



fig.1 François Baillairgé et Thomas Baillairgé, chœur de l'Église de Saint-Joachim, paroisse Saint-Joachim de Montmorency, MRC de la Côte-de-Beaupré, 1816-1830.
(Photo: Marc Grignon, 2006)

UNE PROTECTION SPÉCIALE DU CIEL

Le décor de l'église de Saint-Joachim et les tribulations de l'Église catholique québécoise au début du XIX^e siècle

L'église de Saint-Joachim, située dans la paroisse du même nom à la limite est de la Côte-de-Beaupré, est reconnue comme une œuvre capitale de l'architecture religieuse du Québec (fig.1)¹. D'une part, son décor exceptionnel établit les assises du «néoclassicisme québécois», style associé aux très célèbres Baillairgé – à la fois architectes, peintres et sculpteurs – qui influenceront tout le XIX^e siècle au Québec (figs.2, 3 et 4)². D'autre part, l'église constitue, dit-on, un élément central du «trésor de la Côte-de-Beaupré», l'aboutissement d'une recherche sur l'expression formelle du culte catholique qui traverse le régime français³. Il s'agit sans aucun doute d'une œuvre charnière qui couronne une tradition et s'ouvre sur une autre, entièrement réalisée pendant une période de crise prolongée, ces «années difficiles⁴» pour le Québec et son clergé, qui va de la fin de la Guerre de Sept ans jusqu'à la rébellion de 1837. La partie du décor qui fait l'objet particulier de notre article est le produit d'une campagne d'embellissement qui s'est échelonnée de 1816 à 1830, mais le bâtiment lui-même date de 1779, érigé sur un nouveau site après la destruction de l'ancienne église paroissiale pendant la guerre de 1759. La nouvelle église, symbole concret d'une reconstruction à la fois spirituelle et politique, est pour ainsi dire l'œuvre d'un seul curé, Jean-Baptiste Corbin, qui a exercé son ministère dans cette paroisse durant une période exceptionnellement longue : de 1769 jusqu'à son décès en 1811. Grâce à son généreux legs testamentaire, les travaux ont pu se poursuivre et même redoubler d'intensité après sa mort. En outre, le décor intérieur de l'église de Saint-Joachim est très largement l'œuvre de la famille Baillairgé : François livre le tabernacle en 1783, et son fils Thomas donne quittance à la paroisse pour l'ensemble des travaux du grand retable, de la voûte, et des chapelles latérales en 1829.

L'église de Saint-Joachim est donc le produit d'une entreprise qui rassemble, autour de François et de Thomas Baillairgé, les principaux acteurs religieux de l'époque : le curé et ses paroissiens, le Séminaire de Québec, dont les dirigeants sont d'office seigneurs de la Côte-de-Beaupré, et l'Évêché de Québec, dirigé à partir de 1806 par Mgr Plessis, en grande effervescence autour du *modus vivendi* à établir avec les autorités britanniques et protestantes. En outre, derrière tous ces intéressés se profile l'ombre imposante d'un homme dont la présence sera déterminante. L'abbé Jérôme Demers joue sur tous les tableaux : tour à tour procureur du Séminaire de Québec, supérieur de la même institution et vicaire général du diocèse, il sera aussi

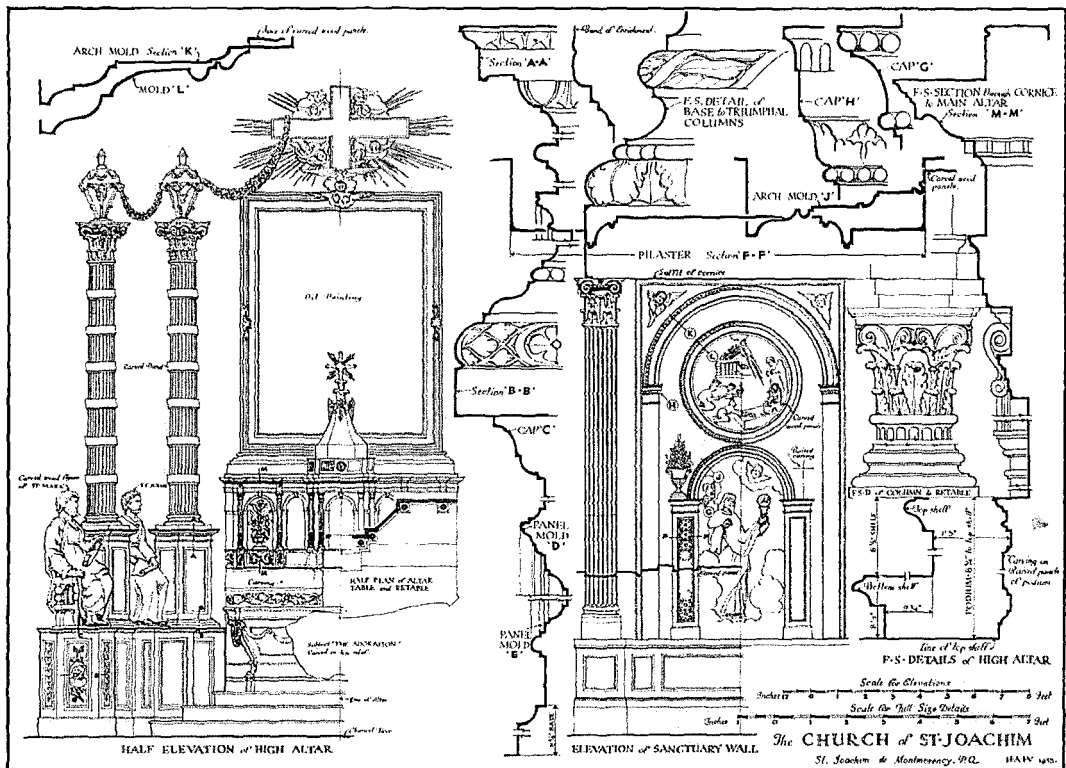


fig.2 Ramsay Traquair, élévations et détails du retable et de l'autel de l'Église de Saint-Joachim, 1933. Source: Fonds Traquair, Collection d'architecture canadienne, Bibliothèque de l'Université McGill. (Photo: L'Université McGill)

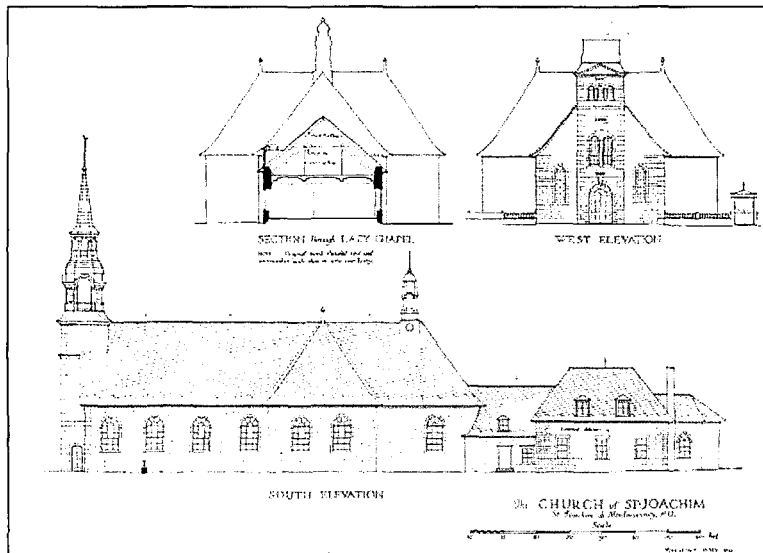


fig.3 Ramsay Traquair, élévations et coupe transversale de l'Église de Saint-Joachim, 1933. Source: Fonds Traquair, Collection d'architecture canadienne, Bibliothèque de l'Université McGill. (Photo: L'Université McGill)

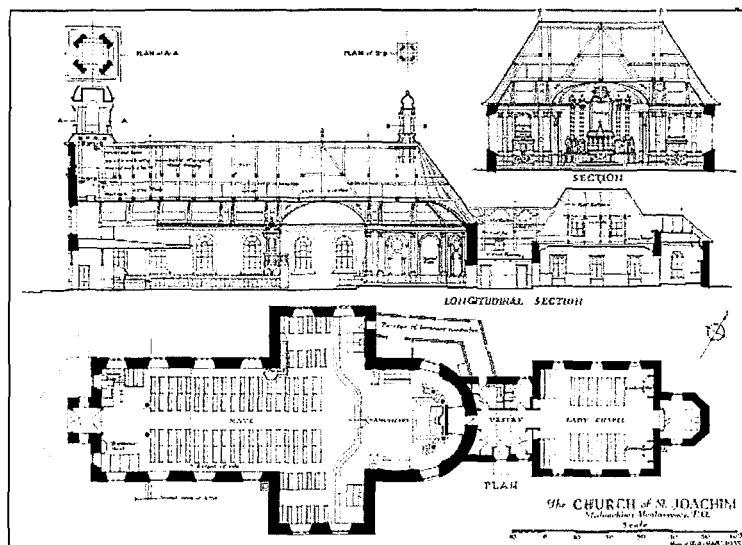


fig.4 Ramsay Traquair, plan et coupe longitudinale de l'Église de Saint-Joachim, 1933. Source: Fonds Traquair, Collection d'architecture canadienne, Bibliothèque de l'Université McGill. (Photo: L'Université McGill)

chargé de veiller aux dernières volontés du curé Corbin. Mentor de la famille Baillairgé, il voit dans l'église de Saint-Joachim l'occasion de créer une œuvre modèle pour la mise en scène du rituel religieux québécois. Ce professeur du Séminaire de Québec rédigera vers 1828 un minutieux cours d'architecture à l'intention des jeunes séminaristes et futurs curés où il présente le décor de Saint-Joachim comme un exemple phare, aux côtés de la cathédrale Notre-Dame-de-Québec. L'abbé Demers est de toute évidence la figure clé qui apporte aux arts et à l'architecture une esthétique réfléchie, et aussi une orientation religieuse précise, définie en accord avec le haut clergé diocésain.

L'étiquette stylistique qu'une histoire de l'art strictement formelle a pu accoler à l'église de Saint-Joachim ne rend pas compte de l'importance et de la complexité de cette œuvre capitale. Pour mieux comprendre l'unité du décor de l'église, et pour en saisir les failles et les limites, il est essentiel de faire un examen rapproché du cadre idéologique et culturel dans lequel elle a été réalisée. Ainsi, en dépassant les considérations formalistes qui ont jusqu'à maintenant caractérisé les études sur François et Thomas Baillairgé, nous espérons présenter l'église de Saint-Joachim sous un nouvel éclairage, qui mettra en relief la manière selon laquelle l'œuvre cristallise un moment historique particulièrement riche dans l'histoire du Québec.

Dans un contexte colonial, l'église de Saint-Joachim offre le rare exemple d'une production architecturale étayée par un discours théorique explicite – une sorte de Monticello où la question de la place de l'*individu* dans le paysage, qui préoccupait Thomas Jefferson, est remplacée par le problème de la construction d'un espace sacré rituel tourné vers l'intérieur, au centre duquel se trouve le *paroissien*. Comme à Monticello, cependant, la dimension théorique n'existe pas d'entrée de jeu : le bâtiment est d'abord conçu par Corbin comme une église de campagne plutôt habituelle. Ce n'est que progressivement que l'église acquiert une importance particulière, au gré des croisements entre les points de vue des divers intervenants. Nous suivrons donc tour à tour les différents protagonistes de cette histoire – le curé, l'évêque et le Séminaire, le professeur d'architecture aux multiples fonctions – et, de cette manière, nous montrerons comment l'église et son décor sont traversés par plusieurs grands enjeux de l'époque. C'est en effet dans la rencontre des multiples «voix», parfois à l'unisson et parfois discordantes, que l'œuvre a pris forme, et c'est en revêtant simultanément une variété de significations qu'elle trouve place dans son époque.

Nous voulons donner une vue d'ensemble du décor de l'église de Saint-Joachim – en prenant bien soin de ne pas isoler la peinture, la sculpture et l'architecture en disciplines autonomes. Selon l'historiographie dominante, l'unité architecturale du décor intérieur constitue en effet la caractéristique la plus originale de l'église⁵. Mais, à notre avis, cette unité ne doit pas se concevoir comme une plate cohérence stylistique, qui est d'ailleurs toute relative. Il faut envisager le travail de François et de Thomas Baillairgé dans le contexte des conseillers qui ont de toute

évidence guidé les deux artistes, et des intérêts multiples que ceux-ci ont dû tenter de satisfaire. Plus concrètement, il semble que la volonté des concepteurs d'unifier et de concentrer l'expérience religieuse était une réaction à des forces centrifuges réelles qui menaçaient de disperser l'attention du paroissien. Nous voulons donc mettre en évidence cet ensemble hétérogène de forces sociales et discursives que l'apparente unité formelle du décor cherche à contenir et à maîtriser. En effet, malgré les formes architecturales classiques et l'«ordre» qui les caractérise, le décor intérieur de l'église de Saint-Joachim doit être fondamentalement compris comme un énoncé «plurilingue⁶», pour reprendre l'expression de Mikhaïl Bakhtin : l'œuvre comme produit d'une négociation entre des discours nombreux dont les tensions sont exprimées ou réprimées selon le cas.

