

# Le Carnet de l'ÉRHAQ

n° 4, printemps 2020

## Regards récents sur François et Thomas Baillairgé

Les œuvres, les écrits et les activités de deux acteurs clés du tournant néoclassique traversant les arts visuels au Québec entre 1780 et 1830



ÉRHAQ – Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec

# Table des matières

Pierre-Olivier Ouellet et Pierre-Édouard Latouche	3
Introduction	
Mario Béland	9
Retour sur 25 ans de fréquentation des Baillairgé	
Stéphane Doyon	31
Trois œuvres des Baillairgé restaurées au Centre de conservation du Québec	
Didier Prioul	41
Lire le <i>Livre des dépenses et affaires</i> de François Baillairgé	
Laurier Lacroix	53
François Baillairgé, professeur de dessin	
Pierre-Olivier Ouellet	68
Marchands de couleurs à Québec à la fin du XVIIIe siècle : Esquisse du marché, des réseaux et du matériel de peinture de François Baillairgé	
Pierre-Édouard Latouche et Marc Grignon	88
Thomas Baillairgé et la genèse du <i>Précis d'architecture</i> (1828) de l'abbé Jérôme Demers	
Luc Noppen	107
Thomas Baillairgé et Victor Bourgeau. Deux « architectes » issus de la pratique architecturale instiguée au Québec par l'Église canadienne-française au XIXe siècle	
Les auteurs	128
Crédits	131
ISSN 2560-7146	
Photo de couverture : François Baillairgé, <i>La Renommée chevauchant Pégase</i> , d'après Antoine Coysevox, Paris, entre 1778 et 1881 ; sanguine et mine de plomb sur papier, 56,4 x 43,5 cm. Achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec, MNBAQ (1975.236). Crédit photo : Centre de conservation du Québec, Jacques Beardsell.	

# Pierre-Olivier Ouellet et Pierre-Édouard Latouche

## Introduction

Le 5 octobre 2018, sept conférences étaient présentées lors de la journée d'étude intitulée « Regards récents sur François et Thomas Baillairgé » tenue au Musée des Beaux-arts de Montréal, dont nous tenons à souligner l'accueil chaleureux (fig. 1). La mise en place d'une telle manifestation scientifique au sujet de ces deux artistes semblait d'autant plus nécessaire que différents projets de recherche étaient menés depuis quelques années sur ceux-ci, sans toutefois mener à des rencontres spécifiques à leur sujet. Plus encore, peu d'événements n'avaient encore permis de faire dialoguer les carrières de ces deux personnages qui, pourtant, demeurent intrinsèquement liées. Le riche partage des connaissances et la variété des échanges entre spécialistes lors de cette journée auront donné l'impulsion nécessaire à la poursuite de cette aventure par la publication des conférences pour ce quatrième numéro du *Carnet de l'ÉRHAQ*.



Figure 1 : Mario Béland présentant ses fréquentations des Baillairgé lors de la journée d'étude au Musée des Beaux-Arts de Montréal (Pavillon Jean-Noël Desmarais). Crédit photo : Jacques Desrochers

D'emblée, François Baillairgé (1759-1830) et son fils, Thomas Baillairgé (1791-1859), se présentent comme deux artistes incontournables de l'histoire de l'art du Québec. Les écrits à leur sujet sont nombreux, à commencer par les récits généalogiques rédigés par les membres de la famille Baillairgé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. À tout cela s'ajoute la dense historiographie retournant aux travaux précurseurs de Marius Barbeau (1883-1969) et Gérard Morisset (1898-1970), tel qu'en rend compte, entre autres, le témoignage de Mario Béland, conservateur retraité des arts anciens du Musée national des beaux-arts du Québec. Le récit rétrospectif de ce dernier, soulignant ses riches fréquentations avec l'univers des Baillairgé dès les années 1980, n'était d'ailleurs pas sans nous rappeler combien certains des participants à cette journée et à ce numéro du *Carnet* ont joué, depuis 45 ans, un rôle décisif dans l'établissement des corpus et des biographies de ces artistes. En effet, il suffit d'évoquer les contributions de Luc Noppen dans les années 1970, dont son concours au premier catalogue d'exposition sur François Baillairgé<sup>2</sup> en 1975, ainsi que sa thèse déposée en 1976, intitulée *Le Renouveau architectural proposé par Thomas Baillairgé au Québec, de 1820 à 1850 (l'architecture néoclassique québécoise)*<sup>3</sup>. De même, nous ne pourrions passer sous silence le catalogue d'exposition concernant le portefeuille académique de François Baillairgé, paru en 1985, et réalisé sous la supervision de Laurier Lacroix<sup>4</sup>.

Depuis cette époque, les recherches et les publications de divers spécialistes n'ont pas tari, ce cumul de connaissances participant ainsi à consacrer la place décisive des Baillairgé dans l'histoire artistique de la province. À titre indicateur de cette reconnaissance, mentionnons la mise en place en 2004, à Québec, d'un monument (fig. 2) en l'honneur des sept générations d'artistes, d'architectes, d'ingénieurs et d'artisans de cette famille, dont le fondateur de la lignée était le père de François, soit le menuisier et architecte Jean Baillairgé (1726-1805), natif du Poitou, arrivé en Nouvelle-France en 1741. Le monument trouve d'ailleurs place devant l'un des bâtiments élevés par François Baillairgé, soit l'ancienne prison de Québec devenue l'actuel Morrin College. De même, signe que les Baillairgé demeurent toujours aussi présents dans notre conscience historique et artistique, François Baillairgé compte parmi les artistes les mieux représentés dans les salles permanentes consacrées à l'art « ancien » du Musée national des beaux-arts du Québec, à la suite du redéploiement des collections en 2018.



