
LE PRÉCIS D'ARCHITECTURE DE JEROME DEMERS: UN THÉORIE DÉCHIRÉE

Jérôme Demers a rédigé son *Précis d'architecture* à Québec en 1828. Ce texte, qui était un cours d'introduction à l'architecture dispensé aux élèves du Séminaire de Québec, est essentiel à la compréhension de l'architecture québécoise de la première moitié du dix-neuvième siècle. En effet, le *Précis* révèle la pensée théorique de celui qui a supervisé la construction des églises de la région de Québec pendant presque trente ans, qui a efficacement promu l'architecte Thomas Baillairgé et qui a tracé les plans de quelques bâtiments importants au Québec.

L'étude du *Précis d'architecture* a été amorcée par Olivier Maurault et par Luc Noppen. Dans un chapitre de *L'art au Canada*, Maurault décrit le traité en identifiant ses sources principales et en soulignant son originalité dans le contexte des années 1820 à Québec¹. En se basant sur le travail de Maurault, Noppen étudie le rôle concret de l'abbé Demers dans la formation de ce qu'il nomme "le néo-classicisme québécois"². Il a trouvé les sources exactes du *Précis* dans le *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel, dans les articles de Blondel dans l'*Encyclopédie* ainsi que dans le *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole et ceux de Michel-Ange* d'Augustin-Charles d'Aviler. Il a aussi démontré que "les préceptes de Demers [ont amené] plus de rigueur dans les oeuvres architecturales / .../ dans la mesure où leur composition [relevait] de règles précises, applicables à des ensembles et non plus seulement à des fragments d'architecture intérieure"³. C'est ainsi que "le *Précis d'architecture* de l'abbé Demers [a été] le point de départ du renouveau de l'architecture religieuse québécoise, par le biais de l'oeuvre de Thomas Baillairgé"⁴.

L'étude de Noppen est importante en ce qu'elle amorce l'examen de la structure du texte. Cependant, l'auteur délaisse rapidement cette optique pour chercher des liens plus directs entre les canons décrits par Demers et les formes utilisées par Thomas Baillairgé. Cette question, importante

pour comprendre l'oeuvre de Baillaigé, nous renseigne peu sur la position théorique de Demers, si bien qu'une plus grande attention au texte et une analyse rigoureuse de son argumentation éclaireront encore l'architecture québécoise de cette période.

Le but de notre article est d'analyser plus à fond les arguments théoriques du *Précis*, ce que nous ferons en trois temps. D'abord, nous voudrions identifier et définir les assises esthétiques de Demers. Ensuite, en comparant l'emploi de ces concepts avec leur source européenne, nous essaierons de décrire leur fonction précise dans la structure du *Précis*. Finalement, nous proposerons une interprétation de ce texte en fonction du milieu dans lequel Demers intervenait. Nous ne considérons pas le milieu de l'époque comme un "contexte historique" qui serait la cause du texte et qu'il suffirait d'invoquer pour en "expliquer" la genèse. Plutôt, nous croyons que ce milieu fait intrinsèquement partie du texte, de la même manière dont, pour V. Voloshinov, le contexte fait partie de l'énoncé:

[...] la situation extra-verbale n'est en aucune façon la cause extérieure de l'énoncé, elle n'agit pas sur lui de l'extérieur comme une force mécanique. Non, *la situation s'intègre à l'énoncé comme un élément indispensable à sa constitution sémantique*. Donc l'énoncé quotidien considéré comme un tout porteur de sens se décompose en deux parties: 1) une partie verbale actualisée, 2) une partie sous-entendue. C'est pourquoi on peut comparer l'énoncé quotidien à 'l'enthymème' (on appelle enthymème en logique, un syllogisme dont l'une des prémisses n'est pas exprimée, mais sous-entendue. Par exemple: Socrate est un homme, donc il est mortel. On sous-entend: tous les hommes sont mortels)⁵ (italiques de l'auteur).

La convenance et la vraisemblance

Demers articule les arguments majeurs du *Précis*, soit la critique des formes architecturales en usage à l'époque et la promotion de nouveaux canons, autour de deux concepts théoriques: la convenance et la vraisemblance. Ces concepts, empruntés au *Cours d'architecture* de Blondel, jouent un rôle d'appui essentiel aux arguments du *Précis*.

La convenance s'identifie à la bienséance, aux bonnes manières, à la tenue correcte. Un bâtiment dont la tenue est correcte est celui dont les composantes ont été choisies de façon à illustrer sa fonction et à refléter le sta-

tut social de ses occupants. Ce caractère est incarné dans les bâtiments par le biais des ordres classiques associés à des qualités expressives: le toscan est rustique; le dorique, solide; l'ionique, moyen; le corinthien, délicat; et le composite, "composé"⁶ (figs.1 à 5). A ceci s'ajoutent divers degrés de richesse ou de dépouillement qui permettent des variations plus subtiles à l'intérieur de chaque ordre.

La légitimité des règles régissant la convenance est fondée sur la croyance à l'expressivité naturelle des proportions, comme cela apparaît implicitement dans l'extrait suivant:

Ensuite, pour déterminer l'expression de la colonne, dans chacun des ordres, il faut diviser la hauteur [...] en 7 parties égales pour l'ordre toscan, en 8 pour le dorique, en 9 pour l'ionique, et en 10 pour le corinthien et le composite; divisions qui, réparties sous une hauteur commune, donneront aux ordres, *autant de diamètres différents, que chacun d'eux devra présenter d'expressions particulières [...]*⁷ (les italiques sont de nous).

Cette expressivité naturelle fonde alors la possibilité d'associer les motifs architecturaux classiques à des iconographies particulières. En voici un exemple parmi d'autres: "l'ordre ionique peut être employé convenablement dans la décoration extérieure des maisons de plaisance, dans l'intérieur des appartements, et surtout dans les chapelles dédiées à la Ste-Vierge"⁸. La convenance est donc un critère de sélection qui dépend de données extérieures au système architectural, chaque composante étant choisie en fonction de son adéquation au caractère de l'événement qu'elle doit représenter.

Après l'actualisation de la première composante, le respect de la convenance contraint sévèrement le choix ultérieur. Le tout premier choix délimite un registre auquel les choix subséquents ne peuvent que se conformer. Voilà pourquoi Demers parle souvent d'une convenance entre composantes: "le socle peut être orné d'une table renfoncée, enrichie d'une manière convenable aux autres parties de l'ordonnance"⁹.