Le curé bâtit son église

Jean-Baptiste Corbin est nommé curé de Saint-Joachim en 1769 – huitième en titre depuis l'érection canonique de cette paroisse en 1721. Il n'a que 28 ans et restera jusqu'à sa mort, en 1811, à la tête de cette paroisse qui sera, au propre comme au figuré, toute sa vie. Ces quarante-deux années constituent de très loin le ministère le plus long dans l'histoire de la paroisse⁷. Nous savons malheureusement peu de choses sur ce personnage pourtant central dans notre histoire. Né à Québec le 24 septembre 1741⁸ d'une éminente famille de charpentiers navals – son père Étienne Corbin est associé à son grand-père David et à son oncle Joseph-Marie, qui furent tour à tour maître charpentier du roi⁹ –, il semble déjà jouir d'un certain bien à son arrivée à Saint-Joachim en 1769. Tout au long de sa carrière il concédera une série de prêtres (sans intérêts) assez importants au Séminaire de Québec, à l'Hôpital général ainsi qu'à la fabrique de Saint-Joachim et à sa famille proche. La lecture de son testament – un document remarquablement bien détaillé – nous fait saisir les contours d'une personnalité impressionnante : d'une grande dévotion, Corbin est aussi un homme de culture, habité d'un intérêt particulier pour les sciences. Sujet «à de fréquentes infirmités» – et vu «son éloignement de la ville» – il se voit dans l'obligation «de faire quelqu'étude de la médecine» dans les livres qu'il peut se procurer¹⁰. Mais il se montre aussi un homme d'action efficace, dévoué au bien-être de «tous ses paroissiens», dont la réputation restera dans les annales de la paroisse¹¹. Son projet le plus urgent et le plus cher : construire la nouvelle église, ce qu'il entreprend dès son arrivée. Après la destruction de l'ancienne église sise près du fleuve, que l'armée anglaise a incendiée le 23 août 1759, la nouvelle sera érigée en plein centre de la paroisse sur un terrain qui appartenait déjà à la fabrique, et qui avait été donné par le Séminaire de Québec en 1705 (fig.5)¹².

Le gros œuvre du nouvel édifice est réalisé entre 1771 et 1779, date qui est alors inscrite sur la façade, et l'église est bénie le 8 juillet 1779¹³. Mais le plus important est à venir : l'élaboration d'un riche décor intérieur, qui s'échelonne sur toute la vie de Corbin et se poursuivra après sa mort grâce à son généreux legs testamentaire.



fig.5 Anonyme, vue de l'Église de Saint-Joachim, sans date. Source: Fonds Traquair, Collection d'architecture canadienne, Bibliothèque de l'Université McGill.
(Photo: L'Université McGill)

La succession des aménagements intérieurs, que l'on suit grâce aux livres de comptes de la paroisse, révèle l'attitude du jeune curé face à son église. À part une première chaire installée en 1780 et remplacée dans les années 1830, tous les éléments importants mentionnés aux livres de comptes entre 1780 et 1785 sont encore en place aujourd'hui. L'élément le plus ancien est vraisemblablement le tableau du maître autel : une œuvre de l'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy qui illustre *Saint Joachim présentant la Vierge au temple* (fig.6). Peint l'année de la bénédiction de l'église, le tableau assure la présence du saint patron de la paroisse au milieu du sanctuaire, qui n'avait encore aucun retable et ne disposait sans doute que d'un autel sommaire adossé à une cloison intérieure derrière laquelle se trouvait la sacristie. Le tableau d'Aide-Créquy est un bricolage iconographique, empruntant à des œuvres conservées à la paroisse voisine de Sainte-Anne-de-Beaupré, soit le *Saint Joachim présentant la Vierge au temple* (1676) du Frère Luc, pour la figure principale, et l'ex-voto de Marie-Anne Robineau de Bécancour (1675), pour la figure de la Vierge¹⁴. Le tableau se démarque cependant par son arrière-plan architectural, comme si le peintre (ou Corbin, qui a vraisemblablement passé la commande) avait voulu assurer à l'église, encore à l'état de gros-œuvre, une noblesse monumentale, ne fût-elle encore que fictive. Quelques années s'écouleront avant que le tableau soit doté d'un cadre composé de moulures classiques partiellement dorées à la feuille d'or, d'une richesse appropriée à sa situation. Il s'agit du premier travail de François Baillairgé effectué à Saint-Joachim – en fait une de ses toutes premières œuvres suivant son retour de France la même année¹⁵. Puis vient le tabernacle, pièce centrale du culte et point de convergence de toute l'église, et un peu plus tard les chandeliers et la croix d'autel (fig.7)¹⁶. Sculpté par François Baillairgé en 1783, ce tabernacle, qui témoigne du séjour de l'artiste à Paris, est aujourd'hui reconnu comme une œuvre majeure dans l'histoire de l'art canadien¹⁷. Délaissant les motifs rococos des tabernacles réalisés à la fin du régime français, Baillairgé introduit ici des rinceaux antiques et des motifs végétaux inspirés de la flore locale. La composition est fortement architecturée, marquée par le retour à l'ordre caractérisant le style Louis XVI, avec sa riche colonnade accentuée par des ressauts et des avant-corps, mais sans aileron ni fronton, et un couronnement qui peut faire penser aux toitures d'un château de Mansart.

Pour ces premiers travaux, Corbin suit une pratique quasi incontournable dans les paroisses de campagne au Québec à l'époque, celle d'investir année après année les sommes que la fabrique peut se permettre de consacrer au bâtiment, à son ornementation et aux objets de culte, en commençant par le plus important. Créer au milieu des terres agricoles un espace à part, d'une richesse distinctive, est essentiel à la manifestation du sacré dans la paroisse. En faisant appel à François Baillairgé, sans conteste l'artiste le mieux formé au Québec, le curé Corbin démontre cependant une ambition particulière et affiche son lien avec les cercles plus raffinés de la ville de Québec. Cet effort spécial que Corbin fournit pour l'ornementation



fig.6 Jean-Antoine Aide-Créquy, **Saint Joachim présentant la Vierge au temple**, 1779 (tableau du maître-autel de l'Église de Saint-Joachim). (Photo: Marc Grignon, 2006)



fig.7 François Baillairgé, **Tabernacle du maître-autel**, Église de Saint-Joachim, 1783. (Photo: Marc Grignon, 2006)

de son église ne doit pas être envisagé comme vanité ecclésiastique, mais plutôt comme une dimension centrale de sa mission apostolique, et le reflet d'un grand dévouement à sa paroisse et à ses paroissiens. Mais, par la même occasion, l'effort de Corbin peut être aussi vu comme une réaction à une période difficile dans l'histoire de l'Église au Québec, moment où toute l'organisation de la colonie était en mutation profonde. La foi catholique était toujours fortement ancrée dans les campagnes canadiennes, mais la pratique religieuse s'était fortement relâchée suite aux bouleversements de la conquête. L'historien Nive Voisine parle d'un «affadissement de la foi», et Lionel Groulx va jusqu'à parler «d'indifférence religieuse» et même «d'abandon de la pratique religieuse¹⁸». Rappelons d'ailleurs que la paroisse de Saint-Joachim fut privée d'église de 1759 à 1779, vingt années où la population s'entassait tant que bien que mal le dimanche dans une salle du presbytère aménagée en chapelle. L'instabilité de la colonie et du monde paroissial en particulier marque donc le début du ministère de Corbin. Dès lors, la reconstruction de l'église paroissiale prend un relief particulier. Elle devient le symbole le plus concret de la restauration du pouvoir spirituel traditionnel, autant pour les paroissiens que pour les autorités ecclésiastiques à Québec.

Les seigneurs et l'évêque entrent en scène

Avant même de s'attaquer aux premiers éléments à proprement parler *décoratifs* de l'église, le curé Corbin a l'occasion de démontrer sa solidarité avec ses paroissiens, à propos d'une affaire concernant les bancs de l'église. Au moment de la consécration du bâtiment et de l'ouverture de l'église au culte, comme à l'habitude les bancs sont installés et vendus ensuite à la criée aux familles de la paroisse, selon une coutume établie dès le début du XVIII^e siècle¹⁹. Les bancs les plus proches du sanctuaire sont naturellement les plus chers et sont donc, en principe, dévolus aux notables et à leur famille, c'est-à-dire «les cultivateurs les plus riches et dont les unités de production sont généralement les plus proches du centre de la paroisse²⁰». Font exception le banc des marguilliers et aussi les deux bancs seigneuriaux situés tout à l'avant de la nef, qui reviennent d'office à la famille du seigneur local. L'historien Ollivier Hubert voit dans toute cette organisation «une sorte de mise en scène de la microsociété paroissiale» représentée dans le rite²¹.

Or, en 1779, d'après un rapport du curé Corbin, les paroissiens s'offusquent de la hauteur du banc seigneurial installé par le Séminaire de Québec. Le curé Corbin prend alors le parti des paroissiens, comme cela apparaît nettement dans la lettre qu'il envoie au procureur du Séminaire le 7 octobre 1779 : «[J]e ne puis m'empêcher de vous dire que votre banc seigneurial, outre qu'il défigure toute l'Église au jugement de tout le monde et de vos fermiers mêmes, par son excessive élévation, ôte entièrement la vue des bancs de derrière et du banc d'œuvre même par le pont élevé de six pouces que vous y avez fait mettre²²». Corbin poursuit sa lettre sur un ton plutôt exaspéré : «[...] je ne puis croire, Monsieur, que votre titre

de Seigneurs vous donne droit d'ôter la vue de l'autel et du sanctuaire à ceux qui sont derrière²³». À la suite de quoi il demande d'enlever le «pont», c'est-à-dire la plateforme sur laquelle est surélevé le «banc des seigneurs», et menace qu'en cas de refus la fabrique fera rehausser tous les autres bancs de l'église d'une hauteur comparable.

Comme toute réponse, le Séminaire dit s'en remettre entièrement au jugement de l'Évêque Jean-Olivier Briand²⁴. La lettre de ce dernier suit de près; elle constitue sans doute le document le plus intéressant du dossier. Intransigeant, l'évêque n'admet aucune concession, démontrant même une très grande condescendance envers les paroissiens qu'il qualifie de «grossiers», de «peuple méconnaissant et ingrat», démontrant «peu de respect» envers les Saints Mystères du culte catholique : «Si ces gros Messieurs, tranche Mgr Briand, veulent s'élever vis-à-vis du Seigneur ou même au dessus, car c'est assez l'esprit de notre peuple, ce serait à eux à le faire à leur frais²⁵».

La réponse de Mgr Briand révèle la profonde inquiétude du haut clergé catholique au Québec à cette époque qui, confronté aux menaces répétées du gouvernement colonial britannique d'interdire le culte catholique au Canada et à l'indifférence, voire à l'insubordination, religieuse des habitants, manque de ressources ecclésiastiques pour ramener ceux-ci dans le droit chemin. Mgr Briand est d'ailleurs reconnu comme celui qui le premier a aiguillé l'Église sur la voie des compromis avec le gouvernement britannique. Mais il s'agissait là de la seule stratégie possible pour maintenir le pouvoir de l'Église, et, pourrait-on soutenir, assurer la cohésion du Canada français. Une chose est sûre, l'évêque ne souffre pas que l'ordre des hiérarchies traditionnelles de la colonie soit critiqué, quand les assises de son Église restent si mal assurées. Si les habitants persistent dans leur requête, Mgr Briand suggère qu'ils aillent devant les tribunaux civils, sachant bien que ces derniers auront recours à son arbitrage de toute façon.

Cet épisode nous renseigne aussi sur Corbin et sa façon d'envisager son ministère : entièrement dévoué à ses paroissiens, il risque sans hésiter de s'aliéner ses patrons qui siègent à Québec. Il aura d'ailleurs bien d'autres occasions de les défendre face aux réprimandes de l'évêché, par exemple, lorsque Mgr Briand a voulu punir les habitants qui avaient montré de «la sympathie envers les protestants» lors de l'attaque américaine de 1775-76²⁶.

L'affaire des bancs est révélatrice de la signification sociale attribuée à l'aménagement intérieur de l'église. Dans sa lettre du 11 octobre 1779 adressée à l'évêque, Corbin insiste sur «la propreté», entendue dans le sens de décorum, de l'église. La trop grande élévation du banc seigneurial est «une difformité» qui défigure la nef écrit-il. On pourrait penser qu'il s'agit là d'un simple supplément rhétorique pour appuyer sa requête sur l'iniquité du rehaussement pour les paroissiens «de derrière». Mais, en fait, dans l'esprit d'ancien régime, ces deux questions sont inextricables, la hiérarchie sociale étant fondamentalement tributaire de son

expression visuelle et publique²⁷. Corbin n'a bien sûr aucune objection à ce que le banc seigneurial se distingue dans l'espace de l'église, qui est le seul et unique lieu où le corps social se rassemble et se représente donc publiquement dans sa totalité. Ce qui, par contre, le choque profondément est que sa trop grande prééminence cause, un déséquilibre, voire une *difformité*. Une parfaite coordination – autant visuelle que spatiale et matérielle – doit régir l'espace jusqu'au tabernacle, seul élément en droit de dominer l'enceinte sacrée. L'église est voulue comme le symbole de l'harmonie restaurée d'un corps social qui a été menacé.