Figure 2 : Jean-Louis Baillairgé (1918-1998), *Monument en hommage aux Baillairgé*, 1991, bronze, Québec. Réalisée en 1991 par l'artiste Jean-Louis Baillairgé, représentant de la septième génération de cette famille au Canada, l'œuvre a été mise en place devant le Morrin College et inaugurée en 2004. Crédit photo : Pierre-Olivier Ouellet

En quelque sorte, au premier regard, la panoplie des reconnaissances et des publications au sujet de François et de Thomas Baillairgé aurait pu laisser poindre une incertitude quant au potentiel de renouveler le discours sur ceux-ci, voire de ponctuer les études de nouvelles découvertes. Après tout, les principales interrogations au sujet de ces artistes n'avaient-elles pas été répondues depuis longtemps, et leur potentiel de développement, épuisé par la reformulation d'idées déjà mentionnées, laissant place à des lieux communs ? Ne nous leurrions pas, ces questions sont évidemment bien rhétoriques pour tout chercheur passionné pour son sujet ! Les trouvailles sont encore possibles, tout autant que les moments de révélation, comme en rendait compte la présentation d'un dessin inédit de François Baillairgé (fig. 3) par le conservateur de l'art québécois et canadien (avant 1945) du Musée des beaux-arts de Montréal, Jacques Desrochers, lors de la journée d'étude. Tandis que certains reconnaissaient la main de l'artiste dans cette *Étude faite pour le Sauveur mort* datée de 1799,

d'autres mettaient l'œuvre en relation avec les représentations du Christ mort conservées dans les collections nationales, les discussions permettant d'enrichir les perspectives de recherches à venir. Dans ce même esprit de découverte, dans ce numéro du *Carnet*, le restaurateur du Centre de Conservation du Québec, Stéphane Doyon, relate pour sa part les toutes dernières restaurations effectuées à partir d'œuvres des Baillaigé, dont l'ancien maître-autel de Sainte-Anne-de-la-Pérade, associant François Baillaigé et son père, Jean.



Figure 3 : 2016.302.1-2 François Baillaigé Québec 1759 – Québec 1830  
*Étude faite pour le Sauveur mort* (recto) 1799, Pinceau, plume et encre (recto) 21,3 x 9,9 cm  
 Musée des beaux-arts de Montréal, don de Catherine Campbell McLean pour souligner  
 le 375<sup>e</sup> anniversaire de Montréal et la longue présence de sa famille dans cette ville. Crédit photo :  
 MBAM, Denis Farley

En plus de cet attrait de la découverte, nous devons rendre hommage à la curiosité des auteurs à entreprendre une recherche selon un angle inédit, imaginaire, en misant notamment sur des documents déjà connus depuis fort longtemps. À cet égard, une source première, dont la découverte fut rendue publique en 1954 par un article de Jean Bruchési<sup>5</sup>, a mérité une attention particulière de la part des chercheurs intéressés par François Baillaigé : son *Journal*, comme le nommait Bruchési, ou plutôt son *Livre des dépenses et affaires*, comme le propose Didier Prioul<sup>6</sup>. Dans son étude, misant à mieux en établir la nature et la portée, le professeur de l'Université Laval offre une analyse des énoncés de ce document. À partir de la même archive, Laurier Lacroix propose la

reconstitution de l'activité de François Baillairgé comme professeur de dessin. Comme en rend compte l'auteur, la recension des différents élèves et l'activité éducative de l'atelier renforcent alors le rôle pivot de Baillairgé dans la mise en place d'un milieu artistique à Québec. À partir de différentes entrées du *Livre de dépenses et affaires*, Pierre-Olivier Ouellet cerne plutôt le marché colonial des matériaux de peinture à Québec à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son étude permet de saisir la nature des multiples pigments et d'identifier les marchands de ce milieu. Pour leur part, Pierre-Édouard Latouche et Marc Grignon proposent une étude basée sur un autre document fort connu dans l'étude des Baillairgé, soit le *Précis d'architecture* (1828) de Jérôme Demers (1774-1853). Ils développent une lecture inédite de cette source incontournable, mettant en lumière l'apport très significatif de Thomas Baillairgé à son écriture. Enfin, Luc Noppen propose la comparaison entre les pratiques de Thomas Baillairgé et de Victor Bourgeau (1809-1888) dans le contexte de la production architecturale commanditée par l'Église catholique au Québec. Il en fait ressortir deux manières originales de pratiquer l'architecture et de concevoir les formes.

Ces contributions témoignent finalement de l'importance du renouvellement des enquêtes sur les Baillairgé et même, de manière plus large, sur les arts historiques au Québec. À force de conscience patrimoniale, d'éclosion d'intérêts, de surgissements de problématiques autant chez de jeunes chercheurs que d'historiens de l'art émérites, bien d'autres développements sont encore à entrevoir ; ces artistes, ces œuvres et ces documents ne demandant qu'à être appréhendés selon d'autres angles de vue, d'être lus et appréciés selon de multiples sensibilités.

## Notes

<sup>1</sup> En 1854, le neveu de François Baillairgé, le notaire Jean-Joseph Girouard (1794-1855) rédigeait un premier récit généalogique de la famille Baillairgé. Il y relatait que « François Baillairgé, mon oncle savoit très bien l'anglais, chose assez rare alors parmi les Canadiens. Il était né avec un goût décidé pour les beaux-arts, aussi mon grand-père l'envoya à Paris étudier la peinture et la sculpture [sic] (...). Il revint à Québec et exerça son art avec honneur, il a fait d'assez bonnes statues que l'on voit à Québec, et dans diverses églises du diocèse. Il excellait surtout dans les ornements intérieurs et l'Église de St Joachim ». De même, en quelques mots, il mentionnait son cousin Thomas qui avait « suivi la carrière de son père », surpassant ce dernier

« en délicatesse dans la sculpture » (Jean-Joseph Girouard et Émélie Berthelot, « Famille Baillairgé », *Rapport des archives nationales du Québec*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1976, tome 53, p. 26). Tandis que le récit composé par Girouard était voué à être partagé dans l'intimité de la cellule familiale, les sept fascicules généalogiques parus entre 1891 et 1894, rédigés par le petit-cousin de Thomas, George-Frédéric-Théophile Baillairgé (1824-1909), exposaient plutôt publiquement autant les anecdotes et les souvenirs, que les détails factuels concernant les différents membres de la famille (G.-F. Baillairgé, *Notices biographiques et généalogiques, famille Baillairgé*, Joliette, Québec, 1891-1894).

