



fig. 1 Vue du chœur de l'église Notre-Dame de Québec, avant l'incendie de 1922, montrant les statues réalisées par François Baillairgé, entre 1787 et 1793. Copie photographique d'un cliché datant de 1871. (Photo: *Inventaire des œuvres d'art*, Archives nationales du Québec, Québec [ANQQ])

UNE ŒUVRE INÉDITE DE FRANÇOIS BAILLAIRGÉ (1759-1830)

L'ensemble statuaire de l'église Saint-Joseph de Deschambault

[François Baillairgé] est d'abord sculpteur, [...] il a des dispositions et un tempérament de sculpteur et [...] il n'est vraiment à son aise que devant un bloc de bois de pin à transformer en statue ou en présence d'une certaine surface à recouvrir de figures en relief [...] François Baillairgé sait bien [...] que son art propre est la sculpture sur bois, bas-relief et statuaire. Et c'est bien comme sculpteur qu'il laisse une œuvre homogène, une œuvre solidement conçue et vraiment originale. [...] Seule, sa sculpture est franchement indiscutable — en ce sens qu'on ne peut mettre en doute l'ingéniosité de son ordonnance, ni l'intensité de son expression plastique, ni l'ampleur de son sens décoratif. (Gérard Morisset, «François Baillairgé. Le sculpteur», *Technique*, février 1949, p.89).

Jusqu'à tout récemment, on croyait qu'avant le dernier tiers du XIX^e siècle, la décoration intérieure des églises québécoises avait peu favorisé le déploiement de grands ensembles statuaires monumentaux et décoratifs. Dans le même ordre d'idées, on pensait que de tels ensembles de statues n'avaient pris leur essor et ne s'étaient multipliés que vers 1860, avec l'avènement des styles dits *revival* dans le décor des édifices¹. Or, on connaît maintenant un nombre assez important d'ensembles de plus de trois statues et de grand format, tous concentrés dans la grande région de Québec et datant de 1775 à 1825. Certains étaient étroitement liés à d'importants chantiers de construction ou de rénovation d'églises, alors que d'autres étaient complètement indépendants de l'architecture de celles-ci.

Citons d'abord celui de l'un des membres de la famille Levasseur à Saint-François-de-Montmagny, en 1784-1789, et ceux d'Amable Charron (1785-1844) à Sainte-Anne-de-La-Pocatière, en 1812-1813, et à L'Islet, en 1815-1816. L'ensemble de Saint-François comportait au moins dix statues, aux sujets inconnus, réparties dans la nef. L'ensemble de La Pocatière était constitué des quatre *Évangélistes* placés dans le chœur, qui sont retirés dès 1814 à la suite d'une ordonnance de M^{sr} J.-O. Plessis. Établi selon une hiérarchie et un programme très précis, l'ensemble de L'Islet, composé de huit statues polychromes placées dans autant d'arcades des murs latéraux de la nef, comprenait une *Vierge à l'Enfant*, *Saint Joseph*, *Saint Michel Archange*, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Pierre*, *Saint Paul*, *Saint Joachim* et *Sainte Anne* et cela, sans compter deux *Anges sommant la trompette*².

Les autres ensembles retracés ont tous été réalisés par des membres de la



fig. 2 Vue du chœur de l'église de Saint-Joachim, réalisé entre 1816 et 1825, montrant les statues des quatre *Évangélistes* et les panneaux-reliefs de leurs attributs exécutés par François Baillairgé, ainsi que le cartouche du tombeau d'autel attribué à son fils Thomas. (Photo: John R. Porter, Musée du Québec, Québec)

famille Baillairgé. Mentionnons, de Jean Baillairgé (1726-1805), celui de Saint-Jean de l'île d'Orléans, en 1774-1776, et, surtout, de son fils François, ceux de Saint-Pierre-de-Montmagny et de Berthier-sur-Mer, en 1786-1787, de Notre-Dame de Québec, en 1787-1793, de Saint-Jean-Port-Joli, en 1797, et de Saint-Joachim, en 1816-1825. À Saint-Jean, l'ensemble statuaire comprenant neuf œuvres aux sujets inconnus et de formats variés était réparti dans le chœur et les chapelles de l'église³. À Saint-Pierre-de-Montmagny, les œuvres de grand format et entièrement dorées par les Ursulines de Québec, sauf les carnations peintes par l'artiste, représentaient la *Vierge*, *Saint Joseph*, *Saint Michel* et *Saint Pierre*. À

Berthier-sur-Mer, les statues grandeur nature (5.5 pieds ou 1,60 mètre) et également dorées par les Ursulines, avec les carnations peintes par l'artiste, représentaient la *Vierge*, *L'Ange gardien*, *Sainte Jeanne* et *Saint Jean-Baptiste*⁴. Conçu selon une hiérarchie et un programme très précis, l'ensemble de Notre-Dame de Québec (fig.1), détruit dans l'incendie de l'édifice, en 1922, se retrouvait dans le chœur de l'église. De haut en bas, on remarquait d'abord un impressionnant baldaquin formé de six branches, reposant sur la tête de six cariatides ailées en forme de consoles et dominé par un *Christ en gloire* ou *de la Résurrection*; ensuite, toujours au niveau du baldaquin, deux statues de chaque côté, sur la corniche entre les murs et la première branche, la *Foi* et la *Religion*, ainsi qu'un groupe de trois autres placées sur le fronton au-dessus du maître-autel, l'*Immaculée Conception* accompagnée de deux *Anges adoreurs*. Finalement, au sol, de part et d'autre du maître-autel et sous chacune des cariatides, on comptait six statues posées sur des piédestaux et représentant *Saint Joseph*, *Sainte Félicité*, *Saint Pierre*, *Saint Paul*, *Saint Louis* et *Saint Flavien*. Cet ensemble, qui totalisait une vingtaine d'œuvres en ronde-bosse, fut sans aucun doute le plus important à avoir été réalisé avant les années 1860⁵. À Saint-Jean-Port-Joli, l'ensemble, placé au fronton et dans des niches du retable principal, comprenait cinq œuvres polychromes aujourd'hui dispersées: un *Calvaire* à plusieurs personnages, soit le *Christ en croix*, la *Vierge* et *Saint Jean*, ainsi que *Sainte Élisabeth* et *Saint Zacharie*⁶. L'ensemble de Saint-Joachim (fig.2), quant à lui, comprend les statues dorées des quatre *Évangélistes* assis de part et d'autre du maître-autel, chacune placée entre des colonnes et posée sur un piédestal arborant l'attribut du saint sculpté en relief⁷.

Considérant que, à l'exception des quatre *Évangélistes* de Saint-Joachim, tous ces ensembles sont aujourd'hui disparus ou dispersés, les six statues grandeur nature de l'église Saint-Joseph de Deschambault, paroisse située sur la rive nord du Saint-Laurent à environ 75 kilomètres à l'ouest de Québec, sont le plus important ensemble statuaire antérieur à 1875 à nous être parvenu intégralement (fig.3). Cet ensemble a en effet été réalisé au début des années 1820 par un artiste qui s'avère être, comme nous le verrons, nul autre que François Baillairgé (1759-1830). L'ancienneté et la qualité des six statues leur ont valu d'être classées comme biens culturels par le gouvernement québécois en 1965.

Un ensemble méconnu et peu documenté

Chose étonnante, l'important ensemble statuaire de Deschambault a peu attiré l'attention des historiens, n'a suscité que de rares commentaires et, par conséquent, est resté dans l'ombre. À vrai dire, il n'y a que l'historien de l'art Gérard Morisset qui se soit penché un tant soit peu sur ces sculptures et, surtout, sur la question de leur attribution. C'est ainsi qu'il écrit en 1951 dans un article sur l'église de Deschambault:

Tout autres sont les grandes statues en bois peint qui ornent le sanctuaire, à

l'étage des tribunes. La fabrique les a acquises de 1820 à 1824, moyennant la somme de trois mille livres. Les entrées des comptes ne contiennent aucun nom de sculpteur. En procédant par élimination, on constate que ni les Baillairgé, ni Quévillon - au reste, il est mort en 1823, - ni Amable Gauthier, ni Urbain Brien dit Desrochers n'en peuvent être les auteurs. Mais en examinant chacune de ces statues, on pense à d'autres pièces d'un style identique: les trois grandes statues que Louis-Thomas Berlinguet a sculptées vers 1846 pour l'église de Saint-Rémy (Napierville) et qui se trouvent au Musée de la Province; d'ailleurs l'une des statues de Deschambault — le saint en chasuble — a même pose et même geste [*sic*] que le *Saint François-Xavier* du Musée de la Province. Ces statues ont orné l'ancienne église. Je n'ai pas la moindre idée de l'endroit qu'elles occupaient. Peut-être l'ancienne église possédait-elle un retable à la récollette — comme l'église de Saint-Rémy; s'il en était ainsi, ces saints personnages, plaisamment bariolés de couleurs vives, étaient placés dans des niches⁸.