Cette menace, on le constate facilement, n'est pas la même aux yeux du curé et de l'évêque, car si le premier craint la discorde dans sa paroisse, le second se méfie plutôt de la contestation du prestige des seigneurs ecclésiastiques. Ainsi, l'évêque ne manque pas de rappeler à Corbin que ses paroissiens «ne paraissent guère reconnaissants de ce qu'a fait le Séminaire pour la bâtisse de leur église²⁸», jugeant que le Séminaire a bien rempli son devoir seigneurial. L'évêque situe donc le problème entièrement au niveau du maintien des hiérarchies, fermant les yeux sur les éventuels «excès» des seigneurs. Corbin a une perspective inverse : comment conserver la cohésion de la paroisse tout en rendant les hommages dus aux seigneurs de la Côte-de-Beaupré? Il semble évident que le programme esthétique établi lors de la seconde campagne d'embellissement, après la mort de Corbin en 1811, doit être examiné à la lumière de cette préoccupation d'unification symbolique. Mais, alors que le curé n'avait à cœur que la «propreté» de l'église de ses paroissiens, Jérôme Demers et ses architectes, responsables des travaux exécutés entre 1816 et 1830, voudront manifester cette unité à travers une structure formelle pouvant être érigée en norme générale pour un pays en reconstruction.

De Jean-Baptiste Corbin à Jérôme Demers

La phase capitale – et la plus novatrice – dans la réalisation du décor de Saint-Joachim se situe entre le décès de Corbin en janvier 1811 et le début du ministère du curé Georges-Hilaire Besserer en 1828. Durant ces dix-sept années, période où François-Ignace Renvoyzé, curé de Sainte-Anne, dessert la paroisse de Saint-Joachim laissée sans curé permanent, l'abbé Jérôme Demers prend les commandes des opérations architecturales de la paroisse²⁹. Soulignons d'emblée que Corbin avait déjà tracé les grandes lignes du programme décoratif à compléter dans son église. D'abord, c'est lui qui laisse les ressources requises pour relancer les travaux : «J'ai amassé des épargnes que j'ai faites sur mes dépenses depuis plus de trente sept ans que je suis en cure la somme de dix mille livres argent de France ou environ qu'on trouvera dans une petite cassette particulière destinée à cet usage [...] laquelle somme sera employée comme il est dit ci-dessus à la décoration de l'église³⁰». Ensuite c'est lui, toujours en 1806, qui précise le type de décor envisagé : «[F]aire faire ou un retable dans le rond point, ou si l'on trouve l'usage aussi propre et moins dispendieux quatre colonnes rondes chargées de quelques

beaux ornements de sculpture surmontées d'un entablement avec son architrave, frise et belle corniche, dans lesquelles le tabernacle sera enchâssé et au dessus duquel entablement sera aussi enchâssé le tableau de saint Joachim dans un cadre d'architecture chargé aussi de divers ornements et qui s'élèvera jusqu'à la voûte, ce qui sera facile à faire à présent qu'il y a une sacristie batie³¹».

On voit clairement dans ce passage que Corbin a bien préparé le terrain. Ces colonnes surmontées d'un entablement ne constituent rien d'autre qu'un baldaquin, choix de décor prévisible bien qu'assez ostentatoire pour couronner le tabernacle – on en retrouve quelques exemples dans les églises du régime français. Corbin veut ainsi poursuivre ce qu'il avait commencé, suite naturelle des travaux déjà accomplis de son vivant³² et auxquels il a occasionnellement contribué de ses propres deniers³³.

Le legs considérable de Corbin peut nous apparaître bien spectaculaire aujourd'hui, d'autant qu'il a permis la réalisation d'un ensemble marquant pour l'art religieux québécois de la première moitié du XIX^e siècle. Mais le geste n'est pas exceptionnel. Pour la plupart des curés de l'époque, l'ornementation de l'église est capitale³⁴, et certains n'ont pas hésité à y aller de leur poche³⁵. Probablement la meilleure indication de la tendance à investir dans les riches décors d'église, outre les décors mêmes, provient des critiques qu'elle a soulevées dans certaines parties de la population à l'époque. En effet, au début des années 1830, Louis-Joseph Papineau se plaint, par exemple, de la lenteur du clergé à créer des écoles de paroisse après la promulgation de la *Loi des écoles de fabrique* (1824), retard qu'il attribue au désir du curé de garder tout l'argent possible pour les «dorures» :

Une loi pour la fondation d'écoles de fabriques est en force depuis plusieurs années; combien peu en ont profité : il existe à peine une douzaine de ces écoles qui devraient être vingt fois plus nombreuses. Après que des dorures et des ornements de mauvais goût auront été prodigués jusqu'à ne laisser plus de place pour en recevoir d'autres, les pères de familles doivent-ils rester à la disposition des marguilliers, privés du droit de délibérer³⁶.

Pour Papineau, chef de file de la bourgeoisie libérale, cet investissement dans les «dorures et ornements de mauvais goût» est signe d'abrutissement de la population laissée aux mains de l'Église. Mais pour Corbin et les curés qui, comme lui, ont cette propension à faire passer l'ornementation des lieux de culte avant toute autre considération, ou presque, il s'agit d'une pratique normale, au service de leur tâche la plus essentielle : l'élévation spirituelle de leurs paroissiens à travers une convergence de l'espace paroissial sur l'église, et plus précisément sur le chœur, habituellement l'élément le plus riche. Ainsi, malgré l'intérêt de Corbin pour les Baillairgé et son ouverture aux raffinements venus d'Europe, son attirance pour les baldaquins et surtout sa conception «à la pièce» du décor restent proches d'une vision traditionnelle et populaire de l'église, vision à laquelle nous pouvons aussi associer la place centrale qu'il accorde à la figure du saint patron de la paroisse.

L'unité que désire maintenir Corbin dans son église n'est pas celle d'un système architectural régi par des règles précises; elle renvoie plutôt à un décorum général et, dans la mesure où elle possède une dimension esthétique, à l'absence d'éléments perturbateurs.

La conception du décor qu'amène Jérôme Demers, par contre, donne meilleure prise aux critiques émises par Papineau. Le travail architectural théorique et pratique de Demers est avant tout l'expression d'une volonté de normalisation. Il cherche à forger des outils de propagande, en utilisant une esthétique «du bon goût» pour promouvoir une véritable orthodoxie religieuse. Cette rectitude, on le verra, cherche autant à faire obstacle aux désordres paroissiaux des habitants qu'aux idées d'une bourgeoisie libérale montante. La fonction prophylactique du décor s'accomplira par une unité formelle capable d'engendrer une expérience immersive forte, mais aussi par la création d'une fiction où l'architecture royaliste d'ancien régime s'allie à une mise en scène de l'orthodoxie religieuse favorisée par l'évêché de Québec.

Jérôme Demers et la stratégie iconographique

Le document clé pour l'élaboration du décor de Saint-Joachim est le contrat octroyé à François et Thomas Baillairgé en mars 1816, soit cinq ans après le décès de Corbin³⁷. Produit d'une longue période de gestation au cours de laquelle Jérôme Demers fait la navette entre Québec et Saint-Joachim plusieurs fois par année, le devis accompagnant le contrat témoigne d'un important travail de conception qui, à partir des idées sommaires de Corbin, développe, à quelques variantes près, l'ensemble que nous connaissons. Le devis détaille en premier lieu les éléments entourant l'autel, puis ceux qui doivent orner le périmètre du chœur. Parmi les transformations et les ajouts par rapport aux dernières volontés de Corbin, on trouve notamment les quatre «colonnes triomphales» libres (sans entablement) posées sur des piédestaux, les «quatre statues des Évangélistes assis» entre ces quatre colonnes puis, sur le mur du retable, «cinq bas-reliefs représentant autant de tableaux de l'enfance du sauveur dans les cadres circulaires³⁸». Les statues, entièrement dorées, seront sculptées légèrement plus grandes que nature, en position assise sur d'autres piédestaux décorés des emblèmes de chacun des évangélistes. Quatre grands bas-reliefs en médaillon (au lieu des cinq mentionnés au devis) seront placés sur le retable en arrière-plan, dans les arcades qui rythment le chœur. Ils illustreront les scènes de la *Nativité*, l'*Adoration des mages*, la *Présentation au temple*, et le *Christ au milieu des docteurs*. Deux grands panneaux en bas-relief illustrant la *Religion* et la *Foi* seront insérés dans l'arcade du chœur en dessous des médaillons du devant.

Le premier apport de Jérôme Demers au décor de Saint-Joachim est donc avant tout de nature iconographique : l'ensemble du chœur est maintenant dévolu entièrement au Nouveau Testament. L'élément dominant sont les quatre statues

posées entre les colonnes triomphales (fig.8). De part et d'autre de l'autel, on trouve, à gauche, les statues des évangélistes saint Marc et saint Mathieu, et, à droite, saint Jean et saint Luc. Cette mise en évidence des auteurs des textes canoniques sur la vie du Christ sculptés en aussi grandes dimensions est exceptionnelle au Québec. Le seul antécédent connu – mais il est d'importance – est celui de l'église de Sainte-Anne-de-la-Pocatière, où le sculpteur Amable Charron avait installé, en 1813, des statues des quatre évangélistes dans le chœur³⁹. Ils n'y resteront pas longtemps. Lors de sa visite pastorale à l'été 1814, Mgr Plessis «se montre horrifié par la présence des quatre évangélistes⁴⁰», comme l'expliquent les historiens John R. Porter et Jean Bélisle. Ce n'était pas l'iconographie qui faisait problème, mais la qualité des sculptures d'Amable Charron. En effet, Plessis demande qu'on retire immédiatement ces statues difformes «faute de quoi la messe ne se célébrera plus au maître-autel, passé la présente semaine⁴¹».

L'incident nous montre bien l'intérêt que l'évêché porte à la décoration des églises. Mgr Plessis semble avoir été particulièrement sensible à la dimension esthétique du décor dans le rituel religieux, ce qui rejoint tout à fait le nouvel intérêt pour l'architecture dans l'enseignement de Demers au Séminaire de Québec. Il est bien possible que ce dernier, qui élabore le programme iconographique de Saint-Joachim au moment même où se déroule le petit scandale artistique de Sainte-Anne-de-la-Pocatière, ait voulu faire une démonstration de bon goût en demandant à François Baillairgé de sculpter *correctement* les évangélistes. Mais la complexité du thème iconographique et sa mise en scène particulièrement puissante à Saint-Joachim dépassent de beaucoup la simple question de l'habileté du sculpteur.

Mis à part les évangélistes auxquels l'ensemble est subordonné, les quatre médaillons autour du retable suivent une séquence narrative logique. Selon la chronologie de la vie de Jésus, ils doivent être lus de gauche à droite, d'abord au premier plan, à l'entrée du chœur, puis au second plan, derrière les colonnes. Au premier plan, la scène de la *Nativité* montre la sainte Famille entourée de deux anges et de Dieu le Père, sans le pittoresque habituel des animaux dans la crèche (fig.9). Cette version épurée du sujet – version pour laquelle il existe une tradition iconographique bien établie dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles – met l'accent sur le geste du Père qui donne son Fils, et elle s'associe aisément à l'allégorie de la *Religion* qui occupe la grande arcade située juste au-dessous (fig.2). De l'autre côté du chœur, la scène de l'*Adoration des mages* (fig.10) matérialise, de la même façon, l'idée abstraite représentée dans l'allégorie de la *Foi*, placée juste en-dessous. Viennent ensuite les deux épisodes de la vie publique de Jésus, peu visibles derrière l'écran des quatre colonnes triomphales. Enfin la lecture se termine logiquement sur le devant de l'autel, dont la scène des *Saintes Femmes au tombeau* représente le moment où la résurrection du Christ est révélée à l'humanité (fig.11).