La convenance entre composantes n'est pourtant pas différente de la convenance simple. Selon ces deux points de vue, les éléments architecturaux ne sont jamais que juxtaposés. Qu'ils conviennent individuellement à une chose commune, ou qu'ils se conviennent entre eux avant de se rapporter à l'extérieur, cela revient au même, l'unité ne peut venir que de la chose représentée. Définie seulement par le critère de convenance, l'unité

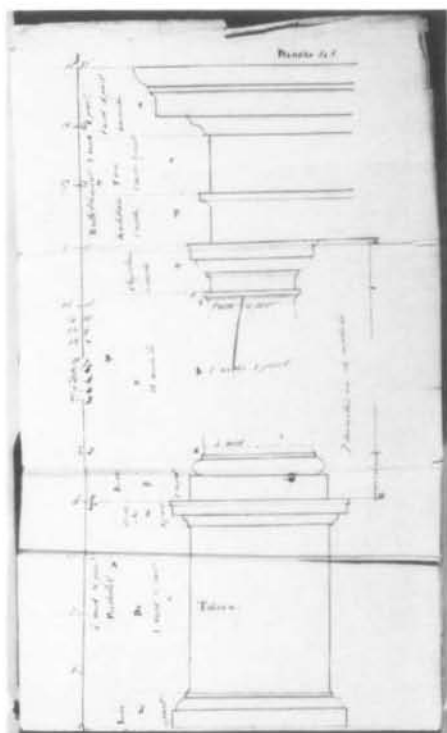


fig.1 Thomas Baillairgé, *L'ordre toscan*, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

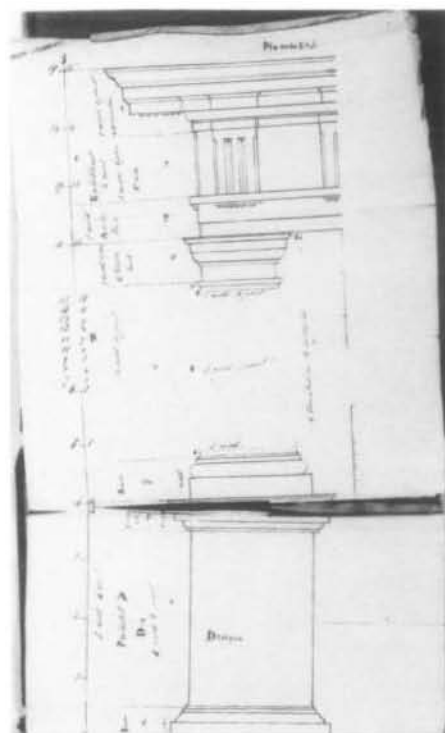


fig.2 Thomas Baillairgé, *L'ordre dorique*, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

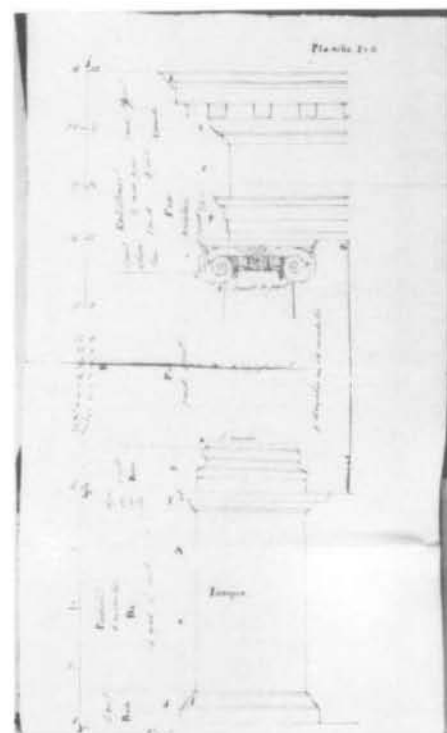


fig.3 Thomas Baillairgé, *L'ordre ionique*, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

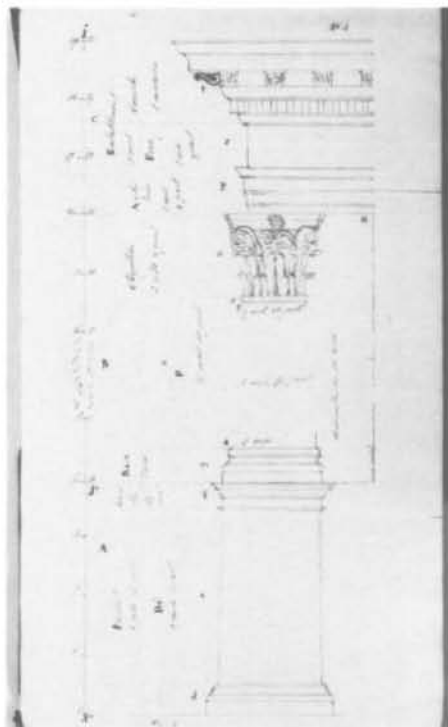


fig.4 Thomas Baillairgé, *L'ordre corinthien*, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

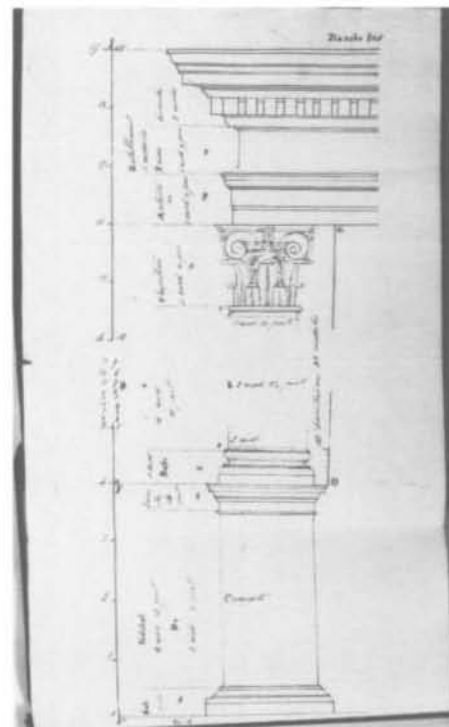


fig.5 Thomas Baillairgé, *L'ordre composite*, 1829, Planche dessinée pour illustrer le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers, Musée du séminaire de Québec, Archives. (Photo: SRP, Université Laval.)

architecturale ne serait que le résultat d'une iconographie cohérente. Ainsi, il y aurait un transfert d'unité de l'iconographie à la composition, du signifié social au signifiant architectural. En plus de n'être unis que par une structure parataxique, les éléments architecturaux seraient donc grandement redondants.