Comme l'évoque Morisset, la fabrique a acquis les six statues entre 1820 et 1824 pour 3 359 livres et 7 sols, somme très importante pour l'époque et qui tient compte tant du grand format des œuvres que de leur revêtement. À la lecture du deuxième livre de comptes de la fabrique, on apprend que les six statues sont arrivées par paires en trois temps, sans mention quant à leur auteur; la première en 1820, au coût de 880,1 £, la deuxième en 1821, au coût de 1050,6 £ et la troisième en 1824, au coût de 1407,16 £⁹. La différence de prix entre chaque paire pourrait s'expliquer par divers facteurs, tels la qualité des œuvres (sujets, finition et revêtements), le coût de leur transport et de leur installation. L'ensemble statuaire a été acquis pour l'ancienne église de Deschambault, en même temps que sept tableaux de Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-vers 1848), par l'abbé Charles-Denis Dénéchau (1768-1837), curé de cette paroisse de 1795 à 1835, grand amateur d'art, semble-t-il, et instigateur de la construction de la nouvelle église.

La seule explication de ces acquisitions importantes, dans le contexte des années 1820-1825, est un simple désir d'embellir l'église paroissiale. En effet, les ensembles statuaire monumentaux résultent généralement de projets décoratifs conçus par des architectes à partir de programmes thématiques établis par les clients, comme c'est le cas à L'Islet, Saint-Jean, Notre-Dame de Québec, Saint-Jean-Port-Joli ou Saint-Joachim. À Deschambault, l'ensemble ne s'intègre toutefois pas comme tel dans un plan de rénovation de l'intérieur de l'édifice, alors même qu'un projet de nouvelle construction est déjà dans l'air. En effet, dès 1835, l'ancienne église a fait place à l'actuel édifice construit d'après les plans de l'architecte Thomas Baillairgé (1791-1859), fils de François. La décoration intérieure, également conçue par Thomas, a été réalisée entre 1841 et 1855 par son élève et entrepreneur préféré, l'architecte et sculpteur ornemaniste André Paquet (1799-1860). Si on ne connaît pas la destination et l'emplacement précis des six statues



fig. 3 Vue de l'intérieur de l'église de Deschambault prise en 1946. (Photo: Gérard Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)



fig. 4 Le Christ.



fig. 5 La Vierge.



fig. 6 Saint Ignace de Loyola.

figs. 4 à 9 Les six statues grandeur nature de l'église de Deschambault photographiées en 1956 avec leur revêtement polychrome et avant leur restauration. (Photos: Jean-Paul Morisset, Inventaire des œuvres d'art, ANQQ)

dans le décor de l'ancienne église, l'ensemble statuaire a néanmoins été récupéré, probablement selon l'avis de Baillairgé, pour être placé dans le chœur du nouvel édifice, posé sur des consoles au niveau du stylobate des fenêtres, de part et d'autre du maître-autel. Tel qu'il se présente aujourd'hui — juché très haut, mal éclairé, peu visible et disproportionné par rapport au décor environnant — l'ensemble apparaît donc plus ou moins bien intégré à l'architecture du sanctuaire.

Comme le sous-entendent les trois entrées du livre de comptes correspondant aux arrivages de statues, le programme iconographique de l'ensemble statuaire de Deschambault, établi selon un certain ordre hiérarchique, comprend de fait trois paires bien distinctes allant de chaque côté du maître-autel



fig. 7 Saint François Xavier.



fig. 8 Saint Grégoire le Grand.



fig. 9 Saint Louis.

vers la nef: d'abord, le *Christ* (fig.4) et la *Vierge* (fig.5), ensuite, *Saint Ignace de Loyola* (fig.6) et *Saint François Xavier* (fig.7) et, finalement, *Saint Grégoire le Grand* (fig.8) et *Saint Louis* (fig.9), placés chacun dans une arcade près des tribunes de la nef.

Considérations techniques et matérielles

Les six statues ont toutes été taillées dans du pin, probablement du pin blanc¹⁰. Le *Christ* et la *Vierge* ont un évidement visible au revers (figs.4 et 5), de la base jusqu'aux épaules, tandis que les quatre autres personnages sont sculptés sur toutes leurs faces. Ainsi, le dos de la chasuble du *Saint Ignace* est également sculpté de motifs au relief toutefois moins prononcé que ceux du devant. On peut donc en conclure que les statues du *Christ* et de la *Vierge*, les plus importantes dans la hiérarchie, étaient conçues pour être vues de face, tandis que les quatre autres étaient destinées à être vues aussi bien de côté que de face. À l'origine, les six statues devaient être installées non pas dans des arcades, comme c'est le cas actuellement pour deux des œuvres, mais au sol, sur des piédestaux ou des socles, comme, entre autres, les six statues de Notre-Dame de Québec. De plus, les bases de *Saint Ignace* et de *Saint François Xavier* sont coupées à angle à leurs coins alors que celles

des autres statues sont rectangulaires, ce qui pourrait éventuellement fournir un autre indice sur leur emplacement d'origine.

De façon générale, les six statues ont connu la même évolution en ce qui concerne les divers changements de revêtements ou, en d'autres termes, en ce qui a trait au nombre de repeints décelés sur chacune des œuvres. La couche picturale actuellement visible est un repeint datant de 1980, année d'un rafraîchissement général de l'intérieur de l'église¹¹. La couche sous-jacente monochrome correspond à une restauration effectuée en septembre 1956, sous la supervision de Gérard Morisset et documentée par la photographie (fig.10). Il semble que la décision de cette restauration ait été prise à l'encontre des recommandations premières de l'architecte E. Georges Rousseau, alors en charge du rafraîchissement de l'intérieur de l'église, qui ne préconisait qu'un simple nettoyage des statues¹². Ce type de restauration favorisée par Morisset — l'application d'une couche de peinture uniforme imitant la «pierre de Caen» — était pratique courante dans les années 1950, non seulement pour les sculptures religieuses *in situ*, mais également pour celles conservées dans les musées. Selon une autre pratique habituelle à la même époque¹³, il est encore heureux que les six sculptures n'aient pas été radicalement décapées avant que cette dernière couche ne soit appliquée.

Avant la «restauration» de 1956, les statues de Deschambault étaient peintes polychromes, avec certains motifs rehaussés de dorure. Dans ses notes de l'*Inventaire des œuvres d'art*, Morisset indique que «les statues de Deschambault doivent tout probablement leurs couleurs actuelles au peintre-décorateur qui a effectué la restauration de l'église il y a une quarantaine d'années. D'où un abus de couleur rose: le décorateur a voulu harmoniser les statues avec le reste de l'église¹⁴». Ce jugement de l'historien de l'art a d'ailleurs certainement justifié le repeint uniforme et complet de 1956. En consultant les archives de la paroisse, on constate, effectivement, que la polychromie observée par Morisset a été réalisée en 1905 par J.H.A. Marcoux de Québec, peintre décorateur spécialisé dans la «décoration de statues¹⁵».

La couche sous-jacente peut être identifiée comme étant celle d'origine. On ignore toutefois si le revêtement originel a été appliqué par le sculpteur lui-même ou confié à un atelier spécialisé¹⁶. Fait intéressant, on note la présence de deux types de revêtements qui militent en faveur d'une division nette de l'ensemble en deux groupes bien distincts. Le *Christ* et la *Vierge* étaient entièrement recouverts d'une dorure à l'huile, ce qui les distingue davantage des autres éléments de l'ensemble et renforce l'hypothèse d'un emplacement privilégié dans le décor de l'ancienne église, alors que les quatre autres statues étaient originellement peintes polychromes. Ces polychromies sont exécutées à l'huile avec une couche d'apprêt également à l'huile. De façon générale, on peut affirmer que les couleurs étaient plus foncées que celles du repeint de 1905. On retrouve, entre autres, des rouges vifs, des violets et des bleus sombres. Les



fig. 10 La statue de Saint Grégoire photographée en 1956 après la restauration (revêtement monochrome). (Photo: Jean-Paul Morisset, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)



fig. 11 François Baillairgé, Christ en croix,
1798, bois peint polychrome, grandeur
nature, fabrique Saint-François-de-
Montmagny. (Photo: Jean-Paul Morisset,
1959, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)

détails ornementaux sculptés en relief étaient dorés sur un mordant à l'huile¹⁷. En bref, il y a, au total, trois repeints correspondant à autant de campagnes de rafraîchissement de l'intérieur de l'église (1905, 1956 et 1980).

Le programme iconographique

Le *Christ* (fig. 4), vêtu d'une longue robe ceinturée à la taille et d'un grand manteau largement noué sur le devant, et chaussé de spartiates, ne porte aucun attribut susceptible de le rattacher à un type iconographique précis. Les bras ouverts vers le fidèle, il esquisse un geste accueillant. Habillée d'une robe et d'un ample manteau et coiffée d'un voile, la *Vierge* (fig. 5) ne porte également aucun attribut distinctif. Les yeux baissés et la tête légèrement penchée vers la gauche, elle croise les mains sur sa poitrine. Si la pose de la *Vierge* rappelle celle de la célèbre *Immaculée Conception* en argent offerte par Louis XIV aux Sulpiciens de Montréal, statuette réalisée à Paris vers 1712-1717¹⁸, le vêtement présente par contre trop de différences dans le drapé pour y voir le modèle utilisé par le sculpteur. Conçues comme des pendants, les représentations du *Christ* et de la *Vierge* sont traitées de façon sobre tant dans leur attitude que dans leur vêtement, sans accessoires ni motifs ornementaux particuliers, ce qui n'est pas le cas des quatre autres personnages.