Cette organisation des sujets autour des évangélistes est significative. On en trouve l'explication dans un ouvrage publié par Demers en 1835 intitulé *Institutions*



fig.8 Anonyme, vue du retable de l'Église de Saint-Joachim (détail de la partie gauche, avec saint Marc et saint Mathieu), sans date. Source: Fonds Traquair, Collection d'architecture canadienne, Bibliothèque de l'Université McGill. (Photo: L'Université McGill)



fig.9 François Baillairgé, **Médallion de la Nativité**, Église de Saint-Joachim, 1816-1820. (Photo: Marc Grignon, 2006)



fig.10 François Baillairgé, **Médallion de l'Adoration des mages**, Église de Saint-Joachim, 1816-1820. (Photo: Marc Grignon, 2006)



fig.11 François Baillairgé et Thomas Baillairgé, **Saintes Femmes au tombeau**, Église de Saint-Joachim, 1816-1820. (Photo: Marc Grignon, 2006)

philosophicae ad usum studiosae juventutis. Il s'agit de son cours de philosophie enseigné au Séminaire de Québec, et qui établit clairement sa vision chrétienne de toute question philosophique⁴². Comme son précis d'architecture, ce texte emprunte à de nombreuses lectures, toujours dans l'esprit de dénoncer les égarements et les abus de la philosophie moderne. Il est suivi d'un appendice «Preuve de la religion révélée⁴³», texte visant à établir par un argument logique et rationnel l'authenticité de la révélation. La preuve la plus fondamentale demeure la Résurrection du Christ, mais la clé de la démonstration réside dans le fait qu'au troisième jour, le tombeau fut trouvé vide : «Jésus est véritablement ressuscité, il est sorti vivant du tombeau où personne ne doute qu'il n'ait été placé mort. Il est constant que dès le troisième jour, son corps n'était plus dans le sépulcre⁴⁴». Outre le fait qu'il conclut la vie terrestre de Jésus, l'épisode des saintes femmes qui découvrent le tombeau vide constitue donc pour Demers un élément clé du catholicisme. On comprend ainsi l'importance du magnifique bas-relief placé devant l'autel, point de fuite de l'axe central de l'église.

Le saint patron paroissial

Un élément majeur du retable, cependant, ne trouve pas place dans le programme iconographique de Demers : le tableau de saint Joachim isolé au centre, sans arrimage

narratif quelconque au reste de la composition. L'importance donnée aux évangiles laisse perplexe, puisque saint Joachim – époux de sainte Anne et père de Marie – est totalement absent des évangiles canoniques, l'enfance de la Vierge étant le sujet de textes apocryphes, et en premier lieu du *Protévangile de Jacques*⁴⁵. Il est donc extrêmement curieux que le programme iconographique de l'église de Saint-Joachim, tel que développé entre 1811 et 1816, soit dominé par les quatre évangélistes. Il n'y a pas foncièrement de contradiction théologique dans un tel arrangement, mais une iconographie vraiment unifiée aurait dû mettre l'accent sur la Sainte Famille, à laquelle se rattacherait naturellement les grands-parents sainte Anne et saint Joachim. Pourquoi Demers, qui favorise l'unité avant toute chose, a-t-il choisi de mettre l'accent sur les évangiles et admet-il une telle incohérence?

Porter et Bélisle, qui ont bien étudié les programmes iconographiques des anciennes églises du Québec, ont voulu démontrer cette unité à Saint-Joachim en faisant un lien entre la figure du saint patron et les scènes de l'enfance de Jésus représentées sur les médaillons du retable : « Dans le prolongement du tableau, on a cherché à mettre en évidence le rôle joué par saint Joachim, père de la Vierge Marie et grand-père du Christ, dans l'histoire du Salut⁴⁶ ». Mais le seul lien qu'ils trouvent repose sur une spéculation à propos d'un sixième personnage ajouté aux cinq « protagonistes habituels » de la *Présentation au temple* : « Au milieu de la scène, à l'arrière-plan, on voit en effet apparaître un homme âgé qui dépose l'enfant dans les bras de Siméon. Ce personnage énigmatique pourrait bien être saint Joachim⁴⁷ ». Porter et Bélisle ont bien raison de signaler qu'un sixième personnage n'est pas identifié dans l'évangile de saint Luc, le seul qui rapporte l'épisode de la *Présentation au temple*. Mais ils négligent de mentionner qu'à peu près toute la tradition iconographique de la *Présentation au temple* ajoute des personnages aux cinq dont parle saint Luc sans jamais évoquer saint Joachim. En outre, nous concevons mal comment un élément si obscur (et de plus masqué par un écran de colonnes), pourrait suffire à unifier le programme iconographique de toute l'église. Le choix de mettre bien en vue la vie du Christ et les quatre évangélistes dans une église dédiée à saint Joachim demeure donc étonnant. À moins, bien sûr, qu'on ait voulu faire diversion. De fait, si on regarde la controverse importante que suscite à l'époque la dévotion aux saints patrons des paroisses, on comprend que la représentation de ces derniers pouvait être sujette à caution.

Un des problèmes les plus embarrassants auxquels se trouve confronté l'évêché de Québec depuis l'épiscopat de Jean-François Hubert, et qui s'aggrave sous Joseph-Octave Plessis, est la tenue des fêtes populaires en l'honneur des saints patrons des paroisses, fêtes que l'évêché perçoit comme autant d'occasions de conduites contraires à la religion. Comme l'a bien étudié Ollivier Hubert, le calendrier religieux préoccupait grandement l'évêché, qui a voulu mieux encadrer les fêtes patronales en adoptant diverses mesures, du changement de date jusqu'à l'interdiction des fêtes dans certaines paroisses. Mgr Plessis en donne la raison dans

le mandement qu'il écrit en décembre 1810 et par lequel il regroupe les fêtes patronales de toutes les paroisses le même jour, soit le premier dimanche suivant la Toussaint, de manière à en contenir les débordements :

Depuis longtemps, Nos Très Chers Frères, les désordres introduits à l'occasion des fêtes patronales des paroisses, sont devenus pour vos évêques un objet d'amertume et de sollicitude [...]. Ces jours vénérables [...] sont devenus [...] des jours de promenades et de débauches, des jours de querelles et d'ivrognerie, des jours de blasphèmes et de batailles, dont la plupart d'entre vous ont entendu les affligeants récits, lorsqu'ils n'en ont pas été personnellement témoins⁴⁸.

Le caractère licencieux des fêtes patronales est le sujet d'un débat houleux au début du XIX^e siècle. La question intéressait même les autorités britanniques, qui cherchaient à réduire le nombre de fêtes chômées au Bas-Canada pour des considérations aussi bien sociales qu'économiques. Les évêques, suivant leur politique d'accommodation avec le gouvernement colonial, étaient bien tentés de faire des concessions à l'égard de ces fêtes souvent irrévérencieuses et empreintes de superstition. Mais la question n'était pas simple, puisque leur célébration était au cœur de l'attachement populaire à la paroisse et donc à la religion en général.

Afin de mieux connaître la situation, Mgr Hubert avait ordonné une enquête en 1790, visant à connaître l'opinion des curés sur la question. Les résultats, consignés dans deux documents intitulés respectivement «Raisons pour supprimer les fêtes» et «Raisons pour conserver les fêtes», laissent deviner l'esprit de ces événements. D'un côté, certains prêtres argumentent en faveur de la suppression :

On voit la veille de ces fêtes la place de l'église garnie et les chemins bordés de boutiques de petits marchands, qui sont autant de caffés et de cantines. Un mélange de filles et de garçons de différentes paroisses passent la nuit à boire et à chanter [...]. Le matin de la fête se passe à vendre, à acheter, à boire, à voler. Le peuple n'est pas à l'Église, mais à la foire. Il n'est pas rare de voir, l'après-midi, l'église infectée par les vomissemens des gens qui s'y retirent. Un grand nombre de personnes ivres sont couchées le long des chemins, exposées à divers accidents, un plus grand nombre encore concernées dans des querelles et dans des batailles qui durent jusqu'au soir. S'il y a une procession attachée à la fête, on la fait au milieu des blasphèmes et des champs de bataille sur un chemin ensanglanté. Sur les habitans de 10 paroisses assemblés à une telle fête, il ne s'élève pas une seule voix pour demander que l'on prévienne ou que l'on punisse les désordres qui l'accompagnent [...]. S'il y a le lendemain, une autre fête de paroisse dans le voisinage de la première, les mêmes champions s'y retrouvent et les mêmes excès s'y commettent⁴⁹.

De l'autre côté, plusieurs curés pensent qu'il faut plutôt conserver ces fêtes, qui sont parmi les plus importantes aux yeux de leurs paroissiens :

Les fidèles paroissent fort attachés à la conservation de leurs fêtes de paroisses. Leur suppression générale effectuée tout à coup pourroit produire parmi eux des murmures qui ne s'apaiseroient pas facilement [...] ils croiraient n'avoir

plus de patrons dans le ciel s'ils ne les honoraient pas sur la terre [...]. Plusieurs demandent déjà quel portrait faudra-t-il mettre à la place de celui de notre saint⁵⁰?

Les documents de 1790 n'identifient aucun curé ni aucune paroisse, peut-être parce que le but de l'enquête était de formuler une politique générale pour l'ensemble du diocèse. Mais un second recensement d'opinion, réalisée autour de 1807 au tout début de l'épiscopat de Mgr Plessis, dresse un tableau plus précis. Sur vingt-neuf curés recensés, neuf sont en faveur de la suppression des fêtes patronales, alors que dix-huit souhaitent les conserver. Seul deux curés, dont Jean-Baptiste Corbin, restent indécis⁵¹. L'ambivalence de Corbin est révélatrice puisqu'elle démontre qu'il y avait, comme ailleurs, des désordres à Saint-Joachim (sinon pourquoi ne pas voter nettement contre la suppression?)⁵². Mais son hésitation à supprimer les fêtes confirme nos conclusions sur la nature de son ministère : elle démontre son attachement au patron de sa chère paroisse (qu'il compte parmi ses propres patrons, comme l'affirme son testament⁵³) et, surtout, elle témoigne de son refus d'adopter des mesures répressives pour résoudre un problème de paroisse⁵⁴.

Nous pouvons ainsi mieux comprendre l'hiatus entre le tableau du maître-autel, représentant le saint patron de la paroisse, et le reste du retable, consacré aux évangiles canoniques et à la vie du Christ. Demers conçoit le décor dans l'esprit du raffermissement de la religion que souhaitait le haut clergé du diocèse. Il veut donc investir dans les valeurs les plus sûres et les plus fondamentales du catholicisme. Il doit cependant composer avec la représentation du saint patron déjà accrochée dans l'église : se débarrasser du tableau aurait soulevé inutilement l'ire des habitants, comme en témoigne ce paroissien anonyme qui s'inquiétait, en 1790, du portrait qu'il faudrait mettre «à la place de notre saint». Mais il était évidemment hors de question de s'appuyer sur des textes apocryphes pour développer un thème iconographique autour de saint Joachim.

Si le nouveau retable envisagé par Corbin devait mettre en valeur le tableau, le projet de 1816 vise plutôt à amenuiser son importance : les quatre évangélistes, comme autant de sentinelles, «encadrent» saint Joachim par la religion officielle, celle régie par l'évêché, dont les dévotions à des saints particuliers, et tout particulièrement celles aux patrons des paroisses, sont graduellement éliminées⁵⁵. On peut attribuer la même fonction au couple iconographique formé par les deux grands bas-reliefs représentant la *Foi* et la *Religion*, situés stratégiquement de part et d'autre de l'entrée du chœur : il rappelle qu'il n'y a expression de la foi véritable que par l'intermédiaire du culte officiel de la liturgie catholique. Toute autre forme de dévotion n'est que superstition.

«Le Signe des quatre» : la dimension architecturale du décor intérieur

Outre la représentation des évangélistes et de la vie du Christ, le devis de 1816 comprend un certain nombre de nouveautés proprement architecturales. Il décrit entre autres

ces «quatre colonnes triomphales sur [...] piédestaux⁵⁶» qui, encadrant l'autel, forment une composition si particulière à Saint-Joachim. Ces colonnes soutiennent magnifiquement l'autorité triomphante des quatre évangélistes, qui s'appuient sur elles. Une interprétation symbolique s'impose. Il semble donc prudent de ne pas aborder l'aspect proprement architectural du décor intérieur en s'éloignant trop rapidement des questions iconographiques. Que penser de l'ordonnancement classique à Saint-Joachim, que les historiens de l'art ont signalé comme étant particulièrement novateur? Faut-il y voir un symbole religieux ou une conception rationnelle de type néoclassique? Ou encore, la fusion des deux aspects est-elle possible?

La colonne comme motif symbolique est tellement répandue dans le christianisme qu'il est difficile de reconnaître les sources précises qui auraient pu orienter l'abbé Demers et les Baillaigé. On pense naturellement au baldaquin de Gianlorenzo Bernini à Saint-Pierre de Rome, dont la portée hautement symbolique des célebrissimes colonnes torsées en bronze est reconnue depuis toujours. Selon l'historien du baroque Irving Lavin, ces colonnes doivent être vues en unisson avec les quatre statues colossales des saints que le Bernin a nichées dans les piliers du dôme de la basilique, entourant le baldaquin⁵⁷. L'association colonne-statue du Bernin est donc assez comparable au dispositif, plus modeste, mis en œuvre à Saint-Joachim. Mais la symbolique des colonnes du *baldacchino* renvoie à une iconographie complexe et propre au lieu, qui n'a aucun lien direct avec les évangélistes⁵⁸.