<sup>2</sup> David Karel, Luc Noppen et Claude Thibault, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)* (cat.), Québec, Musée du Québec, 1975, 85 p.

<sup>3</sup> Luc Noppen, « Le Renouveau architectural proposé par Thomas Baillairgé au Québec, de 1820 à 1850 (l'architecture néo-classique québécoise) », thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, France, 1976.

<sup>4</sup> Laurier Lacroix (dir.), *François Baillairgé (1759-1831). Un portefeuille de dessins académiques* (cat.), Montréal, Galerie d'art Concordia, 1985, 57 p.

<sup>5</sup> Jean Bruchési, « Le journal de François Baillairgé », *Cahier des dix*, vol. 19 (1954), p. 111-127.

<sup>6</sup> Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », Fonds François-Baillairgé, P398, P1.

## Pour citer

Pierre-Olivier Ouellet et Pierre-Édouard Latouche, « Introduction », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 4, printemps 2020, p. 3-8. [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Mario Béland

### Retour sur 25 ans de fréquentation des Baillaigé

Avec bientôt 40 ans de carrière en art ancien du Québec, il est le temps pour moi de regarder en arrière afin de mesurer et de réévaluer mes fréquentations assez fidèles, mais parfois tumultueuses et parsemées de découvertes fortuites, avec les Baillaigé, surtout François, mais aussi son fils Thomas. Durant près 25 ans, soit de 1979 à 2003, parmi lesquelles 15 à titre de conservateur de l'art ancien au Musée du Québec (dorénavant MQ), devenu le Musée national des beaux-arts du Québec (dorénavant le MNBAQ) en 2002, j'ai été associé de près à la célèbre famille d'artistes de Québec. En effet, j'ai eu à participer à diverses activités de recherche, de mise en valeur et de diffusion, via des expositions, des publications ou des communications, des restaurations et des acquisitions, toutes directement liées à François ou à Thomas. Il s'agit donc ici de revoir l'itinéraire de ces diverses rencontres et de la progression de mes travaux en regard des Baillaigé dans le cadre de recherches historiques spécifiquement appliquées dans un musée d'art.

Il est vrai que, comme conservateur de l'art ancien, j'ai été grandement privilégié avec la collection du MNBAQ qui conserve – et de loin – le plus important ensemble d'œuvres des deux Baillaigé, soit de François, 33 dessins, 17 sculptures et quatre peintures ; de Thomas, un tabernacle, un buffet d'orgue et quatre dessins. Plusieurs de ces pièces, d'ailleurs bien connues et considérées à juste titre parmi les chefs-d'œuvre de l'art canadien, ont souvent été présentées dans des expositions ou reproduites dans des publications. On signalera particulièrement la rétrospective sur François organisée par le MQ en 1975, à laquelle collabora Luc Noppen<sup>1</sup>, et l'exposition de dessins du même artiste préparée par la Galerie d'art Concordia, sous la gouverne de Laurier Lacroix, dix ans plus tard<sup>2</sup>.

## Les premières rencontres, entre 1979 et 1984

Alors que j'étais étudiant au baccalauréat, puis à la maîtrise, j'ai collaboré à divers projets de recherche sous la direction du professeur John R. Porter de l'Université Laval. Parmi ceux-ci, le dépouillement et la constitution d'un imposant fichier iconographique à partir de l'Inventaire des œuvres d'art, des écrits de Gérard Morisset, du Pré-inventaire de l'Inventaire des biens culturels, du fonds Marius-Barbeau et de ses publications, tous projets qui allaient m'initier et me familiariser à l'univers des Baillaigé.

L'un de ces projets a donné lieu en 1985 (réédition en 1988) à *Marius Barbeau et l'art au Québec : bibliographie analytique et thématique*, dans la collection « Outils de recherche du CÉLAT ». Outre deux photographies prises par Barbeau entre 1925 et 1930 dans leur lieu d'origine, soit *La Vierge* et le *Saint Jean du calvaire* de Saint-Jean-Port-Joli (aujourd'hui au Musée des beaux-arts du Canada), par François, en 1797, et *Le Père éternel* de Baie-Saint-Paul (aujourd'hui au MNBAQ), par François et Thomas, à partir de 1818, on retrouve là tous les titres de l'ethnographe sur les Écoles de sculpture de Québec et de Montréal ainsi que sur la famille des Baillaigé<sup>3</sup>.

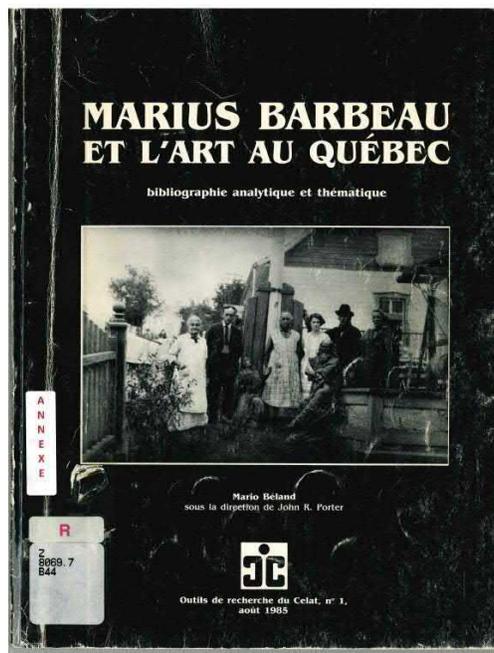


Figure 1 : Page couverture de *Marius Barbeau et l'art au Québec* illustrée d'un portrait de groupe pris par l'ethnographe aux Éboulements, en 1925, et conservée dans le fonds Marius-Barbeau du Musée canadien de l'histoire, Gatineau. Crédit photo : Pierre-Olivier Ouellet.