Les deux statues suivantes représentent les deux plus célèbres saints jésuites, le fondateur de l'Ordre, Ignace de Loyola (1491-1556), et le missionnaire, François Xavier (1506-1552). Les «deux soleils jumeaux» de la Compagnie de Jésus furent canonisés en 1622¹⁹. Dès lors, leur culte et leur iconographie se répandirent grâce aux progrès des Jésuites dans le monde entier, entre autres en Nouvelle-France avec l'implantation de la Société de Jésus au début de la colonie. D'ailleurs, saint François Xavier devint même l'objet d'une dévotion particulière au Canada en tant que second patron du pays.

Présentes tant dans les communautés religieuses que dans les églises paroissiales et chez les particuliers, les images gravées, peintes ou sculptées de saint Ignace et de saint François Xavier sont associées ou se font pendant, comme dans le cas de Deschambault²⁰. Les représentations des deux saints jésuites à la barbe courte et bien taillée sont ici conformes à leur iconographie la plus commune. *Saint Ignace* (fig. 6) est représenté en prêtre officiant, vêtu de somptueux habits liturgiques: aube, chasuble, étole et manipule au bras gauche. Le fondateur de l'Ordre serre de la main gauche, contre sa poitrine, le livre des *Constitutions* ou ses *Exercices spirituels* publiés en 1548 et tient, dans la droite, un ostensor rayonnant arborant le sigle «JHS» — sigle propre aux Jésuites qui signifie *Jesus Hominum Salvator* (Jésus Sauveur des Hommes). *Saint François Xavier* (fig. 7) est, pour sa part, habillé d'une soutane et d'un long surplis à larges manches ainsi que d'une étole. De la main droite, le missionnaire montre le crucifix donné par saint Ignace qu'il tient de la main gauche. La chasuble et le manipule de saint Ignace ainsi que l'étole de saint François sont ornés de nombreux motifs floraux sculptés en bas-relief

qui ne sont pas sans évoquer les riches broderies réalisées par les Ursulines à l'époque. L'iconographie des deux représentations de Deschambault s'apparente, dans le cas de *Saint François Xavier*, à l'une des deux fameuses statuettes en argent façonnées en 1751-1752 par l'orfèvre parisien Alexis Porcher pour l'ancien Collège des Jésuites de Québec — aujourd'hui conservée à la résidence des Jésuites de Québec —, dans le cas de *Saint Ignace*, à l'une des deux grandes statues polychromes de Kahnawake réalisées avant 1783 par un artiste inconnu²¹.

Bien que se faisant pendant, les deux dernières statues ne forment pas à proprement parler une paire: saint Grégoire le Grand (vers 540-604) et saint Louis (1215-1270) n'étant généralement pas associés aux plans historique ou iconographique. Mentionnons toutefois que saint Louis, roi de France, où son culte prit un caractère à la fois dynastique et national, devint patron de Paris et de la monarchie française. Ainsi associé à la mère-patrie, il connut dans la province une dévotion certaine, étant invoqué entre autres comme second titulaire du diocèse de Québec depuis la fin du XVII^e siècle²². Il en va autrement de saint Grégoire qui, à notre connaissance, n'a ici fait l'objet d'aucune dévotion particulière.

La barbe bien taillée et coiffé de la tiare pontificale à trois couronnes et à fanons, *Saint Grégoire* (fig.8) est vêtu d'une grande aube, d'une longue chape et d'une étole. De la main gauche, le Docteur de l'Église latine appuie contre sa cuisse un livre ouvert qui fait référence à l'un de ses ouvrages, peut-être les *Dialogues* qui connurent un grand succès. Le pape lève la main droite vers les fidèles, dans un geste de salutation ou de bénédiction. Imberbe, les cheveux longs et ondulés, *Saint Louis* (fig.9) porte, pour sa part, une armure métallique de croisé recouverte d'une longue cape, attachée à l'épaule gauche par une fibule, qu'il retient de sa main gauche contre sa poitrine. Coiffé d'une couronne ornée de fleurs de lys, le roi de France tient dans la main droite un sceptre. Les vêtements de ces deux derniers saints comportent également de beaux motifs ciselés, dont des raisins et des feuilles de vigne qui se trouvent sur le devant de la chape de saint Grégoire de même qu'un mascaron ou musequin mi-humain, mi-animal qui orne l'épaulière gauche de saint Louis. Alors que la pose générale du saint Grégoire est subtilement tournée vers la droite, celle de saint Louis est légèrement tournée vers la gauche. Ce faisant, les deux saints se trouvent orientés dans la même direction, à savoir vers la nef.

Les modèles iconographiques du Christ, de la Vierge et des quatre saints sont à notre connaissance uniques dans la sculpture ancienne du Québec, et les sources utilisées ici par le sculpteur nous sont encore inconnues. Au plan iconographique, il s'agit donc là bien davantage de trois paires de statues indépendantes les unes des autres que d'un ensemble vraiment concerté découlant d'un programme intégré et cohérent. La destination architecturale et, par conséquent, la recherche de l'effet décoratif dans le chœur de l'ancienne église pourraient expliquer le manque de rigueur dans le choix des représentations. Si le choix des sujets

soulève des questions en regard de leur intégration à l'ensemble, il n'est pas exclu que les thèmes retenus à Deschambault, bien que les archives soient muettes à ce propos, aient correspondu à des dévotions particulières d'éventuels commanditaires. En d'autres mots, il est possible que certains paroissiens donateurs aient pu contribuer financièrement pour des statues représentant leur saint patron, d'autant plus que la commande s'est échelonnée en trois temps. En ce sens, c'est au plan matériel, technique et formel que l'ensemble statuaire retrouve une unité et une homogénéité certaines et forme un tout harmonieux.

Une réalisation remarquable de François Baillairgé

Tout comme la problématique de leur destination dans l'ancienne église et celle de leur programme iconographique, la question de l'attribution des statues de Deschambault s'avère à la fois simple et complexe. Quand vient le temps de rattacher un nom à ces œuvres, Gérard Morisset élimine d'emblée les Baillairgé, François et Thomas, ainsi que le sculpteur montréalais Louis Quévillon, décédé en 1823, et certains membres de son atelier tels Amable Gauthier (vers 1791-1876) et Urbain Brien dit Desrochers (1781-1860). L'historien de l'art propose plutôt le nom de Louis-Thomas Berlinguet (1789 ou 1790-1863) — élève à la fois de Thomas Baillairgé et de l'école de Quévillon —, attribution qui sera reprise par ses successeurs. Comme nous l'avons vu, Morisset fonde son attribution par comparaisons stylistiques en mettant en relation l'ensemble de Deschambault avec les trois grandes statues polychromes de Saint-Rémi-de-Napierville — déjà à l'époque au Musée du Québec — qu'il attribue à Berlinguet et qu'il date vers 1846. Si, tel que le propose Morisset, l'on compare le *Saint François Xavier* de Deschambault à celui de Saint-Rémi, le premier est d'une facture beaucoup plus savante et académique que le second²³.

De toute évidence, nous sommes, avec les œuvres de Deschambault, devant un ensemble d'une très haute qualité d'exécution qui est le fait d'un sculpteur de formation académique et bien expérimenté. Chacune des statues, sculptée et traitée avec maîtrise, présente une série de qualités techniques et formelles qui dénotent un très bon sens de la ronde-bosse. On sera particulièrement impressionné par la connaissance des proportions et de l'anatomie, la souplesse des poses et du déhanchement, le naturel des attitudes et des gestes, le drapé fouillé aux plis savamment agencés, le soin apporté aux accessoires et aux détails ornementaux des vêtements ainsi que par les physionomies fortement typées et expressives.

En fait, cet ensemble très achevé a peu d'équivalents en sculpture québécoise à la même époque, si l'on excepte celui des quatre *Évangélistes* réalisé par François Baillairgé à Saint-Joachim. Si Morisset a rayé le nom du grand maître de Québec comme auteur probable des six statues, c'est qu'il a vraisemblablement été confondu par le type de revêtement des statues alors «plaisamment bariolées de couleurs vives» plutôt que par la facture de celles-ci. Aussi, dans ses notes de

l'Inventaire des œuvres d'art, il les associe à «d'autres statues peintes d'un style identique», telles les trois statues de Saint-Rémi-de-Napierville. Dans la vision esthétique qu'avait Morisset de la sculpture ancienne, les œuvres de l'école de Quévillon (Montréal) étaient, de façon générale, peintes polychromes, tandis que celles de l'école des Baillairgé (Québec) étaient monochromes ou dorées, suivant les principes esthétiques prônés dans la première moitié du XIX^e siècle par le maître et protecteur des Baillairgé, l'abbé Jérôme Demers (1774-1853). En effet, selon les canons de l'art classique véhiculés par ce théoricien québécois dans son *Précis d'architecture* (1828) et appliqués notamment par les Baillairgé à Saint-Joachim:

Les statues sont ordinairement de pierre, ou de marbre ou de stuc, ou de métal, et quelquefois de bois. Quant 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. Quel que soit l'usage auquel on destine les statues, on ne doit jamais les colorier, ni les chamarrer 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 l'usage contraire, que quelques fabriques plus éclairées ont introduit, de dorer en plein les statues qui se trouvent dans leurs églises, prévaudra à la fin et que l'on abandonnera entièrement un genre de décoration, qui ne peut que nous rendre ridicules aux yeux des connaisseurs²⁴.