Que les auteurs des évangiles puissent être conçus comme les «*piliers* essentiels de la foi chrétienne» [nous soulignons] ainsi que l'écrivent Porter et Bélisle dans leur analyse du décor de Saint-Joachim ne fait, par ailleurs, aucun doute⁵⁹. Les quatre médaillons du retable renforcent d'ailleurs une telle lecture symbolique de la colonne. La scène de la *Nativité*, imitée d'une gravure attribuée à Jean Jouvenet⁶⁰, se déploie dans un champ de ruines antiques, signe que l'apparition du divin sur terre implique la destruction d'un ordre ancien⁶¹. L'association entre Nativité et ruines antiques est un thème iconographique répandu dès le début de la Renaissance, comme on le voit, par exemple, dans la fresque de Filippo Lippi à la cathédrale de Spolète (1466-69). Dans la scène de l'*Adoration des mages*, représentation qui suit aussi un type iconographique bien connu⁶², on retrouve la colonne classique mais cette fois son statut de ruine n'est pas accentué. Il s'agit en fait d'un lieu en reconstruction, signalé en particulier par l'auvent qui, comme Joseph, prend appui sur le puissant socle de la colonne. La Sainte Famille elle-même est réunie sur une plateforme visiblement liée à l'architecture de cette colonne. Ainsi l'Église se bâtit selon le mode consacré d'une destruction suivie d'une restauration. Plusieurs des représentations de l'*Adoration des mages* jouent sur cette dialectique entre ruines et reconstruction, la plus éloquente étant sans doute celle peinte par Botticelli en 1482, conservée à la National Gallery de Londres. Les deux autres médaillons situés à l'arrière du retable suivent naturellement cette restauration de l'ordre architectural, des éléments

classiques, bien qu'en retrait, fournissant le cadre des deux scènes bibliques plus avancées dans la vie de Jésus. Mais ce n'est vraiment que dans l'espace réel de l'église de Saint-Joachim, celui occupé par les quatre évangélistes, que la colonne classique recouvre toute sa puissance: l'ordonnance architecturale, dont la cohérence est restaurée par les Baillairgé, devient le signe du nouvel ordre religieux.

Dans cette perspective, on peut conclure sans risque que la colonne classique est un symbole général de la régénération du monde par l'Église. Mais le groupement de quatre colonnes autour des évangélistes est un type iconographique beaucoup plus spécifique. On le retrouve dans l'architecture byzantine, et plus rarement dans la tradition catholique occidentale. Il s'agit pourtant d'une symbolique qui remonte aussi à l'enseignement des premiers pères de l'Église. Saint Irénée, notamment, a associé quatre colonnes aux «évangiles tétramorphes» dans son texte le plus connu, l'*Adversus Haereses* (*Contre les hérésies*), au III^{ème} siècle. L'ouvrage de saint Irénée, divisé en cinq livres, nous intéresse particulièrement, puisque, dans le corpus chrétien, il constitue l'étude fondamentale pour la défense de l'orthodoxie de la Bible chrétienne et pour la prémunition contre toute tendance hérétique. Le texte sera utilisé dans les cercles ultramontains en France, notamment par l'abbé Lamennais dans son *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-20), livre diffusé au Québec dès sa parution et sur lequel nous reviendrons plus loin. Voici un passage très éloquent de l'*Adversus Haereses* où Irénée décrit les évangiles comme les quatre colonnes qui soutiennent l'Église chrétienne :

Par ailleurs, il ne peut y avoir ni un plus grand ni un plus petit nombre d'Évangiles. En effet, puisqu'il existe quatre régions du monde dans lequel nous sommes et quatre vents principaux, et puisque, d'autre part, l'Église est répandue sur toute la terre et qu'elle a pour colonne et pour soutien l'Évangile et l'Esprit de vie, il est naturel qu'elle ait quatre colonnes qui soufflent de toutes parts l'incorruptibilité et rendent la vie aux hommes. D'où il appert que le Verbe, Artisan de l'univers, qui siège sur les Chérubins et maintient toutes choses, lorsqu'il s'est manifesté aux hommes, nous a donné un Évangile à quadruple forme, encore que maintenu par un unique Esprit⁶³.

Ce sont donc les quatre évangélistes qui, réunis, gardent contre l'erreur et l'hérésie. Dans le sanctuaire de l'église de Saint-Joachim, les statues dorées sont en effet, comme nous l'avons souligné, placées en vigiles. Elles forment aussi une sorte de tribunal de la religion catholique. Les deux figures au premier plan, saint Marc et saint Luc, déroulent le rouleau des textes canoniques, prêts à énoncer leur sentence. Mais c'est l'association colonne-évangéliste qui développe avec le plus de puissance l'expression d'autorité. En ce sens, les colonnes triomphales célèbrent la victoire du Christ sur la mort, comme l'avaient souligné Porter et Bélisle⁶⁴, mais aussi le triomphe du catholicisme contre les hérésies. La rhétorique du classicisme se met au service du catholicisme, fonction qui lui a d'ailleurs toujours été conférée dans les cours des souverains d'Europe.

Demers connaissait bien les idées de saint Irénée qui sont au cœur du texte «Preuve de la religion révélée» inséré en appendice à son *Institutiones philosophicae*. Une phrase du texte renvoie d'ailleurs au passage de l'*Adversus Haereses* que nous venons de citer : «Saint Irénée, disciple de saint Polycarpe, [...] assure qu'il n'y a ni plus ni moins de quatre évangiles, et il en donne une raison mystique tirée des quatre parties du monde, dans lesquelles l'Église est disséminée⁶⁵». Demers a pu d'ailleurs s'inspirer directement du texte de saint Irénée à l'époque où il formulait le programme iconographique de Saint-Joachim, car plus d'une édition était disponible au Séminaire de Québec⁶⁶. Ajoutons que pour l'auteur de la «Preuve de la religion révélée», comme pour son éditeur québécois, l'authenticité des quatre évangiles canoniques et leur fidélité aux faits historiques est ce qui les distingue des textes apocryphes, et qui condamne donc irrémédiablement les textes qui présentent le personnage de saint Joachim⁶⁷.

La théorisation de l'architecture religieuse

Vu le lourd contenu symbolique des quatre colonnes, peut-on attribuer par extension une dimension évangélique à l'articulation classique du décor intérieur de l'église dans son ensemble? Nous le pensons. Mais pour bien saisir la façon dont Demers conçoit cette symbolique, il faut nous tourner vers son propre «Précis d'architecture», petit traité rédigé justement au moment où le décor de l'église de Saint-Joachim s'achevait.

Demers ne fait aucune association explicite entre la vérité évangélique et le système de l'architecture classique dans son ouvrage. Il ne parle même pas du mythe du Temple de Salomon, pourtant assez répandu dans l'interprétation chrétienne de l'architecture classique. Comme Noppen et Grignon l'ont déjà bien établi, le texte de Demers n'est en fait qu'un traité de décoration abrégé certaines des règles classiques énoncées par Jacques-François Blondel dans son *Cours d'architecture* (1771-1777) et dans l'article qu'il écrit pour l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert⁶⁸. Noppen, en particulier, prend bien soin de noter que les règles de Blondel sont chez Demers entièrement mises au service de la décoration des églises. Bref, le système de l'architecture classique est entièrement redirigé vers la zone rituelle catholique et, partant, il peut devenir un outil d'action institutionnelle de l'Église au Québec.

Noppen décrit aussi avec beaucoup de pertinence ce qui a pu attirer Demers vers Jacques-François Blondel. Il note entre autres que le *Cours* de Blondel dénonce largement les abus du style Louis XV et prône un retour à l'ordre. Cet aspect est particulièrement bien relevé dans la lecture que Demers fait de Blondel, alors que d'autres, plus novateurs, ne le sont pas. L'objet principal du «Précis d'architecture», destiné entre autres aux futurs prêtres, est en fait de montrer comment «juger sainement du mérite d'un édifice ou d'une décoration⁶⁹». La distinction entre règle, licence et abus ponctue l'ouvrage, alors que toute la recherche sur la notion de caractère en architecture, qui fait en grande partie l'originalité de Blondel dans le contexte des débats européens, est largement négligée. Pour Blondel, une des questions les plus urgentes était de trouver à même l'architecture classique les

ressources expressives «pour varier à l'infini [les] différentes espèces de productions [des architectes]» à l'instar du peintre, du poète ou du musicien⁷⁰. Mais Demers ne s'intéresse pas du tout à cette question, puisqu'il se préoccupe exclusivement de la décoration d'un unique type de bâtiment, l'église. Il semble toujours trouver suspecte la force expressive, à moins qu'elle ne soit totalement asservie au rituel religieux, comme c'est le cas à Saint-Joachim. Ainsi, la règle et la prévention contre les abus sont les principaux thèmes qu'il retient de ses sources. Et c'est sur la liste des abus, incluant la description précise de leur nature, que Demers termine, comme il se doit, son traité.

Une bonne partie du «Précis» consiste en une série de définitions, où, curieusement, chaque paragraphe est numéroté pour former un ensemble de quatre cent quatorze articles. Le modèle n'est pas à chercher dans les traités d'architecture européens, mais plutôt dans la méthode d'enseignement du Séminaire de Québec. S'il ne s'agit pas d'une présentation «catéchistique» au sens strict (sous la forme de questions/réponses), les paragraphes numérotés du «Précis» sont à rapprocher de ces petits manuels d'instruction de la foi chrétienne utilisés dans la religion catholique. L'esprit est le même, l'auteur du «Précis» ne se lassant pas de prescrire, de paragraphe en paragraphe et avec force détails, la règle *canonique* de l'architecture classique. Demers condamne les imaginations qu'il qualifie de «vagabondes», «capricieuses» ou «dérégées», selon le degré de la faute de l'architecte ou du sculpteur. La censure frappe partout où les éléments prêtent à certains excès, tels que les ordres cariatides, les colonnes torsées, les acrotères, les amortissements, les baldaquins, etc. Demers nuance parfois son propos, comme lorsqu'il mentionne, au sujet du placement des niches, que «ce qui serait un véritable abus dans certaines circonstances, peut devenir une licence permise dans d'autres⁷¹». Mais ce relativisme, essentiel chez Blondel, est plutôt rare chez Demers, qui préfère à l'évidence l'énonciation d'une règle stricte. Sa crainte la plus grande – qui justifie son «Précis» et l'existence même d'un enseignement sur l'architecture au Séminaire – est de laisser un trop grand arbitraire dans la décoration des églises du Québec.

Devant son engouement pour la norme, on pourrait trop vite conclure que Demers se situe dans la lignée du néoclassicisme européen, épigone de Blondel et même de Laugier ou de Soufflot. Cependant, comme nous essayons de le démontrer, le contexte dans lequel la règle de Demers s'inscrit est bien loin du rationalisme des Lumières. Demers s'attache plutôt au conservatisme de Blondel, à sa synthèse critique de l'architecture classique française basée sur les œuvres des maîtres tel les Mansart, Perrault, et Le Vau⁷². Ce retour à la tradition correspond parfaitement bien aux formes mises en œuvre par François Baillairgé imprégnées de l'esprit Louis XVI, comme l'ont souligné plusieurs historiens de l'art⁷³.

Pour bien comprendre la nature du conservatisme de Demers, il est aussi utile de comparer son «Précis d'architecture» à ses autres ouvrages, en particulier celui sur la physique. Le titre complet du traité d'architecture est d'ailleurs «Précis

d'architecture pour servir de suite au traité élémentaire de physique⁷⁴». À première vue, le lien explicite à son cours de sciences signalerait une affinité avec le rationalisme moderne. Les articles de l'historien Claude Galarneau sur l'enseignement de Demers, et particulièrement sur son intérêt scientifique, donnent à penser que le professeur du Séminaire nourrissait effectivement ce penchant⁷⁵. Mais il nous apparaît nécessaire d'apporter des nuances, car Demers avait un esprit paradoxal. Amoureux des sciences, apparemment admirateur enthousiaste des génies les plus représentatifs de la modernité tels que Copernic, Newton et même Bonaparte, il maintient cependant la plus stricte orthodoxie religieuse. Il rejette la thèse rousseauiste du contrat social et déclare sa foi dans l'origine divine du pouvoir temporel⁷⁶. Dans son enseignement, il soutient les idées contre-révolutionnaires et ultramontaines radicales de Louis de Bonald et du premier Lamennais, celui de l'*Essai sur l'indifférence en matière de religion*. À cet égard, on peut peut-être détecter chez Demers un romantisme embryonnaire, à la recherche d'une réconciliation ultime entre religion, science et histoire.