La couverture de l'ouvrage (fig. 1) montrait des fragments de trois apôtres du grand tableau-relief de *L'Assomption* de l'église des Éboulements, réalisés par François, en 1795-1796, trouvés par Barbeau dans un grenier de menuiserie de l'endroit et photographiés par lui, en 1925, « avec les gens chez qui on les a trouvés ».

**Les expositions temporaires, leur catalogue et les présentations permanentes : du *Grand Héritage*, en 1984, à *Rubens et l'art de la gravure*, en 2004, en passant par *L'art d'une capitale coloniale*, entre 2000 et 2017**

À l'automne 1984, à titre d'adjoint au conservateur invité, Jean Trudel, j'ai travaillé au projet *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, une exposition tenue à l'occasion de la visite de Jean-Paul II au Québec. Le catalogue comporte une dizaine de numéros de la famille Baillairgé, soit une de Jean, le père, dont je rédigeai ma première notice, une de Pierre-Florent, son fils, sept de François (fig. 2), l'autre fils, et les deux dernières de Thomas<sup>4</sup> (fig. 3).



Figure 2 : François Baillairgé, *Le Baptême du Christ*, 1808-1809 ; pin blanc monochrome et doré, 262,5 x 127,5 x 25,5 cm. Dépôt de la fabrique de Saint-Ambroise-de-Loretteville. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec, MNBAQ (DLT.1947.135). Crédit photo : MNBAQ, Denis Legendre.



Figure 3 : Thomas Baillaigé, *Plan du décor pour le sanctuaire de l'église de Baie-Saint-Paul*, 1818 ; encre et lavis sur papier, 19,5 x 95,3 cm. Achat, MNBAQ (1971.07). Crédit photo : MNBAQ, Denis Legendre.

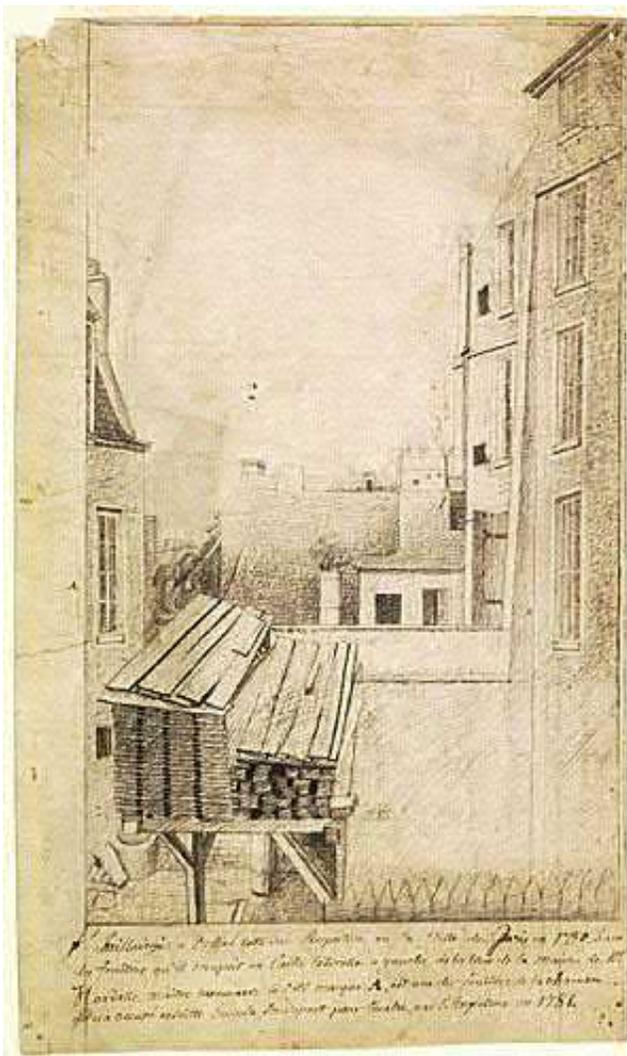


Figure 4 : François Baillaigé, *Vue de Paris, de la chambre de François Baillaigé*, 1780 ; fusain sur papier, 41 x 24,3 cm. Achat, MNBAQ (1975.237). Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.



Figure 5 : François Baillairgé, *Projet de figure de proue du navire « Royal Edward » (bâbord)*, 1793 ; aquarelle sur papier, 37,6 x 51,1 cm. Achat, MNBAQ (1975.256). Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.

Entre octobre 1991 et janvier 1992, c'est à titre de commissaire et directeur du comité scientifique qu'est présentée *La peinture au Québec, 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, au MQ, à Québec, puis au cours de 1992, à Ottawa, Vancouver, Halifax et Montréal. Outre un certain nombre de figures complémentaires de l'artiste, le catalogue compte 11 numéros de François tirés des collections du Musée du Québec, de la Galerie nationale du Canada et des Archives nationales du Canada, en l'occurrence cinq dessins de ses études à Paris, entre 1778 et 1781 (fig. 4), quatre projets de figures de proue pour le *Royal Edward*, 1793 (fig. 5), et le *Earl of Moira*, 1803, deux études préparatoires de tableaux religieux, soit *La Résurrection*, 1804 (?), et *L'Ange Gardien*, vers 1800-1805<sup>5</sup>.