C'est d'ailleurs là la raison pour laquelle Morisset, dans les années 1950, a favorisé la pratique de la redore ou repeinture uniforme de statues peintes polychromes et, particulièrement, celles de Deschambault. Ces opérations visaient sans doute à redonner aux œuvres un aspect plus conforme à l'idée que l'on se faisait de la statuaire néo-classique au Québec. La nouvelle peinture monochrome appliquée, en 1956, sur les statues de Deschambault n'a pas non plus ouvert les yeux de l'historien de l'art sur l'auteur de cet ensemble dont les figures, notamment celles du *Christ* et de la *Vierge*, sont on ne peut plus néo-classiques.

Comme il est logique de s'y attendre, c'est du côté de la ville de Québec — la ville la plus proche de Deschambault — que réside, au début du XIX^e siècle, le seul artiste suffisamment talentueux et possédant une formation académique qui soit capable de réaliser un ensemble tel celui de Deschambault. Ce maître sculpteur est nul autre que François Baillairgé, ancien élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris (1779-1781) et ayant à son actif, à l'âge de 61 ans, une grande expérience dans le domaine de la statuaire²⁵. Comme on l'a vu, François Baillairgé a déjà réalisé, à cette époque, d'importants ensembles à Saint-Pierre-de-Montmagny, à Berthier-sur-Mer, à Saint-Jean-Port-Joli et à Notre-Dame de Québec et cela, sans compter ses nombreuses autres statues profanes et religieuses, isolées ou en paires, de grand format ainsi que plusieurs grands reliefs figuratifs²⁶. Parmi les statues religieuses de Baillairgé, mentionnons celles qu'il



fig. 12 Détail de la tête de
Saint Luc de Saint-
Joachim pris en
1955. (Photo: Jean-
Paul Morisset,
*Inventaire des œuvres
d'art, ANQQ*)



fig. 13 Détail de la tête de
Saint Matthieu de
Saint-Joachim pris en
1955. (Photo: Jean-
Paul Morisset,
*Inventaire des œuvres
d'art, ANQQ*)



fig. 14 Détail de la tête de
Saint François Xavier
de Deschambault pris en
1956, après la restaura-
tion. (Photo: Jean-Paul
Morisset, *Inventaire des
œuvres d'art*, ANQQ)



fig. 15 Détail de la tête de
Saint Ignace de
Deschambault pris
en 1956, après la
restauration. (Photo:
Jean-Paul Morisset,
*Inventaire des œuvres
d'art*, ANQQ)

livra à L'Islet en 1784-1786 (*Saint Modeste* et *Saint Abbondance*), à Saint-François-de-Montmagny en 1789 (une paire, sujets inconnus, disparus), à Saint-François de l'île d'Orléans en 1802 (une paire, sujets inconnus, disparus), à Baie-Saint-Paul en 1803 (une paire, sujets inconnus, disparus), à Saint-Louis de l'Isle-aux-Coudres en 1805 (*Saint Louis* et *Saint Flavien*), et à Saint-Laurent, île d'Orléans en 1809 (deux *Anges adorateurs*). À ce corpus relativement connu, il convient aussi d'ajouter une œuvre inédite non négligeable: le *Christ en croix* sculpté en 1798 pour la fabrique de Saint-François-de-Montmagny (fig.11). Ce *Christ* de belle facture, en bois polychrome et grandeur nature, est, depuis la fin du XIX^e siècle, abrité à l'intérieur d'une construction octogonale, placée sur une colline près de l'église. Mis à part la position de la tête et le plissé du *perizonum*, le *Christ* de Saint-François se rapproche dans le traitement de l'anatomie et des proportions de celui que Baillairgé réalisa un an auparavant pour l'église de Saint-Jean-Port-Joli²⁷.

En 1820, en collaboration avec son fils Thomas également architecte et sculpteur, François Baillairgé est à travailler aux importants chantiers de décoration intérieure des églises de Saint-Joachim et de Baie-Saint-Paul. Aux deux endroits, Thomas, actif sur le chantier, se charge de la conception, de l'entreprise et de la supervision des travaux, recevant en son nom la totalité des paiements pour les divers ouvrages, tandis que François, travaillant en atelier, assume l'exécution de la fine sculpture, particulièrement celle des reliefs et des statues. Le chantier de Saint-Joachim, commencé en 1816, se termine en 1824, alors que celui de Baie-Saint-Paul, entrepris en 1818, se poursuit jusqu'en 1828. Après 1818, Thomas remplace pratiquement François comme architecte-entrepreneur. Ce dernier est à peu près inactif dans ce domaine, ce qui lui laisse tout le temps, en dépit de sa fonction de trésorier des chemins à la Ville de Québec de 1812 à 1829, pour se consacrer exclusivement à la grande sculpture²⁸. En somme, au début des années 1820, François Baillairgé a, comme sculpteur et statuaire, atteint et même dépassé sa pleine maturité sur les plans de la technique, de la forme et de l'expression.

Sur les plans formel et stylistique, c'est avec certitude que l'on peut maintenant donner à François Baillairgé l'ensemble statuaire de l'église de Deschambault. Si, comme le soutiennent avec raison les historiens de l'art, l'ensemble de Saint-Joachim est de François Baillairgé, celui de Deschambault ne peut que lui être attribué²⁹. Il n'y a qu'à comparer la physionomie et les détails anatomiques des têtes du *Saint Luc* (fig.12) et du *Saint Matthieu* (fig.13) de Saint-Joachim, d'une part, et ceux des têtes du *Saint François Xavier* (fig.14) et du *Saint Ignace* (fig.15) de Deschambault, d'autre part, pour s'en convaincre. En effet, l'on pourrait parler ici d'un véritable décalque sculptural de chacune des deux têtes tant les ressemblances sont frappantes. Ce constat se vérifie aussi bien en ce qui a trait à la facture des cheveux, de la barbe et des yeux qu'en ce qui a trait à l'implantation du nez, à l'accentuation des rides du front et des arcades sourcilières



fig. 16 François Baillairgé, *Christ mort*, vers 1815, bois doré, 64 x 150 x 10 cm, Musée du Québec, Québec (54.86). (Photo: Patrick Altman)

ainsi qu'au modelé des chairs. Sans vouloir multiplier inutilement les comparaisons de la sorte dans le large corpus de Baillairgé, notons également que l'encolure de la robe du *Christ*, le geste de la main droite du *Saint Grégoire* et la bouche entrouverte du *Saint François Xavier* qui laisse paraître les dents se retrouvent pratiquement tels quels sur le relief du *Saint Paul* de Baie-Saint-Paul conservé au Musée du Québec³⁰.

À l'ensemble statuaire de Deschambault, on peut aussi rattacher une autre œuvre singulière et inédite de François Baillairgé, acquise en 1954 d'un collectionneur montréalais par le Musée du Québec: le haut-relief d'un tombeau d'autel représentant le *Christ mort* (fig. 16)³¹. Toujours par confrontation stylistique, ce *Christ mort*, dans la tradition des gisants européens, est à rapprocher d'un panneau-relief fort particulier du programme iconographique de Saint-Joachim, soit le symbole de *L'Enfant* (fig. 17) accompagnant la statue de *Saint Matthieu*. De toute évidence, le rendu anatomique de ces deux figures à demi nues, véritables écorchés qui évoquent les académies que Baillairgé a dessinées lors de ses études à Paris, est de la même main, particulièrement au niveau de la forte carrure des épaules ainsi que de la musculature développée, tendue, et presque exarcerbée du torse, des bras et des jambes. De plus, le traitement anatomique du *Christ mort* rappelle tant celui de *l'Ange au livre* du Musée des beaux-arts du Canada, bas-relief attribué à

Baillairgé et daté de 1800-1815, que celui du Christ du *Baptême du Christ*, haut-relief exécuté en 1807-1808 par le même sculpteur pour l'église de Loretteville et aujourd'hui conservé au Musée du Québec³². Manifestement, l'artiste, grâce à sa formation parisienne, était familier avec le nu et l'anatomie humaine, créant avec le *Christ mort* une œuvre intrinsèquement forte, puissante et expressive.

