture conservés au Musée du Québec (Fig. 13). Ne pouvant évaluer son impact dans un espace, nous limiterons notre analyse à quelques considérations qui se situent bien dans le prolongement de l'analyse du décor intérieur de Saint-Joachim.

En octobre 1818, à peine deux ans après le début des travaux à Saint-Joachim, François et Thomas Baillairgé s'engagent envers la fabrique de la Baie-Saint-Paul pour l'érection d'un nouveau retable. Il n'est question cette fois que du retable principal et non de l'ensemble de l'intérieur. Érigé dans un rond-point percé de quatre

²⁰ Archives de la paroisse de la Baie-Saint-Paul, documents divers, lettre de François Baillairgé du 7 juin 1816.

fenêtres, ce retable ne pouvait pas intégrer de fausses arcades contrairement à celui de Saint-Joachim. Mais la différence principale provient surtout de la mise en évidence de la section centrale par des colonnes de part et d'autre d'une arcade, surmontée d'un fronton en segment de cercle. Ce nouveau parti, Thomas Baillairgé l'explique dans une lettre qu'il adresse au curé en même temps que les plans. On y apprend qu'il avait soumis un premier projet qui devait être assez semblable à celui de Saint-Joachim.

... dans le premier il aurois fallu que le retable du reste du Chœur passa derrière et par conséquent eut coûté plus cher vu que les colonnes isolées dont il étoit composé qui demandoit au fond...²¹

La seconde proposition de Thomas Baillairgé comporte deux projets, différents seulement dans la partie centrale. Le projet n° 1, celui qui fut accepté et qui est illustré ici, présente deux colonnes qui supportent le fronton en saillie, encadrant ainsi une niche couronnée d'un motif de coquille en cul-de-four. Le projet n° 2 était plus simple et se composait d'un fond plat vraisemblablement encadré des seuls pilastres. Ces deux solutions constituent en fait une synthèse du parti nouveau exploitée à Saint-Joachim et des façons de faire plus anciennes, où seule une section centrale était traitée comme retable.

²¹ Archives de la paroisse de la Baie-Saint-Paul, documents divers, lettre de Thomas Baillairgé du 27 octobre 1818. Ce texte est reproduit intégralement dans le catalogue, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, p. 45.

Ce plan de retable n'est pas étranger non plus aux retables en arc de triomphe, tel que Thomas Baillairgé les construira, notamment à Lotbinière en 1823.

L'ensemble de Saint-Joachim et le retable de la Baie-Saint-Paul sont les œuvres majeures issues de la collaboration de François et de Thomas Baillairgé. Le père se retire une fois établie la renommée de son fils, et celui-ci part d'un bon pied ayant eu le loisir de mettre en pratique les idées enseignées par Demers. Comme nous l'avons signalé, la nouveauté de cette œuvre conjointe est telle qu'on pourrait aisément dire qu'il y a eu des décors intérieurs avant Saint-Joachim et de l'architecture intérieure après Saint-Joachim. Jusqu'à maintenant, on a qualifié cet ensemble de style Louis XVI. En soi, rien ne s'oppose à ceci, sauf qu'une telle classification paraîtra toujours arbitraire au Québec, ne serait-ce qu'à cause du décalage dans le temps qui nous situe plusieurs années en retard d'une part, et les conditions particulières du Québec en ce début du XIX^e siècle. En fait, nous qualifierons plus volontiers cet ensemble de néo-classique, dans la mesure où les préoccupations qui ont présidé à sa conception relèvent de cette école. On y retrouve en effet un retour à des préoccupations formelles guidées par les règles très strictes de l'architecture classique. Il est cependant bien évident que le néo-classicisme québécois tel que préconisé par Demers et réalisé par Thomas Baillairgé en est à ses tous débuts à Saint-Joachim.