Mais, malheureusement, on ne retrouvera pas là de tableaux religieux comme tels de François, en raison de l'état matériel des œuvres, ni de portraits, en raison de l'état des connaissances à l'époque sur ce volet de sa production.



Figure 6 : François Baillairgé, *La Résurrection*, 1804 [?] ; aquarelle sur papier, 31,8 x 25,7 cm. Achat, MNBAQ (1959.77). Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.

Le catalogue était complété de l'*Agenda d'art 1991*, publié par Paul Bourassa et moi-même sous le thème de « La peinture au Québec entre 1790 et 1860 ». On y retrouvait, en introduction, un dessin académique de François à Paris, le *Nu assis, vu de dos*, et trois notices consacrées à des dessins de ce dernier toujours tirés de la collection du MQ : *Buste de jeune fille de trois-quarts*, vers 1780, d'après un plâtre de Jean-Baptiste Stouff, un *Projet de figure de proue pour le Royal Edward*, 1793, ainsi que *La Résurrection*, 1804 [?] (fig. 6)<sup>6</sup>.



Figure 7 : François Baillairgé, *Saint Ambroise*, 1813-1815 ; pin doré et polychrome, 201 x 104,3 x 10 cm. Dépôt de la fabrique de Saint-Ambroise-de-Loretteville. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec, MNBAQ (DLT.1947.178). Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.



Figure 8 : François Baillairgé, *Ange adoreur*, 1809 ; pin doré (autrefois polychrome et doré, puis décapé), 95,2 x 84,5 x 26,3 cm. Achat, MNBAQ (1955.688). Crédit photo : MNBAQ, Denis Legendre.

Entre juin 1994 et novembre 1996, c'est encore sous ma gouverne qu'est organisée *Restauration en sculpture ancienne*, en partenariat avec le Centre de conservation du Québec, présentée tour à tour à Québec, Joliette et Montréal. Le catalogue mettait en valeur des œuvres du MQ, faisait état de la destinée des œuvres, notamment avec le fragment du *Père éternel* de Baie-Saint-Paul, et des traitements du bas-relief et de la cuve de la chaire de Baie-Saint-Paul, du bas-relief de *Saint Ambroise* de Loretteville (fig. 7) et de l'*Ange adoreur* de Saint-Laurent, île d'Orléans (fig. 8)<sup>7</sup>. Et cela sans compter le grand *Saint Augustin*, alors attribué à François-Noël Levasseur, avant sa toute récente réattribution à François par le conservateur Daniel Drouin, publiée en décembre 2018 dans le catalogue de la collection d'art ancien du Musée<sup>8</sup>.



Figure 9 : François Baillairgé, *Chaise de l'ancienne église de Baie-Saint-Paul*, 1816-1818 ; pin blanc monochrome et doré, 192,8 x 117,2 x 10,8 cm (*Saint Paul*) ; 114,3 x 150,5 x 107,5 cm (cuve). Achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec, MNBAQ (1944.201 et 1953.115). Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.

Figure 10 : François Baillairgé, *La Renommée chevauchant Pégase*, d'après Antoine Coysevox, Paris, entre 1778 et 1881 ; sanguine et mine de plomb sur papier, 56,4 x 43,5 cm. Achat. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec, MNBAQ (1975.236). Crédit photo : Centre de conservation du Québec, Jacques Beardsell.



Entre décembre 2000 et septembre 2017, l'exposition permanente *Québec, l'art d'une capitale coloniale* présentait un îlot thématique spécialement consacré à François Baillairgé, intitulé *Un artiste polyvalent* et montrant tous les volets de sa production, incluant une peinture, des sculptures, une pièce de mobilier (fig. 9), une photographie d'architecture, ainsi que, déposés dans des tiroirs et en rotation, un ensemble de dessins académiques de l'artiste (fig. 10) et le fameux « Journal » dont il est abondamment question dans ce carnet.

Enfin, à l'automne 2004, à l'occasion de l'exposition *Copyright Rubens. L'art du grand imagier*, organisée conjointement avec le Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, fut publié le livre *Rubens et l'art de la gravure*. L'essai rédigé par John R. Porter et moi-même, intitulé « Échos de l'œuvre du maître. L'influence de Rubens sur l'art au Québec », faisait état de cette question en regard de François, avec une reproduction du *Christ en croix* de Sainte-Famille, île d'Orléans<sup>9</sup>.

## Diffusions diverses

Entre-temps, en 1997, j'aurai donné le cours *La sculpture traditionnelle du Québec*, dans le cadre du programme d'histoire de l'art de l'Université Laval de Québec, faisant évidemment une large place aux Baillairgé, assuré le prêt au Musée des beaux-arts du Canada de six dessins et trois sculptures de cette famille pour l'exposition *Du baroque au néo-classicisme. La sculpture au Québec*<sup>10</sup>, participé la même année à l'émission *J'ai souvenir encore* de Jacques Lacoursière, à la radio de Radio-Canada, avec une entrevue sur François et, surtout, collaboré en 1999 à la rédaction de notices sur des œuvres d'art classées dans le tome III, *Les Chemins de la mémoire*, portant sur les *Biens mobiliers du Québec*, édité conjointement par la Commission des biens culturels du Québec et Les Publications du Québec. Parmi ces notices, les maîtres-autels de Neuville, par François, en 1802, et de Maskinongé, par Jean, Pierre-Florent et François, en 1790 ; à Beauceville, le tabernacle par François, en 1815-1816, et l'ancien parement du maître-autel, par François ou Thomas [?], en 1822, ainsi que l'ensemble statuaire de Deschambault, entre 1820 et 1824<sup>11</sup>, ensemble sur lequel je reviendrai.