Les qualités remarquables de l'ensemble statuaire de Deschambault sont conformes aux préoccupations et aux aspirations de François Baillairgé en matière de conception et d'exécution de sculptures. Ces ambitions sont clairement exprimées dans une lettre-soumission de François au curé de Baie-Saint-Paul en 1816: «ce qui nous empêche d'aller plus vite dans nos ouvrages, c'est que nous faisons notre sculpture riche, savante, et naturelle autant que possible, et qu'il faut absolument que nous la finissions nous mêmes³³». Dès lors, il n'est pas étonnant que l'ensemble exécuté entre 1820 et 1824 par François Baillairgé pour l'ancienne église de Deschambault ait été réutilisé et réintégré une dizaine d'années plus tard par son fils Thomas dans le décor que ce dernier fut chargé de concevoir pour la nouvelle église paroissiale.

Thomas Baillairgé, sculpteur figuratif

Certes, on pourrait arguer que Thomas Baillairgé, au cours des années 1820, était aussi très actif dans le domaine de la sculpture et qu'en conséquence, il pourrait être l'auteur des statues de Deschambault. Toutefois, la question de Thomas sculpteur figuratif n'est pas simple et soulève maintes interrogations. Celle-ci est on ne peut plus importante et mérite que l'on s'y attarde pour lever définitivement tout doute sur la paternité de l'ensemble de Deschambault. Il n'est pas exclu que Thomas, déjà très occupé comme architecte-entrepreneur dans les années 1820, ait confié à son père l'exécution d'œuvres sculptées figuratives dans le cas de contrats particuliers, bien que celles-ci aient toujours été attribuées au fils. En effet, on n'attribue encore à Thomas que peu de sculptures figuratives, lesquelles sont effectivement de très grande qualité et, pour la plupart, exécutées dans les années 1820: le *Calvaire* de Trois-Rivières-Ouest (vers 1820), parfois donné à L.-T. Berlinguet, les statues assises de la *Foi* et de l'*Espérance* et les médaillons-reliefs de *Saint François Xavier* et de *Saint Jean-Baptiste* à l'église de Lotbinière (1824-1825), de même que les reliefs de tombeaux d'autel, soit les cartouches de Saint-Joachim (*Les trois Marie au tombeau*, 1816-1825) et de Sainte-Anne-de-Beaupré (*Souper d'Emmaüs*, 1827-1828), ainsi que les parements de la *Vierge à l'Enfant* de Beauceville (1822) et de l'Hôpital général de Québec (1827). On pense également à cette fameuse *Assomption* réalisée en 1826 pour la chapelle de la Congrégation du Séminaire de Québec qui, pourtant, rappelle dans son mouvement celle que François sculpta pour la chaire de la basilique Notre-Dame en 1799. Toutefois, la réalisation des reliefs et statues de Lotbinière faisait partie d'un chantier beaucoup plus vaste de décoration intérieure conçue et supervisée par l'architecte. De plus, à



fig. 17 François Baillaigé, *L'Enfant* (symbole de Saint Matthieu), 1816-1825, bois doré, 68 x 36 cm, fabrique de Saint-Joachim. (Photo: Jean-Paul Morisset, 1955, *Inventaire des œuvres d'art*, ANQQ)

Saint-Joachim, pourquoi faudrait-il n'attribuer à Thomas que le seul relief des *Trois Marie au tombeau* alors que l'on associe son père à l'exécution de l'ensemble de la sculpture figurative? Notons encore que les paiements à Thomas de l'*Assomption* et du *Souper d'Emmaüs* s'inscrivaient dans des entreprises plus larges de confection de meubles liturgiques, tandis que, dans le cas du parement de l'Hôpital général, le prénom du Baillairgé à qui est remis le montant n'est pas précisé. Que Thomas ait reçu des paiements pour certains ouvrages ne prouve pas qu'il en soit l'auteur. Rappelons-nous que François lui-même avait été payé par son père Jean, entre autres pour les sculptures de L'Islet et de Notre-Dame de Québec. À l'exception des médaillons en relief des deux *Anges* (banc d'œuvre) et du *Moïse* (chaire) de Lotbinière (1832), ainsi que d'un certain nombre de statuettes d'autel, on associe bien peu de sculptures figuratives au ciseau de Thomas après 1830. Or, curieusement, son père décède cette année-là!

Comment expliquer chez Thomas un talent si spontané, si éphémère et si concentré dans le temps? Pourquoi François serait-il mystérieusement devenu inactif comme sculpteur dans d'autres paroisses et après les chantiers de Saint-Joachim et de Baie-Saint-Paul, alors que nulle maladie ne l'empêchait de travailler? Comment pourrait-on justifier que François, le plus grand sculpteur de son temps dans les années 1810, mais toujours peu familier avec la direction d'atelier et de chantier, ait, selon la tradition, mis son fils en apprentissage chez le sculpteur montréalais René Saint-James dit Beauvais, sinon pour lui permettre d'approfondir la négociation de contrats, l'organisation et le fonctionnement d'un atelier ainsi que la supervision d'entreprises à la façon de l'école de Quévillon? Tout au long de leur carrière respective, Thomas œuvre d'abord et avant tout comme architecte entrepreneur tandis que François se démarque principalement comme sculpteur exécutant. Bref, on voit mal Thomas dans les années 1820 dessiner des plans, rédiger devis et soumissions, négocier des marchés, diriger des équipes, courir d'un chantier à l'autre — toutes choses qu'il a apprises à Montréal —, tout en s'adonnant à la sculpture figurative en atelier. D'ailleurs, comme le dit le biographe de Thomas, Luc Noppen, cet architecte-entrepreneur dirigea, durant sa carrière, un atelier où les tâches étaient fragmentées et où il délégua soit à son père, soit à certains de ses élèves ou assistants l'ornementation intérieure des églises³⁴. De là à conclure qu'il aurait confié de façon assez systématique les travaux de sculpture figurative à François dans un premier temps (1815-1830), puis à l'un des sculpteurs spécialisés travaillant à son atelier dans un second temps (après 1830), il n'y a qu'un pas. À l'évidence, cette question mériterait une analyse plus approfondie qui pourrait remettre en cause l'ensemble des œuvres que l'on a jusqu'ici associées à l'un et à l'autre des Baillairgé.

En bref, l'ensemble statuaire de Deschambault, à l'égal des sculptures figuratives de Baie-Saint-Paul et de Saint-Joachim, constitue l'un des sommets tant de l'œuvre sculpté de François Baillairgé que de l'ensemble de la sculpture ancienne

du Québec. Il s'agit, de surcroît, de l'ensemble statuaire le plus important à nous être parvenu à la fois de cet artiste et de cette époque. Si cette attribution vient enrichir le corpus de François Baillairgé de huit œuvres majeures, en incluant le *Christ en croix* de Saint-François-de-Montmagny et le *Christ mort* du Musée du Québec, et nous oblige à reconsidérer entièrement les activités du sculpteur et sa production dans les années 1820, elle nous amène également à interroger l'ensemble des œuvres de la même époque jusqu'ici associées à son fils Thomas.

MARIO BÉLAND

Conservateur de l'art ancien
Musée du Québec

Notes

L'auteur tient à remercier messieurs Guy-André Roy et Claude Belleau, respectivement conservateur et restaurateur au Musée du Québec. Monsieur Roy a collaboré au dépouillement des archives paroissiales et nous a fourni maintes données essentielles, en plus de commenter une première version du manuscrit, tandis que monsieur Belleau a procédé à un examen des œuvres de Deschambault. L'auteur remercie également ses collègues du Musée du Québec qui ont bien voulu relire et réviser le manuscrit. Des remerciements particuliers sont adressés à messieurs John R. Porter et Yves Lacasse, respectivement directeur général et conservateur en chef adjoint au Musée du Québec. Merci enfin à messieurs Fernand Champagne, Jean-Guy Lavoie et Benoît Saint-Laurent, respectivement curé, marguillier et sacristain à la paroisse de Deschambault, qui ont facilité l'examen des œuvres et des archives paroissiales.

1 Sur cette question, voir John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec. Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p.376-379.

2 Sur l'ensemble de Levasseur à Saint-François-de-Montmagny, voir les retranscriptions des archives paroissiales dans le dossier de Saint-François de l'*Inventaire des œuvres d'art* conservé au Centre de documentation du Musée du Québec, de même que John R. PORTER, *L'art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours*, Québec, Éditions Garneau, 1975, p.167-168. Sur les ensembles d'Amable Charron à La Pocatière et à L'Islet, voir, pour le premier, les contrats signés devant le notaire Rémi Piuze, les 18 octobre 1812 et 2 août 1814, ainsi que l'ordonnance de M^{gr} J.-O. Plessis en 1814; voir, pour le deuxième, le contrat détaillé signé devant le notaire Simon Fraser, le 21 septembre 1812. Voir aussi à ce même sujet Gaston DESCHÈNES, *Amable Charron et Chrysostôme Perrault, sculpteurs de Saint-Jean-Port-Joli*, La Pocatière, La Société historique de la Côte-du-Sud, 1983, p.18-22 et 24, de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.218, 254 et 270-271.