Le parallèle le plus révélateur entre le précis d'architecture et le traité de physique ne concerne donc pas le rationalisme. L'ouvrage qui servait de base à l'enseignement de la physique au Séminaire de Québec est bien sûr avant tout une présentation compétente des développements scientifiques modernes. Mais il se termine sur un chapitre consacré à l'astronomie qui détonne sur l'ensemble. Débutant par les notions de base habituelles, il clôt sur une section spéciale consacrée au calendrier, dont le propos essentiel est d'établir la méthode avec laquelle déterminer les dates des principales fêtes mobiles chrétiennes. La connaissance des lois astronomiques est ainsi mise au service d'une meilleure compréhension du temps religieux. Voilà une récupération qui n'est guère surprenante dans un cours de science destiné à des futurs prêtres⁷⁷. Il est permis de supposer que, pour Demers, la rigueur néoclassique française peut, de la même façon et tout naturellement, servir l'orthodoxie catholique. Ce n'est pas qu'il voit dans les proportions classiques la révélation de l'harmonie divine ou cosmique – Demers n'a pas le moindre intérêt pour cette interprétation trop superstitieuse de la tradition architecturale. Il faut plutôt chercher du côté de l'analogie *décorative*, édifiante, entre la rectitude ordonnatrice du vocabulaire classique bien maîtrisé et l'orthodoxie religieuse. L'espace sacré se subordonne de façon quasi-ontologique à la liturgie officielle de l'Église catholique. Ou, dit autrement, la dimension catholique s'articule au décor architectural comme le monde fictionnel au monde de référence d'un lecteur qui s'immerge dans une œuvre littéraire⁷⁸. L'unité architecturale qui, selon Gowans, Noppen et plusieurs historiens à leur suite, est la caractéristique la plus novatrice du «néoclassicisme québécois» à Saint-Joachim, n'est donc pas le produit d'une réflexion stylistique autonome ou d'une concurrence artistique avec l'école montréalaise de Quévillon, mais plutôt un essai de médiation religieuse.



fig.12 François Baillairgé et Thomas Baillairgé, vue d'ensemble du décor intérieur de l'Église de Saint-Joachim, 1816-1830. (Photo: Marc Grignon, 2005)

Le décor de l'église de Saint-Joachim comme fiction monumentale

Un des aspects les plus éloquents de cette médiation religieuse apparaît dans le rôle que joue l'ordonnancement architectural classique pour centrer le sacré dans l'église. En effet, le décor intérieur de l'église de Saint-Joachim établit une véritable gradation de l'espace – gradation que l'on retrouve, moins développée, dans des églises plus anciennes, où la décoration se concentre habituellement dans le chœur, mais que les Baillairgé érigent en véritable principe architectural. À Saint-Joachim, des pilastres rythment les travées du chœur, débordent légèrement dans les croisillons, et s'interrompent au-delà des autels secondaires. La corniche qui les surmonte se poursuit, quant à elle, tout autour de l'église jusqu'à la tribune arrière. Une fausse-voûte en bois recouvre tout cet espace intérieur, avec de grandes lunettes qui établissent la jonction avec les bras de transept. Cette fausse-voûte possède un caractère architectural très marqué – d'autres ont déjà souligné l'originalité de son ornementation dans la tradition québécoise : fortement dépouillée, elle est articulée

en grands segments délimités par des arcs doubleaux et comporte quelques écussons qui lui conservent un certain mouvement rococo, une gloire au-dessus de la croisée et une autre au-dessus du chœur (fig.12)⁷⁹.

L'argument de l'unité intérieure de Saint-Joachim prend fortement appui sur l'effet de cette voûte dans l'espace de l'église⁸⁰. Cela dit, si l'on considère le décor dans sa totalité, des nuances s'imposent. Il y a une véritable intensification du décor à mesure que l'on s'approche du chœur : d'abord les pilastres, puis les quatre colonnes libres et, au-dessus, les doubleaux de la fausse-voûte qui se resserrent et rayonnent dans l'abside.

Une nécessaire économie de moyens peut bien sûr expliquer le fait que la nef soit plus dépouillée que les parties hautes de l'église. Mais le dispositif exprime parfaitement «cette gradation en intensité du sacré dans l'espace, par succession de cercles concentriques» décrite par Ollivier Hubert⁸¹. D'après l'historien des pratiques religieuses, les églises paroissiales du Québec représentent concrètement le pôle d'une force sacrée qui irradie de l'autel vers l'extérieur, jusqu'à la périphérie de l'église, incluant le cimetière, le presbytère, etc. Tout autant qu'elles cloisonnent le sacré par une série de «seuils», limites physiques ou visuelles, les églises manifestent une rayonnement du sacré qui s'étend à toute la paroisse.

Ainsi, à Saint-Joachim, non seulement l'ordre classique sert à démarquer le chœur du reste de l'église, mais, dans le chœur même, il «s'intensifie» aux abords du tabernacle. Les colonnes libres qui encadrent l'autel étaient, jusqu'à la restauration des années 1960, magnifiquement «marbrées», ce qui leur donnait un chatoyement tout particulier (fig.13). Demers et les Baillairgé vont jusqu'à jouer avec les proportions de l'ordre composite : la hauteur de 20 modules des piliers du retable passe à vingt deux pour les colonnes triomphales. Demers avait pris soin de souligner dans son précis d'architecture que l'ordre composite n'a pas de proportions qui lui soient propres. Mais faire varier les proportions d'un ordre dans un même intérieur, et sur un même niveau, est étonnant. C'est comme si la colonne, par sa gracieuse élongation, exprimait la proximité du foyer du sacré.

L'utilisation correcte des ordres et des proportions du système classique reste cependant une discipline plutôt abstraite, qui ne fournit pas, en soi, de type général pour la composition de l'ensemble. Alors, l'architecture classique demeurerait-elle à ce niveau d'abstraction pour Demers, ou avait-il en tête des modèles plus concrets pour la forme à donner à une église? Contrairement à Blondel, Demers cite peu d'exemples dans son traité, mis à part Saint-Joachim et la cathédrale de Québec, dont il parle continuellement. Quand il aborde la question des voûtes, cependant, Demers évoque un type à imiter. Bien que ce type reste très général, il est très important, à notre avis : «[L]a 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 Églises d'Europe, ces voûtes se font ordinairement en pierres tendres ou en briques; et on



fig.13 Anonyme, vue du chœur de l'Église de Saint-Joachim, sans date. Source: Fonds Traquair, Collection d'architecture canadienne, Bibliothèque de l'Université McGill. (Photo: L'Université McGill)



fig.14 Jules Hardouin-Mansart, Église Saint-Louis des Invalides (Église des soldats), commencée en 1676, Hôtel des Invalides, Paris. (Photo: Marc Grignon, 2005)

les soutient de distance en distance, par des arcs doubleaux⁸². Demers établit ainsi une «image» précise, et dans le même chapitre, il conclut franchement à la nécessité d'imiter ces arcs doubleaux des voûtes des églises européennes :

Le moyen le plus sûr de rendre les voûtes de nos Églises vraiment intéressantes, c'est de les orner d'arcs doubleaux et de compartimens distribués et enrichis avec la discrétion, le choix, la prudence et le goût qui doivent présider dans la décoration d'un édifice. Ces ornemens, quand ils sont traités d'une grande manière, semblent se rapprocher d'avantage de la vraisemblance, et concourent admirablement bien à établir entre le tout et les parties cette unité de ton et de style qui font le charme des décorations intérieures⁸³.

L'ensemble de ces prescriptions est très significatif parce qu'il propose non seulement un système architectural ordonné, mais un modèle pour atteindre une «unité de ton et de style» dans l'architecture religieuse québécoise⁸⁴.

De façon générale, l'église européenne représente le modèle du bon goût architectural et constitue sans surprise l'exemple à suivre. N'oublions pas, par ailleurs, que l'Église catholique a son siège en Europe, et que Saint-Pierre de Rome a *de facto* valeur de prototype. Cependant, même si Demers reconnaît ce statut

à l'Église du Vatican, ce sont plutôt les exemples du classicisme à la française qu'il décrit lorsqu'il cherche des modèles concrets. Les modèles à suivre sont ceux qui possèdent ce décor de pierre nue, articulé par des éléments strictement architecturaux, comme l'intérieur et la voûte de l'église Saint-Louis à l'Hôtel des Invalides (1676) (fig.14), ou ceux de l'église Saint-Paul-et-Saint-Louis (1629), à Paris. Ces bâtiments possèdent en effet les éléments architecturaux que les Baillairgé adaptent à l'intérieur de l'église de Saint-Joachim, dont les grands arcs doubleaux ponctuant la voûte. La comparaison avec ces églises parisiennes, cependant, permet de mieux saisir les limites de la notion «d'unité de ton et de style». En effet, dans les églises françaises en question, les doubleaux sont jumelés à des piliers le long de la nef, ce qui crée une ordonnance uniforme dans tout l'espace intérieur. Dépouillés de tout ornement à caractère religieux, les doubleaux et les pilastres correspondants articulent l'espace architectural de manière régulière et continue.

Chez Demers, par contre, la référence architecturale est fortement mise au service du caractère religieux de l'espace intérieur, comme il le dit lui-même : «Que l'on oublie jamais, qu'une Église construite avec soin et dans de belles proportions, et tenue dans un grand état de propreté, est réellement plus belle, plus religieuse et plus imposante que celle qu'on a décoré sans choix, sans discrétion et sans convenance, comme on en voit malheureusement en trop grand nombre dans toutes les parties de la province⁸⁵».

Ainsi, on peut effectivement dire qu'apparaît, chez Demers, un souci d'unification de l'espace intérieur de l'église, mais l'unité demeure profondément ancrée dans le religieux et elle se plie à la hiérarchie spatiale du sacré, comme pour la rendre plus explicite. D'un point de vue strictement architectural, l'unité à Saint-Joachim est effectivement douteuse, ou à tout le moins incomplète, mais si on prend en compte la dimension religieuse, une nouvelle interprétation émerge. La référence aux églises françaises, avec leurs voûtes dépouillées, permet de prolonger l'orthodoxie catholique du chœur dans toute l'église, selon une graduation que le paroissien peut aisément percevoir. La règle est toujours là, même si l'ordonnance riche et bien visible du chœur évolue vers un «ordre absent» dans la nef. Voilà pourquoi la petite guerre que Demers et les Baillairgé livrent contre le mauvais goût – comme cette condamnation des «figures d'anges découpées en profil, que quelques uns de nos soi-disant architectes, ont ridiculement attachées sur le nu de certaines voûtes d'églises» et plusieurs autres dans le même genre⁸⁶ – dépasse les questions purement formelles et stylistiques. Cette guerre s'inscrit dans le rejet par le haut clergé de l'époque de la religion populaire, qui passe de plus en plus comme une forme de superstition. C'est de toute évidence un moyen de lutter contre le relâchement de la foi et de répondre aux désordres paroissiaux décrits plus haut.

Demers se tourne donc vers une France qui n'existe plus, la France d'avant les «philosophes» et des idées qui ont conduit à la Révolution. Ce qui s'accorde

parfaitement avec l'esprit du haut clergé catholique québécois. En effet, ce clergé n'en finit pas de condamner la Révolution «qui renversa en France le trône et les autels⁸⁷». La France de Demers, comme celle de Mgr Plessis, est la France catholique et royaliste. Avant même la Restauration de 1814, le clergé canadien maintenait l'impression que cette France continuait d'exister au Québec, grâce au secours «providentiel» et pour le moins paradoxal de la couronne britannique qui la protège : «[P]ar une protection spéciale du ciel [...] cette partie du monde [est] à l'abri des fléaux qui désolent ailleurs l'église de Jésus Christ, quoique par la bienfaisance et la saine politique du gouvernement sous lequel la Providence nous a placés⁸⁸». C'est donc «par une protection spéciale du ciel» que le classicisme peut survivre au Québec, expression d'une volonté d'implanter un catholicisme expurgé des éléments populaires et superstitieux par trop vivaces dans les paroisses de campagne.

MARTIN BRESSANI

École d'architecture

Université McGill

et

MARC GRIGNON

Département d'histoire

Université Laval

Notes

1 Cette recherche a été réalisée grâce à une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Les auteurs sont nommés par ordre alphabétique, en considération de leur contribution égale. Nous aimerions remercier les personnes qui nous ont rendu accessibles les différents fonds d'archives utilisés ici. Tout particulièrement, notre reconnaissance s'adresse à M. l'Abbé Jean-Luc Laflamme, curé de Saint-Joachim, à Mme Anne Laplante, au Musée de l'Amérique française, et à M. Pierre Lafontaine, aux Archives de l'Archevêché de Québec. Nous remercions également Mme Claude Jean pour la révision linguistique de l'article.

2 Voir Alan GOWANS, «Thomas Baillairgé and the Québécois Tradition of Church Architecture», *Art Bulletin*, vol.34, n° 2 (juin 1952), p.121-23; Luc NOPPEN, *Les églises du Québec (1600-1850)*, Montréal, Fides, 1977, p.248-51; Luc NOPPEN, «L'architecture intérieure de l'église de Saint-Joachim de Montmorency : l'avènement d'un style», *RACAR*, vol.6, n° 1 (1979), p.3-16; John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1986, p.365-66. David KAREL, Luc NOPPEN et Claude THIBAUT, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, Québec, Musée du Québec, 1975, développent un argument similaire.