## Les acquisitions

En 1986, parmi mes toutes premières acquisitions, signalons le don de deux grands tableaux religieux avec leurs cadres originaux sculptés, tableaux non signés venant de la fabrique de Saint-Gabriel de Valcartier, érigée en 1864 : soit une *Vision de saint Antoine de Padoue* daté de 1805 (fig. 11), copie inversée d'une gravure de Nicolas Bazin, d'après un tableau de Le Cyre, et une *Prédication de Saint François Xavier aux Indes* (fig. 12), copie réinterprétée d'une gravure allemande conservée au monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec. Ces acquisitions ont été publiées comme étant d'un artiste inconnu dans ma toute première rubrique de *Cap-aux-Diamants*, à l'été 1987<sup>12</sup>. La restauration du *Saint François-Xavier*, une dizaine d'années plus tard, a mis à jour une inscription en bas, à gauche, « Fr. Ranvozyé P<sup>t</sup> dedit an 1805 », découverte qui a permis une attribution à François Baillairgé.



Figure 11 : François Baillairgé, *Vision de saint Antoine de Padoue*, 1805 ; huile sur toile, 234,3 x 167 cm. Don de la fabrique de Saint-Gabriel de Valcartier, MNBAQ (1986.27). Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.



Figure 12 : François Baillairgé, *Prédication de saint François Xavier aux Indes*, 1805 ; huile sur toile, 243 x 168 cm. Don de la fabrique de Saint-Gabriel de Valcartier. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec, MNBAQ (1986.28). Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.

Il s'agit de François-Ignace, fils de l'orfèvre et curé de Saint-Ambroise de Loretteville. Or, durant cette période, Baillairgé est, de fait, l'artiste attiré de Loretteville. Il s'agissait donc d'un don de cette paroisse ancienne à sa desserte de Valcartier. La composition originale de la *Prédication de saint François Xavier aux Indes*, unique au Québec, comporte certains motifs à rapprocher de celui de Sainte-Famille, île d'Orléans, réalisé par François en 1802-1805. Les deux tableaux ne sont pas sans présenter quelques maladresses et naïvetés faisant état tant des déficiences dans la formation inachevée du peintre que des lacunes dans sa pratique du métier<sup>13</sup>.



Figure 13 : François Baillairgé, *Buste de femme*, 1804 ; bois doré, 35,2 x 20 x 15,7 cm. Don de Lionel Ponton, MNBAQ (1992.68). Crédit photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.

En 1992, j'ai reçu en don d'un particulier le *Buste de femme* (fig. 13) de François, daté de 1804, provenant de l'angle de la chaire de Saint-Roch-des-Aulnaies laquelle fut donnée en 1875 à Sainte-Louise de L'Islet. Pendant d'une autre ronde-bosse conservée au Musées des beaux-arts du Canada, à Ottawa, il s'agit d'un buste sur piédouche drapé à l'antique, très classique, à la figure féminine non identifiée, sans doute allégorique, relevant autant de l'art profane que religieux. L'identification iconographique demeure donc un mystère<sup>14</sup>.

## Des découvertes et nouvelles attributions

L'ensemble statuaire de Deschambault : entre 1994, début de mes recherches pour un article des *Annales d'histoire de l'art canadien*, et 1999, année de l'exposition au MQ

C'est entre 1820 et 1824 que la fabrique de Saint-Joseph-de-Deschambault acquiert, pour une somme très importante pour l'époque, six statues des Baillairgé, lesquelles arrivent par paires en trois temps. On ne connaît pas l'emplacement exact des six sculptures dans le décor de l'ancienne église, remplacée vers 1835 par l'édifice actuel, construit d'après les plans de Thomas. L'ensemble statuaire, réutilisé par le fils dans le chœur, fut naguère attribué par Gérard Morisset à Louis-Thomas Berlinguet.



Figures 14 et 15 : François Baillairgé, *Saint Ignace de Loyola* et *Saint François Xavier*, entre 1820 et 1824 ; pin polychrome, 178,5 x 77 x 47 cm (*Saint Ignace de Loyola*), 176,5 x 77 x 53,5 cm (*Saint François Xavier*), Fabrique Saint-Joseph-de-Deschambault. Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.

La restauration des six statues, entre 1997 et 1999, a consisté à dégager le revêtement original de trois repeints successifs, uniformes et empâtés. Ce traitement a mis en évidence des différences de facture et de style suffisamment importantes entre, d'une part, les quatre statues polychromes (fig. 14-17), attribuées à François à partir des évangélistes de Saint-Joachim, et, d'autre part, les statues dorées du *Christ* et de *La Vierge* (fig. 18 et 19), différences assez évidentes pour remettre en question la paternité des deux dernières, que j'avais aussi associées au nom de François dans l'article des *Annales* publié en 1996<sup>15</sup>. En effet, à comparer *La Vierge* de Deschambault avec *L'Assomption* de la chapelle des Congréganistes du Séminaire de Québec, une œuvre de Thomas datant de 1826, il devient évident que les deux sculptures sont de la même main, comme je l'ai démontré dans la brochure – catalogue accompagnant l'exposition *Les Baillairgé à Deschambault* au MQ, en 1999<sup>16</sup>.



Figures 16 et 17 : François Baillairgé, *Saint Grégoire le Grand* et *Saint Louis*, entre 1820 et 1824 ; pin polychrome, 201 x 92 x 55,5 cm (*Saint Grégoire le Grand*), 184,5 x 80,5 x 47 cm (*Saint Louis*).  
Fabrique Saint-Joseph-de-Deschambault. Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.



Figures 18 et 19 : Thomas Baillairgé, *Le Christ* et *La Vierge*, 1824 ; pin doré, 178 x 74 x 61 cm (*Le Christ*) et 176 x 62 x 52 cm (*La Vierge*). Fabrique Saint-Joseph-de-Deschambault. Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.