La notion de vraisemblance, par contre, implique des liens de subordination beaucoup plus forts entre ces éléments. Son rôle est de proscrire tout agencement qui semble défier les lois de la gravité:

Il est un autre genre de sculpture également à éviter; ce sont les Termes, enfans du caprice et d'une imagination déréglée, autre espèce de figures qui semblent assez fréquemment sortir d'une gaine et auxquelles on fait souvent porter, contre toute vraisemblance, des balcons, des saillies de tribunes, des amortissemens de baldaquin, etc."¹⁰.

En d'autres mots, la vraisemblance d'une composition architecturale réside dans sa "solidité apparente"¹¹, c'est-à-dire dans un rapport formel où tous les éléments paraissent bien assis et au repos. Le porte-à-faux est une des principales fautes à éviter.

D'une façon générale, il est possible de dire que la vraisemblance, à l'opposé de la convenance, consiste en des règles de combinaison: certaines composantes ne peuvent être placées qu'au voisinage de certaines autres et elles se superposent dans un ordre précis. Cette notion de vraisemblance comporte néanmoins une importante contradiction théorique à laquelle nous voudrions maintenant nous attarder.

Les problèmes théoriques de la notion d'imitation

Demers ne définit pas la vraisemblance, bien qu'il utilise fréquemment le terme. Malgré cette absence de définition, il est possible de connaître le sens que Demers lui donnait en examinant son emploi. Cet emploi se révèle assez différent de celui de Blondel, même si celui-ci en est la source.

Blondel a défini la vraisemblance par rapport au concept du "vrai". Une architecture "vraie" est celle qui, "dépouillée de toute équivoque, se montre belle dans son ordonnance, commode dans sa distribution et solide dans sa construction"¹². Mais comme il n'est pas toujours possible d'arriver à une telle perfection, un architecte peut exceptionnellement prendre la liberté d'imiter le "vrai" avec les moyens dont il dispose; il passe alors au domaine de la vraisemblance:

Lorsque, par des considérations particulières, on est retenu,

ou par économie, ou par la disette des matières, ou par la nécessité de quelques assujettissements relatifs à une restauration, et qu'enfin on ne peut arriver au caractère vrai dont nous voulons parler, au moins faut-il, à défaut de cette vérité si satisfaisante dans la décoration des façades de nos bâtiments, y substituer cette vraisemblance qui en approche et qui seule peut dédommager d'un style vrai la source des chefs-d'oeuvre élevés par les grands Maîtres qui nous ont précédés"¹³.

D'après ce passage, le rapport entre le vrai et le vraisemblable apparaît assez simple; c'est le rapport entre la réalité et l'imitation. Mais un paradoxe apparaît au moment où l'auteur opte pour l'imitation, même si la réalité est à portée de la main:

Enfin une architecture vraisemblable, telle que nous l'entendons, est plutôt le fruit du raisonnement et de la méditation de l'architecte que l'application stricte de préceptes, la vraisemblance étant quelquefois préférable à une vérité qui rebute souvent plus qu'elle ne satisfait; par exemple, l'angle saillant d'un avant-corps, l'encoignure d'un bâtiment, un trumeau, un pied-droit, trop peu considérable en apparence, n'en offre pas moins à la réflexion la solidité réelle de l'édifice; mais ces différentes parties péchant contre la vraisemblance, leurs apparences blessent l'oeil de l'examineur, et pour cette raison doivent être rejetées¹⁴.

Si la "vraisemblance qui peut se substituer à ce caractère vrai"¹⁵ peut aussi avoir priorité sur lui, c'est que le substitut n'est pas la simple copie ou le pâle dérivé d'un original accidentellement inaccessible. D'une part, Blondel veut maintenir la vraisemblance dans une situation d'infériorité. C'est pourquoi il lui attribue un caractère accidentel: lorsqu'il est impossible de faire "vrai", on doit au moins en donner l'impression. Mais, d'autre part, il donne priorité au critère de vraisemblance: "Cette qualité est préférable en bien des occasions à la réalité et à ce caractère vrai que nous venons pourtant de regarder comme le premier mérite de l'architecture"¹⁶.

Pour maintenir la logique de l'argument de Blondel, nous devons nous résoudre à comprendre le vrai dans deux sens différents. Il y a un vrai qui ne nous est donné que par sa représentation (la vraisemblance), et un autre vrai, celui qui caractérise toute structure qui résiste en fait à la gravité, peu importe son apparence. Le vrai représenté, soit le vraisemblable, est de ce

fait un vrai idéal où la tectonique coïnciderait parfaitement avec une impression visuelle, concept qui ne peut subsister sans être maintenu à l'écart du monde réel par la représentation¹⁷. Dans ses conséquences ultimes, l'argument de Blondel révèle que le "vrai" change de nature selon qu'il est représenté ou non. Mais l'auteur résiste à cette conclusion parce que, pour lui, le vrai doit pré-exister à la vraisemblance pour la justifier.

Blondel essaie de résoudre ce problème au moment où il traite de l'origine de l'architecture. L'architecture imite la nature, on le sait, mais, pour préserver la pureté de la notion d'imitation, Blondel doit scinder la nature en deux: la bonne et la mauvaise. Ainsi, il ne suffit pas d'imiter n'importe quoi de naturel, il faut aussi sélectionner les bons exemples, et c'est exactement ce que les Grecs de l'antiquité ont fait: "il faut l'avouer, les Grecs, doués d'un heureux génie, avaient saisi, avec justesse, les traits essentiels de ce qui [...] caractérise [la nature]: ils ne tardèrent pas à comprendre qu'il fallait encore choisir"¹⁸. On voit bien la circularité de l'argument. Blondel veut résoudre le problème du bien et du mal en architecture en faisant appel à la nature comme juge: la bonne architecture imite la nature. Mais, comme toute nature n'est pas bonne à imiter, il est obligé de projeter la division entre le bien et le mal dans la nature et le problème demeure entier.

La principale transformation des idées de Blondel effectuée par Demers est de ne pas mentionner explicitement la notion de "vrai". D'une part, Demers fait une certaine économie d'arguments en choisissant une base plus concrète, mais, d'autre part, il se heurte à un problème semblable à celui de Blondel en ce qui concerne l'origine de l'architecture: il ne peut se passer d'une origine naturelle pour légitimer la nouveauté de ses canons.

En utilisant le concept de vraisemblance, le professeur québécois semble croire à l'alibi des conditions accidentelles que Blondel avançait. Il fait correspondre la différence entre l'architecture réelle et l'architecture idéale à la distance physique qui sépare l'Amérique de l'Europe. Cette idéalisation du modèle européen apparaît très nettement dans la discussion concernant les voûtes d'églises. La voûte en pierre qu'on réalise en France serait le point où le vrai se confond avec le vraisemblable:

Il sera facile aux Elèves / .../ de se convaincre 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. Dans les grandes Eglises d'Europe, ces voûtes se font ordinairement en pierres tendres ou en briques; et on la soutient de distance en distance par des arcs doubleaux¹⁹.