3 Sur l'ensemble de Jean Baillairgé à Saint-Jean, voir le contrat signé avec les marguilliers, le 24 mars 1774, et retranscrit dans Guy-André ROY et Andrée RUEL, *Le patrimoine religieux de l'île d'Orléans*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1982, p.168.

4 Sur les ensembles de François Baillairgé à Saint-Pierre-de-Montmagny et à Berthier-sur-Mer (ou Berthier-en-Bas), voir les retranscriptions du *Journal* de l'artiste dans Magella PARADIS,

Étude stylistique de l'œuvre sculpté de François Baillairgé (1759-1810), thèse de doctorat présentée à l'Université de Toulouse-Le Mirail, décembre 1979, p.401-410. Ce dernier confond toutefois comme localisation des ensembles, Saint-Pierre-de-Montmagny avec Saint-Vallier-de-Bellechasse de même que Berthier-sur-Mer avec Berthierville. Pour l'ensemble de Saint-Pierre, voir aussi PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.254. Sur la dorure de ces statues, on ira voir, aux Archives du monastère des Ursulines de Québec, les recettes du *Journal III (1781-1803)*, pour divers paiements en date de décembre 1786, du 2 juillet 1787, du 31 octobre 1788, du 30 novembre 1789 et du 31 août 1791 (informations transmises par Guy-André Roy).

5 Sur l'ensemble de Notre-Dame de Québec, voir l'étude et les retranscriptions du *Journal* de l'artiste dans PARADIS, *Étude stylistique...*, p.71-120, de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.356-357. Mentionnons que, d'après l'interprétation que fait Paradis du *Journal*, un des deux *Anges adorateurs* de même que le *Saint Louis* ne seraient peut-être pas de la main de Baillairgé et, qu'en outre, les emplacements de la *Vierge* et du *Saint Joseph* auraient été inversés dans le chœur. À l'examen des photographies anciennes, la *Vierge* est toutefois bel et bien placée sur le fronton alors que le *Saint Joseph* est posé au sol sur un piédestal.

6 Sur l'ensemble de Saint-Jean-Port-Joli, voir l'étude et les retranscriptions du *Journal* de l'artiste dans PARADIS, *Étude stylistique...*, p.161-167. L'ensemble de Saint-Jean-Port-Joli est aujourd'hui dispersé: le *Christ en croix* est toujours dans l'église tandis que la *Vierge*, le *Saint Jean* et la *Sainte Élisabeth* sont au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa. Le *Saint Zacharie*, quant à lui, est disparu. Paradis croyait la *Sainte Élisabeth* aussi disparue. Sur l'ensemble de Saint-Jean-Port-Joli, voir aussi Angéline SAINT-PIERRE, *L'église de Saint-Jean-Port-Joli*, Québec, Garneau, 1973, p.89-91 et 101, et Charles C. HILL et Pierre B. LANDRY, *Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada. Art canadien*, Vol. I, Ottawa, Musée des beaux-art du Canada, 1988, p.36.

7 Sur l'ensemble de Saint-Joachim, voir principalement la retranscription du contrat entre la fabrique et François Baillairgé et son fils Thomas, dans David KAREL, Luc NIPPEN et Claude THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1975, p.41, n° 59 (*Saint Luc*), 64 et 78-80; Luc NIPPEN, *Le renouveau architectural proposé par Thomas Baillairgé au Québec de 1820 à 1850*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Toulouse-Le Mirail, octobre 1976, p.165-193 et 605-609, de même que PARADIS, *Étude stylistique...*, p.309-316, et PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.268-270 et 366. C'est à juste raison que, si l'on excepte NIPPEN, *Le renouveau architectural...* (p.169), les auteurs s'entendent pour attribuer à François Baillairgé seul la réalisation des quatre statues ainsi que des nombreux bas-reliefs figuratifs qui ornent les murs du chœur.

8 Gérard MORISSET, «L'église de Deschambault», *La Patrie*, 4 février 1951, p.18-19. Voir aussi les notes de Morisset dans le dossier de l'église de Deschambault de *l'Inventaire des œuvres d'art*. Cette attribution des statues de Deschambault, «qui caractérisent le talent de statuaire de Berlinguet», est également reprise dans Gérard MORISSET, «Le sculpteur Louis-Thomas Berlinguet», *La Patrie*, 11 décembre 1949, p.26 et 50. Sur l'ensemble statuaire, on ira voir les brèves mentions dans Luc DELISLE, *La petite histoire de Deschambault*, 1963, p.112 et 133; dans Luc NIPPEN, *Les églises du Québec (1600-1850)*, Montréal et Québec, Éditeur officiel du Québec/Fides, 1977, p.104; et dans Madeleine GOBEIL TRUDEAU, «Église Saint-Joseph, Deschambault», *Les Chemins de la mémoire*, tome I, Québec, Les Publications du Québec, 1990, p.314. Tous ces auteurs se contentent de résumer les propos de Morisset, incluant l'attribution à Berlinguet.

9 Archives de la fabrique Saint-Joseph de Deschambault, *Livre de comptes II (1806-1835)*:
 «[fo 58, reddition de comptes de 1820] A la même assemblée il a été résolu qu'on fera deux statues
 [fo 65, reddition de comptes de 1821] Pour deux grandes statues pour les avoir fait amener et poser
 huit cents quatre vingts livres un sol.....880 l
 [fo 66, reddition de comptes de 1821] A la même assemblée il a été résolu que le Marguillier en
 charge fera faire deux nouvelles grandes statues
 [fo 68, reddition de comptes de 1822] Pour deux nouvelles statues, leur transport, lambris esserre-
 mens mil cinquante livres six sols.....1050 6

[fo 77, reddition de comptes de 1823] Pour avoir fait travailler aux statues vingt et une livres quatre sols.....21 4
 [fo 80, reddition de comptes de 1824] Pour deux grandes statues les avoir fait transporter boiser et poser mille quatre cents sept livres seize sols.....1407 16». Signalons que le même livre de comptes indique pour l'année 1807 la dépense de 300 livres pour deux statues, sans plus de précision. Il n'y a aucune œuvre dans l'actuelle église qui pourrait correspondre à ces deux statues.

10 Voir le rapport d'examen de Claude Belleau, restaurateur au Musée du Québec, daté du 12 décembre 1994 et déposé au dossier de la paroisse, au Centre de documentation du Musée du Québec. L'examen sommaire, effectué sur place à l'aide de scalpels et de loupes binoculaires, visait avant tout à rendre compte de l'aspect des revêtements d'origine ainsi que du nombre et de l'aspect des repeints successifs.

11 La couche de 1980 est une peinture mate de couleur beige verdâtre, probablement du latex, qui a été appliquée sur une couche d'apprêt et qui a été rehaussée de filets de dorure sur certains motifs ou bordures.

12 La couche de 1956 est une peinture à l'huile de couleur gris violacé, elle-même précédée d'une couche d'apprêt également à l'huile. En 1956, Morisset, en tant que secrétaire de la Commission des monuments historiques de la Province de Québec, est alors responsable de la conservation et de la restauration des œuvres d'art. Dans le devis de l'architecte Rousseau, daté du 15 mars de cette année-là, on lit: «Les statues, tant sur les autels et niches du chœur et fonts baptismaux, devront être rendues propres par un lavage exécuté avec soin pour ne pas altérer les couleurs mais ne seront pas décorées de nouveau» (Archives de la fabrique Saint-Joseph de Deschambault, 6-1.4.4: *Édifices - Églises. Réparation - Restauration* 1956). Voir PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec* (p.256-258), qui font état de la «restauration» ou du changement de revêtement du *Saint Ignace* à l'aide de deux illustrations de l'œuvre. À notre connaissance, les deux auteurs sont d'ailleurs les seuls à avoir reproduit à ce jour une œuvre de l'ensemble de Deschambault.

13 Sur la question de la restauration vue par Gérard Morisset, voir le chapitre «Historique de la restauration au Musée du Québec» de Claude BELLEAU, dans *Restauration en sculpture ancienne*, catalogue d'exposition sous la direction de Mario Béland, Québec, Musée du Québec, 1994, p.44-45.

14 Notes de Gérard Morisset dans le dossier de l'église de Deschambault de l'*Inventaire des œuvres d'art*. Morisset nous a laissé une description succincte des principales couleurs des statues, dont une série de photographies en noir et blanc prises en 1956 nous donne une idée de l'effet général: le *Christ*, robe blanche et manteau vieux rose; la *Vierge*, vêtue en rose et bleu pâle, voile blanc; *Saint Ignace*, aube blanche et chasuble d'or, visage et chevelure au naturel; *Saint François Xavier*, moustache et barbe brunes, soutane noire, surplis blanc et étole dorée; *Saint Grégoire*, moustache et barbe brunes, aube blanche, chape et étole dorées, revers de la chape rose; *Saint Louis*, manteau bleu fleurdelisé, couronne et sceptre dorés, chaussettes rose clair.