Les modèles des six représentations sont uniques dans la sculpture ancienne du Québec. À cet égard, on a retracé depuis lors les sources utilisées par François pour deux d'entre eux, en l'occurrence des statues aujourd'hui disparues : l'une de saint Grégoire le Grand de Jean-Baptiste Lemoyne II, sculptée vers 1746, qui se trouvait à la chapelle dédiée au saint dans l'église royale Saint-Louis du dôme des Invalides, à Paris ; l'autre de saint Ignace de Loyola autrefois à la chapelle Sainte-Famille de Notre-Dame-de-Québec et ancienne propriété des Jésuites de Québec.

Au final, l'ensemble remarquable de Deschambault, de très haut niveau d'exécution et d'inspiration néoclassique, a peu d'équivalents dans la sculpture québécoise de cette époque et a, de ce fait, été classé bien culturel en 1965.

Tant l'article des *Annales* que la restauration, l'exposition au MQ, ainsi que le retour et le dévoilement de l'ensemble statuaire à l'église de Deschambault auront connu, grâce à une bonne diffusion, un impact insoupçonné, non seulement dans la petite communauté de Portneuf, mais également dans la collectivité québécoise. En effet, les deux événements ont fait l'objet d'une large couverture médiatique, pour le moins étonnante, d'abord à l'automne 1996, puis au printemps 1999, donnant lieu notamment à deux reportages au Téléjournal national de Radio-Canada, du temps où notre société d'état s'intéressait encore au patrimoine religieux<sup>17</sup>.

### *Le Christ mort*



Figure 20 : François Baillairgé, *Le Christ mort*, vers 1815 ; bois doré, 64 x 150,4 x 10 cm. Achat, MNBAQ (1954.86). Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.

À l'ensemble statuaire de Deschambault, on peut rattacher une œuvre singulière de François Baillairgé : le *Christ mort* (fig. 20), un haut-relief de tombeau d'autel provenant également de cette paroisse, acquis par le Musée du Québec en 1954 et alors attribué par Morisset au même Berlinguet. Par comparaison stylistique, notamment avec le relief de l'Enfant, symbole de saint Mathieu à Saint-Joachim, et le Christ du Baptême du Christ, ce relief a pu être attribué à François. Dans la tradition des gisants européens, le *Christ mort*, véritable écorché, évoque les académies que Baillairgé a dessinées lors de ses études à Paris. Manifestement à l'aise avec le nu et l'anatomie humaine, l'artiste a créé avec ce relief une œuvre intrinsèquement puissante et expressive<sup>18</sup>.

## Le tabernacle de L'Ancienne-Lorette



Figure 21 : Thomas Baillaigé, *Tabernacle de L'Ancienne-Lorette*, vers 1825 ; pin monochrome et bronziné (autrefois doré), 100 x 197 x 55 cm. Achat, MNBAQ (1973.231). Crédit photo : MNBAQ, Patrick Altman.

Acquis en 1973 de la fabrique de L'Ancienne-Lorette, ce petit tabernacle (fig. 21) était resté, depuis lors, non documenté. Par des recoupements historiques, iconographiques et formels, il a été possible en 2003 d'attribuer ce meuble liturgique à Thomas Baillaigé<sup>19</sup>. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la paroisse de L'Ancienne-Lorette a comme vicaire Jean-François-Xavier Baillaigé, fils de Pierre-Florent et cousin de Thomas.

Dans son ordonnance générale, l'autel est, à peu de choses près, issu du même modèle que le tabernacle conçu par Thomas en 1825 pour la chapelle de la Congrégation au séminaire de Québec. Le petit meuble d'esprit néoclassique est dépourvu d'éléments figuratifs comme tels, sauf les motifs symboliques. Entre autres ornements, les deux motifs du monogramme et du calice se retrouvent presque à l'identique et au même emplacement, le premier sur l'autel du

Séminaire, le second sur celui de la chapelle de la Sainte-Famille, à la cathédrale Notre-Dame de Québec, un autre autel réalisé par Thomas en 1827-1828. Cette attribution en fait le premier meuble liturgique d'un Baillairgé conservé dans une collection publique.

### *Le Christ en croix*



Figure 22 : François Baillairgé, *Christ en croix*, 1782 ; pin bronzé (corpus) et bois monochrome (croix), 173 x 119 x 30 cm (corpus) ; 307,8 x 183,3 x 41 cm (croix). Achat en 1928 ou en 1929. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec, MNBAQ, (1934.709). Crédit photo : MNBAQ, Idra Labrie.

Acquis par Marius Barbeau, à la fin des années 1920, comme « Croix de chemin », le *Christ en croix* (fig. 22), de grandeur nature, sera exposé à l'ouverture du Musée de la Province en 1933. Depuis lors et jusqu'à 2003<sup>20</sup>, ce Christ de calvaire n'avait été ni reproduit, ni exposé, le dossier de l'œuvre se résumant à une fiche technique bien sommaire. L'ethnographe rapporte pourtant, dans un article sur les Levasseur, qu'à la paroisse de Saint-Thomas de Montmagny, « le beau grand crucifix que j'ai retrouvé cassé, dans un grenier, est maintenant conservé au Musée provincial, à Québec<sup>21</sup> ».