Demers peut donner un modèle aussi précis parce qu'il écarte les exemples où la voûte européenne contredirait la vraisemblance. L'hypothèse de tels exemples lui paraîtrait soit absurde, soit négligeable. Comment, en effet, une voûte en maçonnerie pourrait ne pas être à l'image d'une "voûte en maçonnerie"? L'auteur du *Précis* utilise cet argument parce qu'il n'intervient pas dans le contexte européen où il lui faudrait justifier la disqualification de certaines voûtes de pierre. Ses réflexions portent exclusivement sur la situation au Bas-Canada où le principal matériau est le bois. Cet argument est donc parfaitement adapté à la situation visée et ne saurait être compris hors de ce contexte (fig.6).



fig.6 François Baillairgé, Fausse-voûte de l'église Notre-Dame de Québec, 1818 (restaurée en 1920-21). Premier exemple au Canada d'une fausse-voûte de bois recouverte en plâtre pour imiter une voûte de pierre. (Photo: Archives nationales du Québec.)

Cette façon assez simple de dissimuler la réalité européenne permet à Demers l'instauration d'un modèle idéal qui lui est propre. Demers remplace le "vrai" de Blondel par cette "voûte en maçonnerie" et lui fait jouer le même rôle théorique, celui de légitimer la vraisemblance.

Si Demers a pu dissimuler les contradictions de la notion d'imitation en parlant de la vraisemblance, il n'a rien évité à propos de l'origine naturelle de l'architecture. Après quelques définitions générales dans l'ouverture du texte, nous lisons ceci:

L'origine de l'architecture remonte jusqu'aux siècles les plus reculés. Les hommes, pour se mettre à couvert de l'intempérie des saisons et des attaques des bêtes féroces, se retirèrent d'abord dans les cavernes, ou se construisirent des cabanes avec les matériaux les plus communs qu'ils trouvèrent à leur portée. Ce sont là les objets d'imitation que l'art a depuis perfectionnés. L'Art a changé les plat-fonds informes des cavernes en voûtes régulières, les ouvertures et les crevasses en porte et en croisées de la plus belle proportion. Le besoin avait appris aux hommes à se servir des troncs d'arbres pour supporter le toit des cabanes, mais c'est l'art qui en a formé les colonnes de nos temples et de nos palais, et qui a imaginé les ordres qui, par leur degré de force ou de richesse servent à varier, à caractériser, à embellir nos différens édifices. C'est encore l'art qui a transformé les couvertures anguleuses en frontons, les saillies des toits en corniches majestueuses, les extrémités des perches qui soutenaient le chaume, en modillons, les haies rustiques en balustrades, etc.²⁰.

Qu'est-ce que doit montrer cette généalogie? Un lecteur attentif constaterait qu'elle met bien en évidence le supplément que l'art apporte à la nature. L'art n'est pas dans la nature, il la transforme. Pourtant, l'auteur de ces lignes veut démontrer tout autre chose:

D'après cela ne peut-on pas conclure avec la plupart des savans que l'Architecture est un art dont les hommes ont puisé ou découvert les principes dans la nature²¹.

Selon Demers, les principes architecturaux existeraient déjà dans la nature. Mais comme l'*architecture* est un *art*, et puisque "c'est l'art qui a transformé les couvertures anguleuses en frontons", l'architecture ne peut pas résider dans de telles couvertures. En tant qu'art, l'architecture devrait donc être ce qui s'ajoute à la nature: c'est "la plus belle proportion", et non

pas la simple crevasse qui donnait accès à la caverne. Et d'où vient cette belle proportion?

Les Grecs sont les premiers de tous les peuples qui aient assignés à chacun de leurs ordres l'expression relative qui lui convient, et à tous les édifices cette régularité, cette correction, cette justesse qui satisfait l'âme, et qui présente un concert admirable aux yeux du spectateur éclairé. On peut, dit le savant Mr. Blondel, regarder les grecs comme les créateurs de l'Architecture proprement dite, et les considérer comme les premiers qui aient été dignes d'avoir des imitateurs²².

Les contradictions théoriques qui sous-tendent le concept d'imitation ressurgissent donc au coeur de cette discussion sur l'origine de l'architecture. Les proportions s'ajoutent à la nature en même temps qu'elles en dérivent; l'art imite la nature, mais il n'y a pas d'art en elle, etc. Ces contradictions peuvent cependant passer inaperçues si le lecteur retient la continuité entre la caverne et la voûte plutôt que leurs différences. Pour ce faire, il doit cependant passer sous silence le caractère équivoque du mot "architecture" appliqué à la fois à la simple caverne et à l'édifice bien proportionné. Demers compare deux choses de nature fondamentalement différente, mais il tente quand même de légitimer le système classique en lui attribuant une origine naturelle.

Rupture et continuité

Si Demers conserve l'importante contradiction entre le caractère conventionnel du classicisme et sa légitimation par une origine naturelle, c'est qu'il y a là un enjeu plus important que la simple cohérence de son argument. Cet enjeu, croyons-nous, réside dans le fait que, par delà une simple préférence stylistique, le néo-classicisme implique d'importants changements sociaux qui élèvent l'architecte à un statut nettement supérieur à celui des constructeurs traditionnels. Ces changements se manifestent, par exemple, par des plans dont la complexité graphique augmente soudainement, laissant donc moins de place à l'initiative créatrice des constructeurs²³. Le respect des canons classiques, nécessitant le contrôle complet du projet par une seule personne, justifie l'isolement de l'activité de conception. Le néo-classicisme est, de ce fait, solidaire de la redéfinition de la profession d'architecte au Québec à cette époque. En architecture, comme dans la plupart des métiers, la relation de maître à apprenti se transforme en une relation d'employeur à employé²⁴, et la séparation entre

le projet et le chantier devient beaucoup plus nette. Cette séparation demande de nouveaux modes de transmission du savoir, de nouveaux moyens de communication entre les intervenants et de nouvelles règles pour évaluer les projets. Par le biais d'un débat stylistique, Demers propose donc en architecture des changements qui participent à la transformation graduelle mais complète du système économique québécois²⁵.