3 Voir Madeleine LANDRY et Robert DEROME, *L'art sacré en Amérique française. Le Trésor de la Côte-de-Beaupré*, Québec, Septentrion, 2005, p.13-17; Gérard MORISSET, «Une église de style Louis XVI : Saint-Joachim», *La Patrie* (Montréal), 2 septembre 1951, p.19-33; Gérard MORISSET, *L'architecture en Nouvelle-France*, Québec, Éditions du Pélican, 1980 (1949), p.66-67. Ces deux points de vue ne s'excluent pas nécessairement l'un l'autre : voir GOWANS, «Thomas Baillairgé», p.123; Luc NOPPEN et Lucie K. MORISSET, *Les églises du Québec. Un patrimoine à réinventer*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2005, p.28.

4 Lucien LEMIEUX, *Les XVIII^e et XIX^e siècles, Les années difficiles, 1760-1839* (Nive Voisine dir., *Histoire du catholicisme québécois*, vol.1), Montréal, Boréal, 1989.

5 Gowans parle d'un «nouvel esprit», caractérisé par «that subordination of detail to the whole» : GOWANS, «Thomas Baillairgé», p.123. Noppen fait de l'unité la caractéristique majeure de cet ensemble : NOPPEN, «L'architecture intérieure de l'église de Saint-Joachim», p.5. Par la suite, l'argument est repris couramment dans l'historiographie jusqu'à aujourd'hui. Voir LANDRY et DEROME, *L'art sacré en Amérique française*, p.57-58.

6 Ou *heteroglot* dans la traduction anglaise. Michael Holquist définit «heteroglossia» de la manière suivante : «It is that which insures the primacy of context over text [...]; all utterances are heteroglot in that they are functions of a matrix of forces practically impossible to recoup, and therefore impossible to resolve. Heteroglossia is as close a conceptualization as is possible of that locus where centripetal and centrifugal forces collide». Michael

HOLQUIST dir., *The Dialogic Imagination. Four Essays by Mikhail Bakhtin*, Austin, University of Texas Press, 1986, p.428.

7 Pour la liste des curés de Saint-Joachim, nous avons consulté Aurore RACINE et Josaphat PARÉ, *Notre église, Saint-Joachim de Montmorency, 1779-1979*, Saint-Joachim, Fabrique de Saint-Joachim, 1979, p.73-83.

8 Extrait de baptême de Jean-Baptiste Corbin, Archives du Séminaire de Québec, Musée de l'Amérique française, Québec (ASQ), Polygraphie 25, n° 33.

9 Peter N. MOOGK, «Corbin, David», *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, Toronto/Québec, University of Toronto Press/Université Laval, 2000, Internet : www.biographi.ca (consulté le 11 août 2006); Cyprien TANGUAY, *Dictionnaire généalogique des familles canadiennes depuis la fondation de la colonie jusqu'à nos jours*, Montréal, E. Sénécal, 1871-1890, vol.3, p.127; Réal BRISSON, *La charpenterie navale sous le régime français*, Québec, IQRC, 1983, p.45.

10 Jean-Baptiste Corbin, testament olographe, 1 octobre 1806, fol. 3, Archives nationales du Québec, Québec (ANQ), greffe du notaire Joseph-Bernard Planté, no 5589, déposé le 5 février 1811.

11 RACINE et PARÉ, *Notre église*, p.79.

12 *Ibid.*, p.21-22.

13 Quinze livres sont payées pour une inscription au portail en 1779. «Livre de comptes de la Fabrique de Saint-Joachim, 1766-1783», Archives de la paroisse de Saint-Joachim, Saint-Joachim, MRC de la Côte-de-Beaupré, Québec.

14 DEROME et LANDRY, *L'art sacré en Amérique française*, p.129; John R. PORTER, «L'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) et l'essor de la peinture religieuse après la Conquête», *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol.VII, n° 1 (1983), p.59, 61.

15 «Païé à Mr Baillargé pour cadre d'autel...72.0.0. Païé pour dorure du cadre d'autel...90.0.0». Dépenses pour l'année 1782, Livre de comptes 1766-1783, Archives de la paroisse de Saint-Joachim. Pour le séjour de François Baillargé en France, voir David KAREL, «La formation de François Baillargé à Paris», dans KAREL, NOPPEN et THIBAUT, *François Baillargé*, p.51-57.

16 Les dépenses de la fabrique pour 1784 comprennent la mention «Païé à Mr. Baillargé pour restant du tabernacle...698.3.0». Livre de comptes 1784-1815, Archives de la paroisse de Saint-Joachim. En 1786, «païé pour les chandeliers de la chapelle au sculpteur...48.0.0». *Ibid.* D'autres mentions concernant les chandeliers se trouvent dans le livre de comptes du sculpteur. Au 1 avril 1785, on y lit : «Finit de tourner les chandeliers de St Geoachim». François Baillargé, Livre de comptes, fonds François Baillargé, ANQ.

17 René VILLENEUVE, *Du baroque au néo-classicisme. La sculpture au Québec*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1997, p.69.

18 Nive VOISINE, *Histoire de l'église catholique au Québec (1608-1970)*, Montréal, Fides, 1971; Lionel GROULX, «La situation religieuse au Canada français vers 1840», *Rapport de la société canadienne d'histoire de l'Église catholique*, 1941-42, p.56. Ces deux textes sont cités dans Ollivier HUBERT, «Beaucoup de bruit pour quelques fêtes. Pourquoi, en 1791, une réforme du calendrier des fêtes suscita la passion?», *S.C.H.E.C. Études d'histoire religieuse*, vol.60 (1994), p.119-20. Voir aussi : Jean-Pierre WALLOT, «La religion catholique et les canadiens au début du XIX^e siècle», dans *Un Québec qui bougeait*, Montréal, Boréal Express, 1973, p.203-04; Jean ROY, «Un siècle de changements religieux», dans Serge COURVILLE et Normand SÉGUIN dir., *Atlas historique du Québec : La paroisse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p.40-45.

19 Voir Ollivier HUBERT, «Espaces sacrés et groupes sociaux dans le Québec rural (XVIII^e-XIX^e siècle)», *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol.110, n° 4, 2003, p.115-24.

20 *Ibid.*, p.120.

21 *Ibid.*, p.115.

22 Jean-Baptiste Corbin à Thomas-Laurent Bédard, Procureur du Séminaire, Saint-Joachim, 7 octobre 1779, ASQ, Polygraphie 19, n° 29.

23 *Ibid.*

24 Henri-François Gravé, Supérieur du Séminaire, à J.B. Corbin, Québec, 12 octobre 1779, ASQ, Polygraphie 19, n° 29b.

25 Jean-Olivier Briand, Évêque de Québec, à J.B. Corbin, Québec, ASQ, 13 octobre 1779, Polygraphie 19, n° 29c.

26 «Quoiqu'il en soit, je vous prie de ne pas vous offenser que je fasse encore un dernier effort pour fléchir votre grandeur et l'engager à user de clémence envers ces pauvres aveugles». Lettre de J.B. Corbin à J.O. Briand, 28 février 1777, Archives de l'Archevêché de Québec, Québec (AAQ), 61 CD Saint-Joachim 1.

27 L'ouvrage essentiel sur cette question reste toujours Jürgen HABERMAS, *L'espace public*, Paris, Payot, 1988. Pour la France d'ancien régime, Nobert ELIAS, *La société de cour*, Paris, Gallimard, 1983, est tout aussi fondamental.

28 J.O. Briand à J.B. Corbin. Un an auparavant, Corbin avait pourtant rédigé un billet disant : «Je soussigné certifie en mon nom au nom des syndics préposés à la batisse de l'église et au nom de toute la paroisse que les Messieurs du Séminaire de quebec ont abondamment et genereusement contribué à la batisse de la dite eglise et qu'outre la charpente et la couverture dont ils avoient dabord bien voulu se charger qu'ils ont encore de plus fait le clocher a leur frais et autre choses dependantes de la dite eglise et nous leur en temoignons par ces presentes notre reconnaissance». J.B. Corbin, 24 juillet 1778, ASQ, Séminaire 122, n° 319. Y avait-il déjà des contestations au sujet de la place des «Messieurs du Séminaire» dans l'église?

29 L'historiographie le corrobore (Gowans, Noppen, Porter et Bélisle, Landry et Derome, Villeneuve). Voici les principaux éléments qui nous permettent de faire cette affirmation : procureur du Séminaire au moment du décès de Corbin, Demers devient son exécuteur testamentaire (tâche qu'il partagera avec Antoine Robert, lui aussi tantôt procureur, tantôt supérieur du Séminaire). En outre, Demers signera les paiements aux Baillairgé durant toute la période des travaux. Entre 1812 et 1816, moment où est finalement établi et signé un devis extrêmement précis, Demers effectue des visites à Saint-Joachim à une fréquence inhabituelle (ASQ, Livre de comptes du Séminaire de Québec, vol.C-39, 1812-1821, *passim*). Enfin, le décor intérieur de Saint-Joachim est au centre du petit traité d'architecture que Demers rédige vers la fin des travaux (Jérôme Demers, «Précis d'architecture pour servir de suite au traité élémentaire de physique», 1828, ASQ, M-131 + planches, M-1040). Bref, Demers, procureur du Séminaire (et son supérieur après 1815), semble vouloir faire de Saint-Joachim un décor religieux modèle, chose sur laquelle s'entendent les historiens d'art ayant examiné l'œuvre des Baillairgé, tant en sculpture qu'en architecture.

30 J.B. Corbin, Testament, 1 octobre 1806, fol. 4r.

31 *Ibid.*, fol. 4r-v.

32 En effet, on sait qu'une sacristie extérieure avait été construite au début des années 1800 de manière à dégager complètement le rond-point du chœur. Noppen a bien montré comment ce type de réaménagement est devenu une étape caractéristique dans la réalisation d'un nouveau retable occupant tout l'espace de l'abside, comme le faisaient les Baillairgé. Voir NOPPEN, *Les églises du Québec*, p.34. Le testament précise des mesures de rechange pour l'éventualité où «cette décoration se trouvait déjà faite et payée», mesures consistant en l'achat de vêtements liturgiques et d'instruments de culte, ainsi qu'en la réalisation d'un «nouveau banc d'œuvre, si je ne l'ai pas fait de mon vivant».(J.B. Corbin, Testament, 1 octobre 1806, fol. 4v.).

33 Comme cela semble le cas avec les chandeliers de 1783 : le 12 octobre 1785, François Baillairgé a «reçu de Monsieur Corbin payement des chandeliers de l'église de St Geoachim...350». F. Baillairgé, Livre de comptes, ANQ. Cette somme n'apparaît pas aux dépenses de la fabrique (Livre de comptes, 1784-1815, Archives de la paroisse de Saint-Joachim).

34 Voir Richard CHABOT, *Le curé de campagne et la contestation locale au Québec (de 1791 aux troubles de 1837-38)*, Montréal, Hurtubise, 1975, p.65-69. Si l'image générale que l'auteur donne du curé de campagne dans cet ouvrage demande à être fortement nuancée, les points qui démontrent l'intérêt des curés pour la décoration d'église paraissent assez justes.

35 En ce sens, l'attitude de Corbin peut se comparer à celle de Vincent Charles Fournier, curé de la Baie-du-Febvre, dont une lettre de juillet 1817 à Mme de Loynes de Morett est citée par plusieurs historiens qui se sont penchés sur l'église québécoise de cette période. Il y est même question de l'apport de deniers personnels. Fournier écrit : «Les dépenses de l'année [1816] se montait à 6,500 francs, elle doublera cette année par les embellissements que je fais faire à l'intérieur de l'église. J'avance moi-même à l'église, plus

de 200 louis pour de beaux tableaux de France dont deux de huit pieds de haut sur six de large, doivent être mis dans les chapelles que je fais orner de sculptures. Une des chapelles sera dédiée à la Très sainte Vierge, et l'autre à l'Ange-Gardien, à ce précieux ami qui a veillé sur moi dès le moment de ma naissance». «Lettre d'un curé du Canada», *Bulletin des recherches historiques*, vol.17, n° 1 (1911), p.8.

36 Louis-Joseph Papineau, «Intervention à la Chambre d'Assemblée», 26 mars 1831, dans Yvan Lamonde et Claude Larin éd., *Louis-Joseph Papineau : Un demi siècle de combats. Interventions publiques*, Montréal, Fides, 1998, p.183.

37 Contrat sous seing privé entre F.I. Renvoyzé, curé desservant, les marguilliers de la paroisse de Saint-Joachim et Antoine Robert, procureur du séminaire, d'une part, et François Baillairgé, architecte, et Thomas Baillairgé, son associé, d'autre part, pour la décoration du chœur de l'église de Saint-Joachim, 22 mars 1816, ASQ, Paroisses diverses, n° 85.

38 *Ibid.*, p.2.