15 Voir l'en-tête de son papier à lettre et sa soumission pour la peinture et décoration de l'église de Deschambault, datée du 30 septembre 1905, aux Archives de la fabrique Saint-Joseph de Deschambault. Notons que cette polychromie est exécutée à l'huile sur une couche d'apprêt également à l'huile. Les couleurs sont parfois vives, parfois de tons pastels, avec des rehauts de dorure à l'huile sur plusieurs accessoires ou détails vestimentaires en relief. Une peinture métallique a aussi été utilisée pour l'armure du *Saint Louis*.

16 Notons que les ateliers des communautés religieuses de Québec connaissent un net déclin dans les années 1820. D'ailleurs, on ne trouve pas mention de la dorure de ces statues ni aux Archives de l'Hôpital général de Québec, ni à celles du monastère des Ursulines. Voir PORTER, *L'art de la dorure au Québec...*, pour l'Hôpital général, et informations transmises par Guy-André Roy, pour les Ursulines.

17 Des contraintes physiques n'ont malheureusement pas permis de déterminer l'aspect des carnations des têtes. Toute la question des carnations demeure d'ailleurs encore obscure. En effet,

l'examen des mains ne révèle qu'un seul niveau de polychromie, suggérant ainsi que les carnations n'ont pas été repeintes en 1905. Toutefois, l'examen des photographies détaillées, prises avant la restauration de 1956, démontre que les carnations des têtes apparaissent assez grossières et semblent recouvrir d'anciennes fissures. En somme, seul un examen plus approfondi des œuvres, effectué dans des conditions adéquates, permettrait de conclure sur cette question.

18 En raison de son prestige, cette fameuse statuette, aujourd'hui conservée au Musée de la basilique Notre-Dame de Montréal, a donné lieu, au début du XIX^e siècle, à un certain nombre de copies que l'on retrouve principalement dans la région de Montréal. Voir Jean TRUDEL, «Étude sur une statue en argent de Salomon Marion», *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, n° 21 (1973), p. 8-14 de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.372 et 375. Signalons que la Vierge de Deschambault se rapproche aussi d'un tableau de l'*Immaculée Conception* du XVIII^e siècle qui était placé au maître-autel de l'église Notre-Dame de Québec et qui avait été restauré par François Baillairgé en 1797.

19 Sur la biographie, le culte et l'iconographie de saint Ignace et de saint François Xavier, voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, tome III, *Iconographie des saints*, 1958, I, p.538-541 et, II, p.672-675.

20 Sur les représentations des deux saints traitées comme paires au Québec, voir les nombreux exemples donnés notamment dans Denis MARTIN, *L'estampe importée en Nouvelle-France*, thèse de doctorat présentée à l'Université Laval, avril 1990, p.286-291, de même que dans Ginette LAROCHE-JOLY, *L'iconographie jésuite et ses implications culturelles dans l'art et la religion des Québécois (1842-1968)*, thèse de doctorat présentée à l'Université Laval, mai 1990, p.314-345. En sculpture ancienne, les deux sujets ont généralement été traités en petit format, notamment à l'ancien Collège des Jésuites de Québec et dans les paroisses de Batiscan et de La Jeune-Lorette, bien qu'on les retrouve aussi en grand format, comme c'est le cas à l'ancienne mission des Jésuites à Caughnawaga (aujourd'hui Kahnawake).

21 Les statuetttes de Porcher sont reproduites dans Jean TRUDEL, *L'orfèvrerie en Nouvelle-France*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, p.121-123; celles de Caughnawaga dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.422. À Deschambault, le sculpteur a, entre autres, ajouté un livre à *Saint Ignace* et une étoile à *Saint François Xavier*.

22 Sur la biographie, le culte et l'iconographie de saint Grégoire le Grand et de saint Louis, voir RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien...*, tome III, II, p.609-616 et 815-820. Saint Louis est aussi protecteur de l'Ordre des Jésuites, ce qui établit un certain lien avec saint Ignace et saint François. Réau mentionne que saint Grégoire est toujours représenté imberbe, bien que des illustrations nous le montrent également barbu. Si les représentations de saint Grégoire se font très rares en sculpture ancienne au Québec, celles de saint Louis sont par contre plus courantes. Mentionnons la statuette du XVIII^e siècle du monastère des Ursulines de Québec, le relief de Philippe Liébert à Vaudreuil (1799) et les statues de François Baillairgé à Notre-Dame de Québec (vers 1790) et à l'Isle-aux-Coudres (1805), sans compter les œuvres plus tardives. Voir reproductions dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.357, 407, 413 et 421.

23 Le *Saint François Xavier* de Saint-Rémi-de-Napierville est reproduit dans Jean TRUDEL, *Sculpture traditionnelle du Québec*, catalogue d'exposition, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1967, p.25.

24 Archives du Séminaire de Québec, *Précis d'Architecture pour servir de suite au traité élémentaire de Physique à l'usage du Séminaire de Québec* (manuscrit M-131, tablette 4), 1828, folios 235-236; cité dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.248. Pour Morisset, comme pour l'abbé Demers, les polychromies de cette époque, associées aux revêtements de l'école de Quévillon, étaient synonymes non seulement de mauvais goût, mais également de la décadence de la sculpture sur bois. Il est intéressant en ce sens de constater que, lors de sa première visite à Deschambault en 1946, Morisset écrivit dans ses notes conservées à l'*Inventaire des œuvres d'art*: «Vérifier aussi si les statues du sanctuaire sont en bois; quelques-unes d'entre elles ne sont sûrement pas en plâtre».

25 L'âge de Baillairgé ne peut évidemment être pris en considération contre une éventuelle attribution de l'ensemble de Deschambault à ce sculpteur. Mentionnons que Baillairgé sera, après sa retraite comme capitaine de milice, promu major en 1828, même si la charge n'est qu'honorifique, et qu'en outre, il sera trésorier des chemins à la Ville de Québec jusqu'à 1829, un an avant sa mort; ce qui laisse supposer qu'il n'a pas souffert de longue maladie avant son décès. Tout comme ce fut le cas pour son frère Pierre-Florent entre 1807 et 1812, la fonction de trésorier des chemins ne l'a certes pas empêché de vaquer à ses occupations de sculpteur.

26 Rappelons que, dès 1794, dans une annonce parue dans la *Gazette de Québec* du 20 février et adressée aux membres du clergé, François Baillairgé indiquait, entre autres, qu'il «fait des Statues pour Niches ou retables, de quatre à cinq pieds, de hauteur, pour six Louis; et celles de cinq à six pieds, pour huit Louis». Sur la production statuaire de Baillairgé, Paradis écrit curieusement: «De sa clientèle ecclésiastique, il ne recevra que peu de commandes en ronde-bosse [...]. Au cours de la deuxième période, François Baillairgé abandonne quelque peu la ronde-bosse représentée par *Saint Louis* et *Saint Flavien* de l'Ile-aux-Coudres [...] et les quatre *Évangélistes* [...] de Saint-Joachim, pour déployer tout son art dans les nombreux bas-reliefs» (PARADIS, *Étude stylistique...*, p.32 et 493, voir aussi, p.34-35).

27 Le *Christ en croix* de Saint-François est photographié dans le dossier de la paroisse de l'*Inventaire des œuvres d'art* et donné à l'école française sans autre commentaire. Pourtant, dans les documents en annexe du même dossier, on retrouve cet extrait explicite tiré du *Journal* de François Baillairgé et daté d'avril 1798 (fo 173): «Le 18. Convenus par lettre avec Mr. Bédard Curé de St. François de faire et livrer cinq jours avant la Ste. Jeanne, un christe seul, de six pieds de proportion peint, pour la somme de dix Louis courant». Situait ce *Christ* à Saint-François, île d'Orléans, Magella Paradis le croyait du fait même disparu (PARADIS, *Étude stylistique...*, p.420). Le *Christ* de Saint-Jean-Port-Joli est reproduit dans SAINT-PIERRE, *L'église de Saint-Jean-Port-Joli*, 1973, p.89.

28 Voir Luc Noppen dans KAREL, NOPPEN et THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, p.81. Sur François Baillairgé sculpteur, voir les articles de Gérard MORISSET dans *Technique*, vol. 24, n° 2 (février 1949), p.89-94; n° 3 (mars 1949), p.187-191; n° 4 (avril 1949), p.233-238; et la biographie de David KAREL, Luc NOPPEN et Magella PARADIS dans le *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VI, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, p.26-31 et, particulièrement, p.29. Voir aussi KAREL, NOPPEN et THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, NOPPEN, *Le renouveau architectural...*, PARADIS, *Étude stylistique...*, de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, sous son nom à l'index des noms propres de personnes, à la fin du volume.

29 Loin de nous l'idée d'appliquer à la lettre et dans le détail la grille d'analyse élaborée par Magella Paradis dans sa thèse de doctorat portant sur le sculpteur. L'exercice serait long et fastidieux, dépasserait les limites de notre propos et n'ajouterait pas à la preuve. Contentons-nous d'y aller de quelques rapprochements convaincants avec des œuvres certaines du sculpteur, à commencer par l'ensemble statuaire de Saint-Joachim, contemporain de celui de Deschambault. D'après Magella Paradis, «en ce qui concerne la tête des saints, toutes les parties sont traitées dans le style de François Baillairgé [...] les quatre Évangélistes [...] constituent des pièces essentielles, par la richesse stylistique dont elles témoignent, à la compréhension du style de notre artiste» (PARADIS, *Étude stylistique...*, p.314 et 316). Voir aussi p.312-315 pour l'analyse détaillée du traitement anatomique des personnages.