La transformation de la pratique architecturale de la fin du dix-huitième siècle, caractérisée par une forte emprise des artisans et des hommes de métiers, en une pratique dominée par une profession dont les règles sont établies par une corporation (l'Association des architectes du Québec a été incorporée le 30 décembre 1890) a évidemment été graduelle et même paradoxale par moments. L'image de l'architecte que Demers tentait de créer est en ce sens assez singulière. On peut la préciser en remarquant, dans le *Précis d'architecture*, une autre particularité qui consiste en la réduction de l'architecture à la décoration. Demers dit bien que "l'architecture se divise en trois branches, la construction, la décoration et la distribution"²⁶. Mais le point de vue qui caractérise l'ensemble du texte se retrouve plutôt au paragraphe suivant lorsque, sans explication, la construction et la distribution disparaissent de ce qui constitue la qualité architecturale d'un bâtiment: "Pour pouvoir juger sainement d'un édifice ou d'une décoration, il est nécessaire de connaître les véritables proportions des cinq ordres d'architecture. Nous allons en parler"²⁷.

L'exclusion de la construction manifeste clairement la rupture avec le système traditionnel en isolant "l'Architecture" de la réalisation concrète du bâtiment. Il est clair qu'un exposé détaillé des procédés de construction a été exclu du *Précis* parce que cela ne serait pas représentatif du travail de l'architecte. Demers s'intéresse bien à certains problèmes de construction, mais ne glorifie jamais le savoir-faire technique pour lui-même. En fait, il ne parle de construction que pour montrer comment certaines formes nouvelles peuvent être réalisées. Lorsqu'une forme pose certains problèmes techniques, Demers tente de trouver la solution qui permettra de la réaliser:

Mais la construction actuelle de nos Eglises oppose de grands obstacles à la solidité de ces sortes de voûtes [enduites de plâtre]; parce que les ceintres en bois qui supportent les lattes étant élevés dans la hauteur du comble et faisant même partie de la charpente, sont fréquemment exposés à de violentes secousses dans les forts coups de vent; ce qui peut occasionner

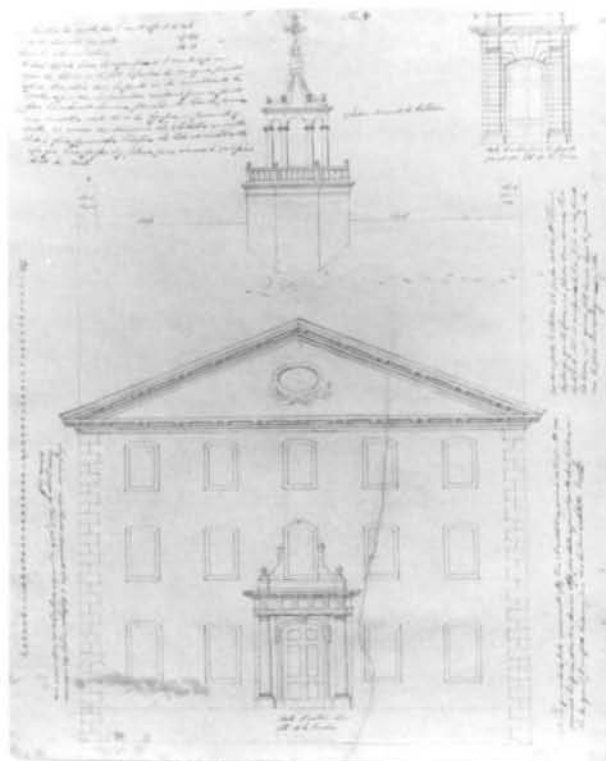


fig. 7 Jérôme Demers et Thomas Baillairgé, Élévation de l'avant-corps central du séminaire de Nicolet, 1826. Une note sur le feuillet indique: "Ces deux portes, le clocher et le fronton sont de Mr Thomas Baillargé [sic], qui se fera un plaisir d'en donner tous les détails, s'il est nécessaire". Le reste de l'élévation doit être attribué à Jérôme Demers, Archives du séminaire de Nicolet. (Photo: Archives du séminaire de Nicolet.)

des dommages considérables dans les enduits. On éviteroit ces inconvénients, si, lorsque l'on construit une Eglise, on donnoit un peu plus de hauteur au carré. Car alors les ceintres de la voûte, pourroient être appuyés sur les murs à environ 1"6 ou 2"0 pieds au-dessous des sablières; et il seroit facile de les élever au-dessous des entraves sans les fixer au comble, comme il est facile de la concevoir²⁸.

L'exclusion de la distribution est plus surprenante car celle-ci est devenue, aujourd'hui, un aspect fondamental du travail de l'architecte. Cependant cela n'était pas le cas dans les années 1820 à Québec. Il est à peu près certain que le partage des projets entre Baillairgé et Demers s'effectuait en réservant le décor au premier et la conception de l'espace au second. Les plans du Séminaire de Nicolet sont explicites à cet égard. Sur un des feuillets, Demers mentionne que les portails, le fronton et le clocheton ont été ajoutés au plan par Thomas Baillairgé (fig. 7). Ainsi, dans les faits, la distri-

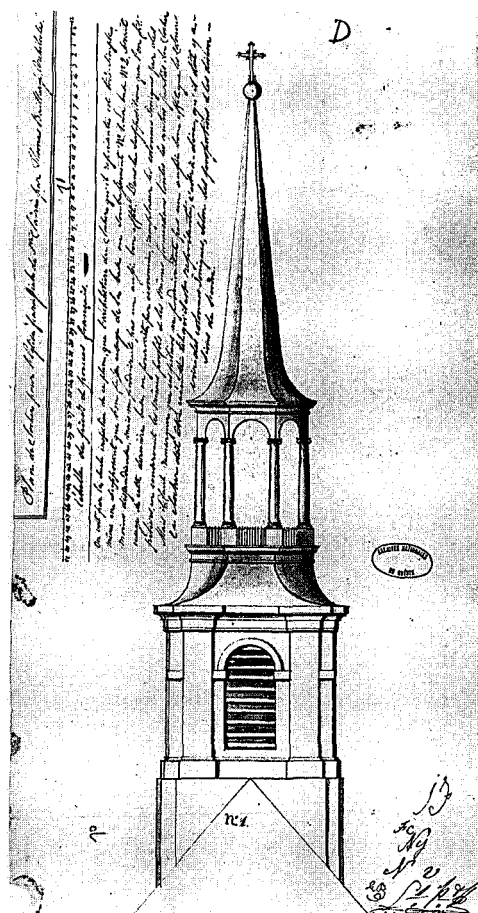


fig.8 Thomas Baillargé, Projet de clocher n° 1 pour l'église Sainte-Claire de Dorchester, 1825, Inscriptions ajoutées par Jérôme Demers. (Photo: Archives nationales du Québec.)

bution relevait du client, tandis que l'architecte ne s'occupait que du décor. Le fait que la distribution ait été exclue du *Précis* est donc à la fois un reflet de cette situation et un essai de définir le rôle de l'architecte de façon à préserver celle-ci intacte.