39 PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.218.

40 *Ibid.*

41 Cité dans *Ibid.*

42 [Jérôme Demers], *Institutiones philosophicae ad usum studiosae juventutis*, Québec, T. Cary, 1835.

43 Texte anonyme que Demers dit avoir légèrement édité, tiré du *Cours élémentaire de philosophie à l'usage des collèges*, Lyon, 1823.

44 Anonyme, «Preuve de la religion révélée», appendice à [Demers], *Institutiones philosophicae*, p.377.

45 «Les Évangiles canoniques ne nous disent rien de la naissance ni des années d'enfance et de jeunesse de la Vierge Marie antérieurement à l'Annonciation qui, seule, les intéresse; ils ne connaissent même pas les noms de ses parents» : Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol.2.2, Paris, PUF, 1957, p.155.

46 PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.268.

47 *Ibid.*, p.269.

48 Joseph-Octave Plessis, Évêque de Québec, «Mandement concernant les fêtes de paroisses», 22 décembre 1810, dans H. Têtu et C.O. Gagnon éd., *Mandements, lettres pastorales et circulaires des Évêques de Québec*, Québec, Côté, 1888, p.55-59.

49 «Raisons pour supprimer les fêtes, tirées des réponses des Archiprêtres à Monseigneur de Québec», 1790, AAQ 963 CD, Temps sacré, vol.1 (1790-1976).

50 «Raisons pour conserver les fêtes, tirées des réponses des Archiprêtres à Monseigneur de Québec», 1790, AAQ 963 CD, Temps sacré, vol.1 (1790-1976).

- 51 «Pour les fêtes» et «Contre les fêtes», vers 1807, AAQ 963 CD, Temps sacré, vol.1 (1790-1976).
- 52 Les comptes rendus des visites pastorales de l'évêque à Saint-Joachim ne soulignent aucune «débaucherie» particulière. Nous avons consulté les documents pour les visites faites à Saint-Joachim en 1789, 1798, 1806, 1814 et 1823. AAQ, Visites pastorales 69 CD 1, 3, 7.
- 53 Il demande «l'intercession de la très sainte Vierge Marie Mère de Dieu, de mon St Ange gardien et de tous les SS Anges, de mes glorieux patrons St Jean Baptiste et St Joachim, et de tous les Saints et Saintes du Paradis» : J.B. Corbin, Testament, 1 octobre 1806, fol. 1r.
- 54 Cette attitude nous semble assez typique du personnage. À d'autres mandements épiscopaux visant à interdire les pratiques médicales à caractère magique et superstitieux (comme le «Mandement contre les pratiques superstitieuses» de J.O. Plessis, 17 mars 1808, dans *Mandements*, p.35), on peut comparer l'intérêt que Corbin a développé pour les livres de médecine, non seulement pour son bien personnel, comme on l'a dit plus haut, mais aussi pour «la conservation de leur santé aux pauvres gens de ma paroisse» (J.B. Corbin, Testament, 1 octobre 1806, fol. 3r).
- 55 Tendence générale bien résumée dans Louis ROUSSEAU et Frank W. REMIGGI, *Atlas historique des pratiques religieuses. Le Sud-Ouest du Québec au XIX^e siècle*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p.171. Voir aussi Ollivier HUBERT, «La disparition des fêtes d'obligation au Québec, XVII^e-XIX^e siècles», *Sciences religieuses / Studies in Religion*, vol.23, n° 4 (1994), p.404-12.
- 56 Contrat pour la décoration du chœur de l'église de Saint-Joachim, p.2.
- 57 Irving LAVIN, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, Oxford University Press, vol.1, 1980, p.20-21.
- 58 Irving LAVIN, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York, New York University Press, 1968, p.10-18.
- 59 PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.270.
- 60 *Ibid.*, p.278.
- 61 Pour une discussion du thème de la ruine dans les représentations de la Nativité et de l'adoration des mages, voir Frédérique VILLEMUR, «La demeure du verbe : nativités et adorations du quattrocento», *Signes, histoire, fictions. Autour de Louis Marin*, Paris, Éditions Arguments, 2003, p.28-49.
- 62 On retrouve une composition semblable dans les toiles de Jean Tassel (l'*Adoration des mages*, vers 1640, Musée du Louvre, Paris) et de Giambattista Tiepolo (l'*Adoration des mages*, 1753, Ancienne Pinacothèque, Munich).
- 63 Pour notre recherche, nous avons utilisé l'édition préparée par JesusMarie.com et Antoine Beltrano : *Irénée de Lyon, Contre les Hérésies. Dénonciation et réfutation de la gnose au*

nom menteur, Internet, http://www.jesusmarie.com/irenee_de_lyon.html (consulté le 19 juillet 2006).

64 PORTER et BÉLISLE, *La sculpture ancienne au Québec*, p.269.

65 Anonyme, «Preuve de la religion révélée», p.359.

66 Le catalogue sur fiches de l'ancienne bibliothèque du Séminaire de Québec mentionne plusieurs exemplaires des principales éditions modernes des textes de saint Irénée, celles de 1576 et de 1710. Nous avons pu consulter un exemplaire qui porte la mention manuscrite «Séminaire de Québec» sur la page titre : Saint Irénée, *Detectionis et eversionis falso cognominatae agnitionis, seu Contra Haereses libri quinque*, Paris, Coignard, 1710. Bibliothèque du Séminaire de Québec, Musée de l'Amérique française, Québec.

67 Anonyme, «Preuve de la religion révélée», p.360.

68 Luc NOPPEN, «Le rôle de l'Abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec», *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol.II, n° 1, été 1975, p.19-33; Marc GRIGNON, «Le 'Précis d'architecture' de Jérôme Demers : une théorie déchirée», *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol.XI, n°s 1-2, 1988, p.1-22.

69 Jérôme Demers, «Précis d'architecture», par. 14.

70 Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771, tome 2, p.231. Voir toute la section «Du caractère qu'il conviendrait de donner à chaque genre d'édifice», p.229-31.

71 Demers, «Précis d'architecture», par. 333.

72 Ce que Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS nomme «la dernière leçon de l'école française» : *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, Mengès, 1989, p.403.

73 Voir en particulier VILLENEUVE, *Du baroque au néo-classicisme*, p.76.

74 Voir note 29.

75 Voir surtout Claude GALARNEAU, «Demers, Jérôme», *DBC en ligne* (consulté le 31 mai 2006).

76 Dans la mesure où on peut penser qu'il endosse les idées essentielles du texte «Preuve de la religion révélée».

77 À partir du décalage entre le cycle annuel du soleil et celui de la lune, Demers explique comment le calcul des épactes permet de situer la date de la fête de Pâques pour n'importe quelle année du calendrier moderne, et de là celle de la Pentecôte, de l'Ascension, de la Fête-Dieu, etc. Jérôme Demers, «Traité élémentaire de Physique revu et rédigé d'après les meilleurs auteurs, où l'on trouve les expériences les plus récentes et les mieux confir-

mées», 1828, 3 vol. + 1 vol. planches, M 1040, ASQ. Le chapitre 15 «De l'astronomie» est le dernier du troisième volume. Ce chapitre est lui-même divisé en 14 sections, dont la dernière s'intitule «Du calendrier».

78 Voir Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, chap. 2: «Des univers saillants».

79 Cette voûte est le dernier élément du décor réalisé par les Baillairgé : un acompte «des ornements de la voûte», versé à Thomas Baillairgé, apparaît dans les dépenses de la fabrique en 1822, puis les paiements se suivent jusqu'à celui de 1829 «pour parfait payement des ouvrages de l'église» : Livre de comptes et des délibérations de la Fabrique de Saint-Joachim, 1816-1901, Archives de la paroisse de Saint-Joachim.

80 Voir NOPPEN, «L'architecture intérieure de l'église de Saint-Joachim», p.5-6.

81 Ollivier HUBERT, *Sur la terre comme au ciel. La gestion des rites par l'Église catholique du Québec (fin XVII^e – mi-XIX^e siècle)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2000, p.246.

82 Demers, «Précis d'architecture», par. 384.

83 *Ibid.*, par. 392.

84 *Ibid.*, par. 392.

85 *Ibid.*, par. 340.

86 *Ibid.*, par. 398.

87 Vincent Charles FOURNIER, «Lettre d'un curé du Canada», p.5-6. Voir aussi le texte de Joseph-Octave PLESSIS, *Discours à l'occasion de la victoire remportée par les forces navales de sa Majesté britannique dans la Méditerranée le 1 et 2 août 1798 sur la flotte française*, Québec, 1799. Ce texte fournit des exemples éloquentes de cette position. Disponible sur Bibliothèque et archives du Canada, *Notre mémoire en ligne*, Internet: www.canadiana.org (consulté le 25 novembre 2005).

88 Plessis, «Mandement de l'Évêque pour des prières publiques», 25 octobre 1810, dans *Mandements*, p.53.

SPECIAL PROTECTION FROM HEAVEN

The Decor of the Church of Saint-Joachim and the Tribulations of the Roman Catholic Church in Early Nineteenth-Century Quebec

The church of Saint-Joachim in the Côte-de-Beaupré region near Quebec City is considered a major work in the history of Quebec religious architecture. Its interior decor – produced by François and Thomas Baillairgé between 1816 and 1829 – is unanimously recognized as a turning point in the history of Quebec art. For the first time, the many elements of a church interior were conceived as an ensemble rather than separate entities as was the usual practice during the French Regime. This search for a unified decor, characteristic of the work of the Baillairgés and their disciples, has already been emphasized by most historians because it had a widespread influence on Quebec religious architecture during the first half of the nineteenth century. This article demonstrates however that this unity is only a relative one, masking in fact the real socio-cultural tensions at play in the parish of Saint Joachim.

The first detectable signs of such conflict can be found at the level of the iconographic program of the church interior. Indeed each of the different actors who influenced the Baillairgés' work at Saint Joachim held, in one way or other, different views concerning the correct form of a Quebec church interior. The curé of Saint Joachim, Jean-Baptiste Corbin who initiated the decorative program around 1780, believed that one of the main ways of elevating the souls of his parishioners was through the use of sumptuous ornamentation. It is to this end that he secured the services of François Baillairgé, who had just returned from Paris and was the most prominent artist in Quebec City. When Corbin died, he bequeathed money for the completion of the project; his will contained guidelines for a decor that remained deeply imbued with traditional ways of thinking. The local community also held to tradition, notably demonstrating an attachment to their patron saint – an attitude that was characteristic of rural parishes of the period. Meanwhile the Séminaire de Québec, whose directors were *ex officio* seigneurs of Côte-de-Beaupré, saw the decoration of Saint-Joachim as an occasion to enhance their own social standing by installing a conspicuous seigneurial pew. However its height blocked the view of the choir, thereby infuriating the parish priest and his congregation.

In 1811 a new actor entered the scene: Abbé Jérôme Demers who began supervising the project in his capacity as the executor of Corbin's will.

A professor at the Séminaire de Québec, Demers held the post of Procurator and then Superior of the institution, as well as being a renowned connoisseur of architecture. He made significant changes to the decoration project of the Church of Saint-Joachim by developing a new iconographic program based on the life of Christ and the Four Evangelists. This implied a significant rupture with the image of St. Joachim hanging above the altar since the latter figure is absent from the Gospels. Joachim is only mentioned in apocryphal texts, a non-canonical corpus that Demers rejected and associated with superstition. Demers' distrust echoed the concerns of Quebec bishops over popular celebrations of patron saints at parish festivals, which were perceived as occasions for drunkenness, debauchery and excess. Such unruly festivities were considered a dishonour to religion and harmful to the Roman Catholic Church's dealings with the British colonial administration. As a result, steps to control and even abolish village festivals increased during the decade of 1810 to 1820.

But Demers went even further: working with the Baillairgés, he developed a total decor whose religious significance was in perfect harmony with the clergy's reformatory intentions. Texts by the church father Saint Irénée, which had been published under the title *Contre les Hérésies*, provided the theological basis on which Demers conceived his celebration of the Four Evangelists in opposition to the apocryphal figure of Saint Joachim. The Evangelists literally became the four pillars on which the true religion rested. Saint Irénée also provides an interesting framework for interpreting Demers' peculiar adaptation of French architect Jacques-François Blondel's architectural theory to the decoration of Quebec churches in his 1828 text *Précis d'architecture*. Demers expurgated all original aspects of Blondel's thought and retained only the latter's rigid classical orthodoxy, thereby turning architectural theory into a sort of catechistic list of prescriptions.

In light of these considerations, the formal unity of the Church of Saint-Joachim's interior can now be re-evaluated. Not merely a stylistic importation of neo-classical motifs from France, it is the co-optation of classical rules to stand for religious orthodoxy. In this sense, the intensification of the classical decor towards the altar, a traditional practice that Demers consciously incorporated into his own "system," perfectly conveys the idea of the "sanctity" of the rule. The interior of the parish church is thus suffused with the spirit of religious reform bred in the spheres of the higher-level diocesan clergy at the beginning of the nineteenth century.

Translation: Janet Logan