30 Le *Saint Paul* du Musée du Québec a été reproduit dans maints ouvrages. Voir, entre autres, TRUDEL, *Sculpture traditionnelle du Québec*, p.23; KAREL, NOPPEN et THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, p.40, et *Restauration en sculpture ancienne*, p.67.

31 Coïncidence intéressante, la fiche d'inventaire du *Christ mort* établie par Gérard Morisset indique que ce devant d'autel provient de l'église de Deschambault et, par conséquent, l'historien l'attribue à L.-T. Berlinguet et le date vers 1822! Ce bas-relief du *Christ mort*, jusqu'à maintenant attribué à Berlinguet, est à ne pas confondre avec le gisant du même sujet signé par cet artiste et aussi conservé au Musée du Québec. Le devant d'autel peint a été décapé en 1954, puis entièrement doré. Sur cette

œuvre peu connue, voir TRUDEL, *Sculpture traditionnelle du Québec*, p.26 et 28-29 (repr.). On notera que le *Livre de comptes I* (1781-1804), conservé aux archives de la paroisse de Deschambault, fait mention en 1813 d'un important paiement qui pourrait correspondre à notre œuvre: «Pour façon, dorure et transport d'un parement d'autel un gradin et une niche pour la chapelle du reposoir 962 livres et 8 sols».

32 Ajoutons encore que les drapés du *perizonum* et du linceuil du *Christ mort* évoquent maintes œuvres contemporaines de Baillairgé et que la tête présente des analogies certaines avec celle du saint Jean-Baptiste du *Baptême du Christ* et particulièrement avec celle du relief principal de la chaire de Baie-Saint-Paul (1816-1817), appartenant également au Musée du Québec. Sur le *Baptême du Christ* de Loretteville et la chaire de Baie-Saint-Paul, voir reproductions et textes dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.373, 416 et 436. Sur l'*Ange au livre*, voir reproduction dans HILL et LANDRY, *Catalogue du Musée des beaux-arts du Canada*, p.36.

33 Archives de la fabrique Saint-Pierre et Saint-Paul de Baie-Saint-Paul, Lettre de François Baillairgé au curé Louis Lelièvre de Baie-Saint-Paul, 7 juin 1816, citée dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.207.

34 Sur Thomas Baillairgé sculpteur, voir l'article de Gérard MORISSET dans *Technique*, vol. 26, n° 4 (avril 1951), p.245-251; NOPPEN, *Le renouveau architectural...*, PARADIS, *Étude stylistique...*, la biographie de Luc NOPPEN, dans le *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VIII, Québec, Presses de l'Université Laval, 1985, p.41-45, de même que PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, sous son nom à l'index des noms propres de personnes, à la fin du volume. Quelques-uns des ouvrages de Thomas sont d'ailleurs reproduits dans PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.288, 371, 373, 408, 409, 414, 427 et 428. Dans sa thèse de doctorat, Paradis attribue le parement d'autel de Beauceville et les *Trois Marie au tombeau* à Thomas (PARADIS, *Étude stylistique...*, p.376-379). Sur la formation auprès de Saint-James et les activités de Thomas comme sculpteur, voir NOPPEN, *Le renouveau architectural...*, p.146-149 et 159 ainsi que NOPPEN, *Dictionnaire biographique du Canada*, p.43.

Résumé

A NEWLY DISCOVERED WORK BY FRANÇOIS BAILLAIRGÉ (1759-1830) The statuary ensemble of Saint-Joseph de Deschambault

Saint-Joseph de Deschambault Church contains a remarkable ensemble of six full-scale sculptures created at the beginning of the 1820's by an artist who significant, is no other than François Baillairgé (1759-1830). At present, a rather important of full-size statue ensembles are known to exist, all concentrated in the region of Québec City and dating between 1775 and 1825. The six statues from Deschambault Church, however, prove to be the most important known statuary ensembles prior to 1875. In the past, only the art historian, Gérard Morisset, had taken any interest in these works.

The Order acquired the six statues for a considerable sum and they arrived

in pairs in three installments between 1820 and 1824. The ensemble was not integrated into the renovation plans of the interior of the original church. It seems that the six statues were supposed to be relatively independent of the architecture. Although the exact placement of the six statues within the church decor is unknown, the ensemble was nonetheless retained and placed in the choir of the later building, but without any concern for their integration to the site.

The six statues were all carved from pine. The statues of *Christ* and the *Virgin* were conceived to be seen only from the front, whereas the other four were intended to be viewed from the side as well as frontally. Originally, the *Christ* and the *Virgin* were entirely gilded while the other four were polychromatic. The veneer of all six statues as refinished in 1905, 1956 and 1980.

The iconographic programme, established according to a fixed hierarchical order, included three distinct pairs. However, neither the *Christ* nor the *Virgin* hold any attributes which would connect them to a precise iconographical programme. While these two sculptures appear somber in both pose and clothing, this is not the case with the other four statues. The next pair represent Ignatius Loyola and François Xavier and the representation of these best-known Jesuits saints is consistent with their traditional iconography. The last two statues do not truly form a pair; Saint Gregory the Great and Saint Louis were in no way associated. The clothing of the four Saints is comprised of rich motifs sculpted in relief. The iconographic models of the six statues are seemingly unique as the sources used by the sculptor are as yet unknown. In terms of iconography then, it is more a question of three pairs of independent statues rather than a grouping conceived to reflect an integrated and coherent programme. The choice of Saints Gregory and Louis certainly raises questions with regards to their integration into the ensemble. One explanation could be the lack of rigour in the selection of the subjects. Nevertheless, it is through the materials and the technical and formal aspects that the ensemble is unified, providing a certain homogeneity that creates a harmonious whole.

Much like the question of the original destination and iconography, the question of attribution proves to be both simple and complex. Gérard Morisset had proposed Louis-Thomas Berlinguet (1789/1790-1863) but this is problematic. From all the evidence, the high quality of execution of the ensemble of statues suggest a sculptor with academic training and much experience; their masterful carving reflects a solid knowledge of the process of statuary. In fact, this refined, neo-classic ensemble from Deschambault has few equals in Québécois sculpture from the period. The only artist capable of creating such an ensemble was living in Québec City at the beginning of the 1820's. This master sculptor is no other than François Baillairgé who had already completed important carved ensembles as well as numerous other large-scale individual religious statues. Among these is a recently attributed work, *Christ en croix*, sculpted in 1798 for the Order of Saint-François-de Montmagny. In 1820, in collaboration with his son Thomas, François

Baillairgé worked on the important timberwork interior decoration of Saint-Joachim and Baie-Saint-Paul Churches. At both locations, Thomas was in charge of the concept, production and supervision of the projects, while François, working in the studio, was responsible for the sculpture, particularly the reliefs and statues. In short, at the beginning of the 1820's, François Baillairgé had attained and even surpassed his full maturity in terms of the technique, form and expression of sculpture.

On formal and stylistic grounds, the statuary ensemble of Deschambault can certainly now be attributed to François Baillairgé; one has only to compare the physiognomy and the anatomic details of the heads of *Saint Luc* and of *Saint Matthieu* from Saint-Joachim Church with those of *Saint François Xavier* and *Saint Ignace* from Deschambault. In effect, because of their striking similarities they could be regarded as authentic sculptural copies. Furthermore, the statuary ensemble can be related to the newly discovered work by François Baillairgé, that is believed to come from Deschambault and is now in the Musée du Québec. This high relief of the *Christ mort* on an altar tomb is quite similar in its anatomical treatment to the relief of the *Child* from Saint-Joachim, suggesting these two half-nude figures are by the same hand.

The remarkable qualities of the statuary ensemble from Deschambault are consistent with the preoccupations and aspirations of a master-sculptor. It could be argued that during the 1820's, Thomas Baillairgé was also very active in the field and consequently could have been the author of the Deschambault statues, although this too is somewhat problematic. The few figurative sculptures attributed to him at this time are certainly of high quality and were, for the most part, executed between 1820 and 1830. But, as his father François died in 1830, what is the explanation for Thomas' spontaneous and refined talent being evinced in such a short and concentrated period of time? It could be proposed that Thomas, a much occupied architect-entrepreneur in the 1820's, would undoubtedly entrust the work of the figurative sculptures during this period to François.

In short, the ensemble from Deschambault constitutes one of the high-points in the sculptural work of François Baillairgé, as well as of the whole of early Québec sculpture. This attribution to François enriches the body of his work by eight major pieces, including the *Christ en croix* of Saint-François-de Montmagny and the *Christ mort* of the Musée du Québec. As a result, the activities of this sculptor and his output during the 1820's must be entirely reevaluated. In doing so, there must also be a reexamination of the work from the same period that has been previously attributed to his son Thomas.

Translation: Kim Gauvin