L'église Sainte-Claire de Dorchester, réalisée en 1825, présente un autre exemple, tout aussi clair, de ce type d'organisation de la production. En signant un marché de construction daté du 11 février 1825²⁹, un entrepreneur, François Audet dit Lapointe, s'est engagé à construire une église et une sacristie pour le village de Sainte-Claire selon des plans que le client avait préalablement établis. Ainsi, l'étape de construction ne concernait que le client et l'entrepreneur. L'architecte, sans lien avec l'entrepreneur,

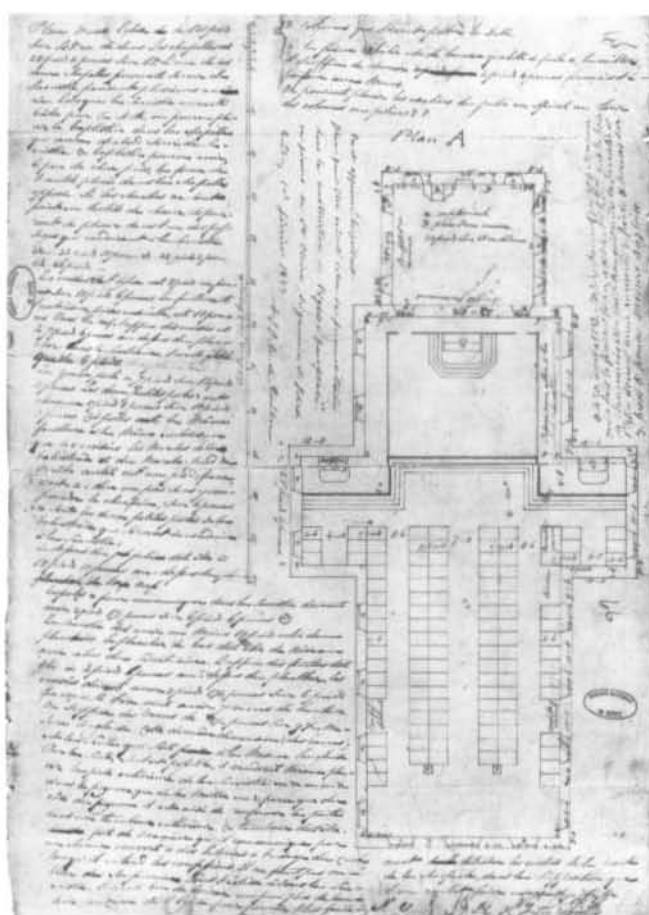


fig.9 Jérôme Demers, Plan de l'église Sainte-Claire de Dorchester, 1825. (Photo: Archives nationales du Québec.)

est plutôt intervenu comme conseiller auprès du client au moment de la conception des plans. Ces plans, qui nous sont parvenus en annexe au marché de construction déjà mentionné, relèvent de deux factures très différentes. D'une part, les deux projets de clocher sont tracés à l'encre et rehaussés de lavis. La figure du premier projet occupe le plus d'espace possible sur son feuillet et les inscriptions sont reléguées dans une position nettement secondaire. La première inscription sert à l'identification: "Plan de clocher pour l'église paroissiale de Ste-Claire par Thomas Baillargé [sic], Architecte" (fig.8). Le second projet est représenté partiellement sur une retombe qui s'ajuste au premier feuillet pour en modifier la figure. D'autre part, les plans de l'église (fig.9) et de la sacristie sont dessinés plus

sommairement et ne comportent pas de lavis. La composition de ces feuillets ne témoigne d'aucune recherche esthétique et les inscriptions entrent en compétition directe avec la figure. Ainsi, les premiers dessins, relevant de l'art architectural, font l'objet d'une présentation soignée, tandis que les seconds, relevant de questions fonctionnelles et pragmatiques, sont traités beaucoup plus sèchement. Leur réalisation relève vraisemblablement du client et un passage des inscriptions en identifie l'auteur, Jérôme Demers, qui agissait en sa qualité de vicaire général du diocèse de Québec.

L'organisation générale du *Précis d'architecture* montre donc bien l'ambiguïté de la fonction d'architecte à cette époque. Malgré son statut professionnel qui s'affirme, l'architecte de la première moitié du dix-neuvième siècle doit limiter son intervention à une portion assez réduite du projet. Cette restriction constitue un moyen de préserver une relation plus traditionnelle entre l'architecte et le client, au moins lorsque celui-ci est l'Église. En effet, elle donne au client une incidence beaucoup plus directe dans le projet qu'il n'en aurait eue normalement. Et comme le *Précis* concerne avant tout l'architecture religieuse, cette restriction a pour effet d'appuyer le rôle interventionniste des ecclésiastiques dans les projets architecturaux. En ce sens, Demers ne met jamais en cause l'autorité du clergé sur les architectes, il en fait plutôt l'éloge:

On ne pourroit, sans la plus grande injustice attribuer à Messieurs les curés la cause du mauvais goût qui règne dans la décoration de la plupart de nos Églises. On peut dire, à la louange de ces respectables pasteurs, que depuis plusieurs années, ils ont fait paraître un zèle digne des plus dignes éloges pour la décoration et l'embellissement des lieux saints. Mais ils ne sont pas toujours libres dans le choix des ouvrages ainsi que les artistes qui en sont chargés. Les architectes subalternes, qui ignorent absolument les rapports caractéristiques, que chaque ordre doit avoir dans toute l'étendue d'une ordonnance, commencent à se former un parti dans les paroisses où ils savent qu'il y a des Églises à entreprendre, puis ils présentent aux Fabriques des plans de retables, de tabernacles, de voûtes, etc. C'est dans l'assemblée des marguilliers que l'on discute et examine ces plans; chacun des marguilliers rapporte alors aux autres ce qui l'a frappé d'avantage dans les différentes Églises qu'il a visitées. On propose quelques modifications dans les plans, puis on finit par donner les ouvrages

au rabais, souvent contre l'avis du pauvre curé, dont on prend plaisir à fronder l'opinion dans ces sortes d'assemblées³⁰.

Sans rendre explicite le mode de production impliqué par l'ensemble du traité, Demers appuie ici l'autorité religieuse dans le choix des artistes et des plans en accusant l'assemblée des marguilliers de mauvais goût. De ce fait, il défend ses propres interventions en faveur de Baillairgé et tente de légitimer cette pratique centralisatrice par l'esthétique.

La construction et la distribution ne sont donc pas simplement omises par le *Précis*, elles sont renvoyées dans un non-dit dont le rapport avec le dit est porteur de signification. Leur exclusion révèle une asymétrie importante dans la formation de la profession d'architecte au Québec. D'un côté, on veut centraliser l'ensemble des décisions formelles, mais, de l'autre, on désire préserver un certain jeu entre deux centres de décision. La séparation entre la construction et le projet peut s'effectuer indépendamment de celle qui existe entre le projet et le programme. Pour cette raison, il a été possible de concentrer les ruptures d'un côté et de préserver une relation plus traditionnelle de l'autre; ce que Demers a fait au profit du clergé.

Comme nous pouvons maintenant le voir, le *Précis d'architecture* ne représente pas seulement la diffusion au Québec d'idées préconstituées en France. Demers était engagé dans une révision complexe de la tradition architecturale québécoise et son cours d'architecture a été modelé par les transformations qu'il voulait y apporter. Les canons classiques que Demers défendait nous sont familiers et sa façon de les justifier, à l'aide des concepts de convenance et de vraisemblance, n'a rien d'original. Mais sa redéfinition du concept de vraisemblance, substituant l'architecture classique française à l'architecture idéale de Blondel, répond au contexte précis dans lequel il a été élaboré.

De même, en rejetant les problèmes de construction et de distribution hors du domaine de l'architecture, Demers s'adressait spécifiquement à la société québécoise de l'époque. L'évolution des structures socio-économiques impliquait des modifications profondes de la pratique architecturale. La nécessité d'établir un nouveau rôle pour l'architecte devenait de plus en plus pressante, malgré les ruptures que cela impliquait avec la pratique traditionnelle qui s'était épanouie après la conquête. La réponse de Demers à cette situation a été de présenter la nouvelle pratique comme condition *sine qua non* du respect de l'esthétique classique que l'origine

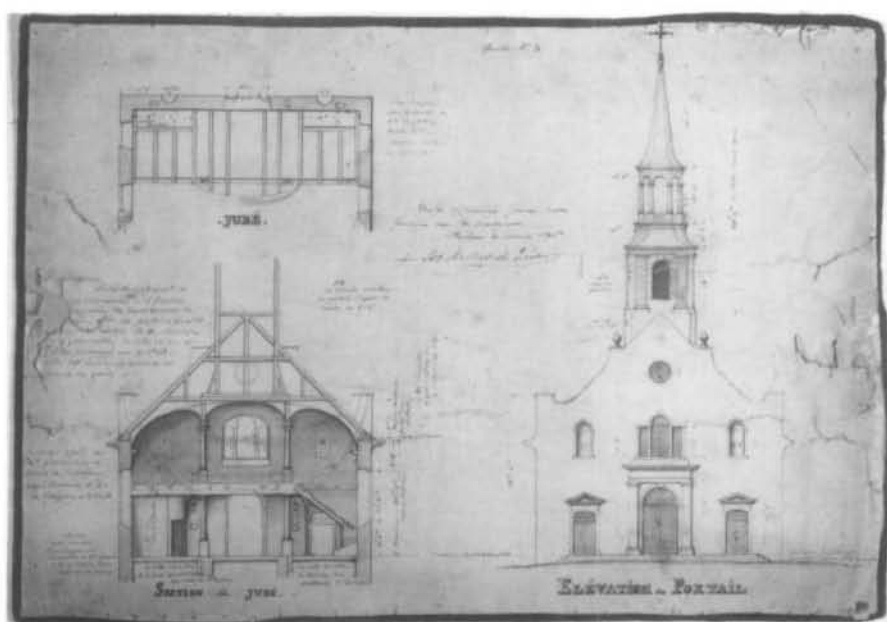


fig.10 Thomas Baillairgé, **Projet pour l'église de Saint-Anselme**, 1845, Baillairgé se dégage graduellement de la formule prônée par le *Précis d'architecture* pour en arriver à des projets comme celui-ci. Il s'agit d'un projet complet, développé sur plusieurs feuillets, rehaussé de lavis, où tous les aspects formels du bâtiment sont pris en charge par l'architecte, Archives de la paroisse Saint-Anselme. (Photo: SRP, Université Laval.)

dans la nature et dans le vrai justifiait comme but en soi.

Par ailleurs, Demers tentait de limiter le rôle de l'architecte aux éléments superficiels d'un décor appliqué. L'aspect fonctionnel des bâtiments était ainsi séparé de "l'Architecture" et demeurait assujéti à une relation plus traditionnelle entre l'architecte et le clergé. Cette singulière définition du travail de l'architecte apparaît explicitement dans les bâtiments où Demers, membre du clergé, a choisi Thomas Baillairgé comme architecte. Baillairgé n'est intervenu que sur le décor, tandis que les plans ont été réalisés par Demers; mais seul Baillairgé était "architecte". C'est ainsi que Demers a pu maintenir la rupture qu'il proposait à l'intérieur d'un cadre où le clergé conservait un rôle traditionnel et gardait un pouvoir à peu près intact. Le rôle de l'abbé Demers dans la définition du statut professionnel de l'architecte québécois a donc été assez partagé. Il a pris en charge une bonne partie des exigences imposées par l'évolution de la société, mais il a tenté, en même temps, de contenir un mouvement qui pouvait éroder le pouvoir de l'Église. Il a concédé d'un côté ce qu'il pouvait récupérer de l'autre.

Quant à Thomas Baillairgé, il a certes tiré un certain profit de l'influence de l'abbé, mais il a aussi été acculé à une situation tout à fait inconfortable. Il est significatif que son oeuvre des années vingt ait été dominée par la conception de décors intérieurs d'églises et d'ornements comme ceux du séminaire de Nicolet. Ce n'est que graduellement, surtout au cours des années trente, qu'il a commencé à produire des projets plus complexes. C'est donc à l'encontre du caractère traditionnaliste de Demers que Baillairgé est arrivé à fournir des plans qui comptent parmi les plus complets à Québec à cette époque, tel son projet pour l'église de Saint-Anselme (fig. 10).

Marc Grignon

Étudiant au doctorat

Histoire de l'architecture

M.I.T.

Notes

¹ Olivier MAURAUULT, "Un professeur d'architecture à Québec en 1828", *Marges d'histoire*, Montréal, 1929, I: L'art au Canada, pp. 93-113.

² Luc NOPPEN, "Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec", *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. II, n° 1, 1975, pp. 19-33.

³ *Ibid.*, p.28.

⁴ *Ibid.*, p.29.

⁵ V. VOLOSHINOV, "Le discours dans la vie et le discours dans la poésie" dans T. TODOROV, *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, Seuil (Poétique), 1981, p.191.

⁶ Jérôme DEMERS, *Précis d'architecture*, article 9 (Nous utilisons une copie de 1838, conservée aux Archives du Séminaire de Nicolet. Sur les avantages de cette copie, voir NOPPEN, *op. cit.*, p.23).

⁷ *Ibid.*, article 31.

⁸ *Ibid.*, article 23.

⁹ *Ibid.*, article 245.

¹⁰ *Ibid.*, article 183.

¹¹ *Ibid.*, article 278.

¹² Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris, 1771, I, p.392.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p.393.

¹⁵ *Ibid.*, p.392.

- ¹⁶ *Ibid.*, p.393.
- ¹⁷ C'est là un exemple de l'effet d'idéalisation que Jacques Derrida nomme *différance* [sic]. Voir Marc GRIGNON, "Pozzo, Blondel, and the Structure of the Supplement", *Assemblage*, vol. I, n° 2, 1987, p.9.
- ¹⁸ BLONDEL, "*Cours*", p.453.
- ¹⁹ DEMERS, "*Précis*", article 284.
- ²⁰ *Ibid.*, article 7.
- ²¹ *Ibid.*
- ²² *Ibid.*, article 8.
- ²³ Luc NOPPEN et Marc GRIGNON, *L'art de l'architecture*, Québec, 1983, pp. 76-82.
- ²⁴ Gilles PAQUET et Jean-Pierre WALLOT, "Sur quelques discontinuités dans l'expérience socio-économique du Québec: une hypothèse", *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXXV, n° 4, 1982, p.502.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 500-507.
- ²⁶ DEMERS, "*Précis*", article 13.
- ²⁷ *Ibid.*, article 14.
- ²⁸ *Ibid.*, article 389. Ce procédé est visible dans le projet de Thomas Baillairgé pour l'église de Saint-Anselme (voir fig.9).
- ²⁹ Archives nationales du Québec. Greffe du notaire Louis Panet, 11 février 1825, n° 1320.
- ³⁰ DEMERS, "*Précis*", article 413.

JEROME DEMERS' *PRÉCIS D'ARCHITECTURE*: A TROUBLED THEORY

Jérôme Demers wrote his *Précis d'architecture* in Québec City in 1828. The text, derived in large measure from Jacques-François Blondel's *Cours d'architecture*, reveals the theoretical notions of a man who supervised the construction of churches in the Québec region for nearly thirty years. As well he effectively promoted the career of architect Thomas Baillairgé and drew the plans for a number of important Québec buildings.

Luc Noppen saw the *Précis* as a theoretical expression of the principles employed by Thomas Baillairgé. According to Noppen, the rules outlined by Demers were crucial in the establishment of Québec neoclassicism. My article takes a different approach, concentrating on an analysis of the text's theoretical propositions. This analysis will situate Demers' *Précis* in relation to Blondel's *Cours* and will attempt to explain their differences by arguing that the Québec milieu is an essential component of the text's significance.

Demers attempts to legitimize the canons set down in his treatise by employing the concepts of "suitability" (convenance) and "verisimilitude" (vraisemblance), both of which were borrowed from Blondel. The principle of "suitability" governs the choice of classical orders, which in turn depends on the social status of the occupant or the function of the building. Each order has its own distinct character which is only compatible with certain types of buildings. However, according to this principle, the architectural elements of the same building refer individually to a common meaning; as a result, in addition to being redundant, these elements are simply juxtaposed.

"Verisimilitude," on the other hand, defines in a much clearer way the notion of subordination among the architectural elements. Its role is to proscribe any arrangement which appears to defy the laws of gravity. Respect for verisimilitude is evident in any building in which all the elements are visually stable and at rest. This notion of verisimilitude is worth dwelling upon, given the modifications that Demers introduces. His source is undoubtedly Blondel's *Cours*. For Blondel, verisimilitude is any imitation of the "true." But the concept of the "true" refers only to the fact that well-constructed buildings effectively resist the force of gravity. Thus, among those buildings which are "true," there are a certain number that do not show verisimilitude, which Blondel ignores by proposing the idea of imitation. Verisimilitude is thus an ideal truth in which the tectonics coincide perfectly with the visual impression of a building.

Demers' main modification is to omit the notion of the "true." Demers seems to believe that any recourse to verisimilitude is fortuitous and a result of such conditions as a lack of money or materials. However, in proposing that verisimilitude would be respected if Québec architecture imitated French architecture, he is committing the same error as Blondel; namely, the idealization of his model. Demers is replacing Blondel's "truth" with an ideal version of French architec-

ture. This substitution is evident, for example, in Demers' discussion of false wooden vaults, which he feels should resemble the masonry vaults of European churches.

Another important contradiction in Demers' text relates to the origin of architecture. Demers is unable to reconcile the idea that architecture has its source in nature and in the earliest human constructions with the idea that architecture is an art embracing only those buildings that are constructed according to specific rules. The contradictions within the concept of verisimilitude and in the discussion of the origin of architecture are of the same type. Demers attempts to justify a group of rules, those of classicism, by giving them an origin in nature or in truth, whereas neither can be used for such a purpose.

These contradictions can be explained if the historical context of the *Précis* is taken into consideration. Far from being simply a stylistic preference, Demers' neoclassicism reflects important changes occurring in Québec architecture at the beginning of the nineteenth century. In architecture as in most trades, the relationship between master and apprentice becomes one of employer and employee. Thus, formulating new aesthetic principles serves to redefine the architect's role in the production of buildings. While the role that Demers attributes to the architect is different from that of the traditional artisan, it is also different from the role of today's architect. The characteristics of this role are embodied in the structure of the treatise, which excludes such questions as construction and room division, reducing architecture to decoration.

By excluding construction, Demers breaks with the traditional system of production by isolating "Architecture" from the concrete realization of the building. The architect no longer has any link with the building contractor. The architect is isolated in his designing activity and throughout this era, his drawings become increasingly precise and detailed.

The exclusion of room division is a different matter. It can be seen as an attempt by Demers and the clergy he represented to maintain a more traditional relationship between the architect and his client. This exclusion reflects and strengthens the client's control over the building program by allowing him to actually conceive the plans. This rather peculiar arrangement occurred for example when Demers, as vicar-general of the Québec diocese, drew up plans for the Séminaire de Nicolet and for the Sainte-Claire de Dorchester church, leaving only the ornaments for his architect Thomas Baillairgé.

This article demonstrates that Demers adapted the Blondel text in light of the particular situation of Québec in the 1820's. While Demers was intent on defending the same stylistic principles as Blondel, he redefined the rules according to his own context. In this way, he created a new role for the architect by separating him from the builder; at the same time, however, he preserved the client's control over the production of buildings. He thus conceded with one hand what he could recuperate with the other.

Translation: Jeffrey Moore