En janvier 1777, la fabrique de Saint-Thomas engage la somme de 5 000 livres en faveur de Jean Baillairgé, architecte de Québec, pour l'entreprise d'un retable dont le paiement final sera effectué à la fin de 1782. Douze ans plus tard, peu avant la signature officielle du marché de la fabrique de Saint-Jean-Port-Joli avec Baillairgé, soit le 18 février 1794, François avait noté dans son journal : « Promis à mon père de faire cinq statues et deux têtes d'anges pour le retable proposée à St Jean; comme celles de St Thomas ». Tout laisse donc croire que, comme à Saint-Jean-Port-Joli, Jean Baillairgé a donné en sous-traitance à son fils l'exécution d'un calvaire élaboré pour le retable de Saint-Thomas, d'où le silence des archives de cette paroisse et l'absence dans le « Journal » de François, commencé en 1784. L'ensemble statuaire de Saint-Thomas comportait sans doute, outre le *Christ*, un *Saint Jean* et une *Vierge* ainsi qu'une *Marie-Madeleine*, tel que le laisse entendre le paiement de la fabrique en 1782 « pour peinture d'un Christ et trois statues ».

Achévé en 1782, le *Christ en croix* du MNBAQ est à mettre au nombre des premières grandes statues réalisées par François Baillairgé à Québec après son retour de Paris. À ce titre, il s'agit de la pièce sculptée qui peut le mieux témoigner des leçons apprises par le jeune élève lors de son perfectionnement en France. Durant ce séjour d'études, il a sans doute vu la Crucifixion au sommet du retable de l'église Saint-Louis des Jésuites, une Crucifixion étalée sur trois niveaux et comportant quatre personnages qui aurait pu servir à la conception du calvaire de Saint-Thomas. Par-dessus tout, le traitement du Christ de calvaire rend compte de deux exercices usuels imposés aux élèves dans les ateliers parisiens : les têtes d'expression et les académies dessinées. D'une part, le visage du Christ (fig. 23), rappelle, à cet égard, les sanguines bien connues de la *Jeune Fille affligée* (fig. 24) esquissées par Baillairgé d'après un buste en terre cuite modelé par son maître Jean-Baptiste Stouf, vers 1778 (aujourd'hui au Musée du Louvre, Paris). Il est à noter que la tête d'expression du *Christ de calvaire* de Saint-Thomas sera reprise 12 ans plus tard pour celui de Saint-Jean-Port-Joli. D'autre part, l'anatomie détaillée du Christ évoque les études de nus tracées par Baillairgé d'après modèle vivant. Bref, le *Christ de calvaire* apporte un éclairage nouveau à la fois sur la formation de Baillairgé à Paris et sur ses débuts de carrière, à son retour au pays.



Figures 23 et 24 : Détail, à gauche, de la tête du *Christ en croix* et, à droite, François Baillairgé, *Jeune fille affligée*, d'après Jean-Baptiste Stouf, Paris, entre 1778 et 1781 ; sanguine sur papier, 46,3 x 30,5 cm. Achat, MNBAQ (1975.252). Crédit photo : MNBAQ, Idra Labrie et Jean-Guy Kérouac.

Avec la parution de mes deux articles, en 2003, je signalais là mes dernières contributions à la connaissance des Baillairgé. Et prenait ainsi fin ma fréquentation assidue de près de 25 ans avec la célèbre famille d'artistes de Québec. Au vu de cette journée d'études sur les Baillairgé, il paraît évident que nous sommes dus pour l'organisation d'une grande rétrospective de l'œuvre de François Baillairgé, le plus grand artiste de son temps au Québec, et cela au MNBAQ, principal dépositaire de ses œuvres.

## Notes

Mes sincères remerciements à Véronique Greaves du service de la photographie du Musée national des beaux-arts du Québec qui nous a gracieusement fourni les images de ce texte.

- <sup>1</sup> David Karel, Luc Noppen et Claude Thibault, *François Baillairgé et son œuvre (1759-1830)*, Québec, Groupe de recherche en art du Québec de l'Université Laval et Musée du Québec, 1975, 85 p.
- <sup>2</sup> Laurier Lacroix (dir.), *François Baillairgé (1759-1830). Un portefeuille de dessins académiques*, Montréal, Galerie d'art Concordia, 1985, 57 p.
- <sup>3</sup> Mario Béland, *Marius Barbeau et l'art au Québec : bibliographie analytique et thématique*, John R. Porter (dir.), Québec, CÉLAT, collection « Outils de recherche du CÉLAT », n° 1, 1985, 140 p. Voir, l'édition revue, corrigée et augmentée de 1988, 135 p., particulièrement, p. 3 et 116-121.
- <sup>4</sup> Jean Trudel (dir.), *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, 1984, 369 p. Voir, particulièrement, p. 167, 170-177 et xxi.
- <sup>5</sup> Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec et Les Publications du Québec, 1991 / *Painting in Quebec, 1820-1850. New Views, New Perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1992, 605 p. Voir, particulièrement, p. 115-132.
- <sup>6</sup> Mario Béland et Paul Bourassa, *Agenda d'art 1991*, Québec, Musée du Québec et Les Publications du Québec, 1990, 144 p. Voir, particulièrement, p. 4, 18, 22 et 28.
- <sup>7</sup> Mario Béland (dir.), *Restauration en sculpture ancienne*, Québec, Musée du Québec et Centre de conservation du Québec, 1994, 155 p. Voir, particulièrement, p. 31, 67, 70-71, 74 et 90-91.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102-107. Daniel Drouin (dir.), *Art ancien du Québec. Guide des collections / Art from before 1900 in Québec. A guide to the collection*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2018, 166 p. Voir, particulièrement, p. 38-39. Toutefois, en comparant avec le *Saint Modeste* de L'Islet (1786), il faudrait situer davantage le *Saint Augustin* au retour de l'artiste de Paris, soit après 1781.
- <sup>9</sup> John R. Porter et Mario Béland, « Échos de l'œuvre du maître. L'influence de Rubens sur l'art au Québec », dans *Rubens et l'art de la gravure*, Gand-Amsterdam, Ludion, 2004, p. 156-171. Ouvrage publié aussi en flamand.
- <sup>10</sup> René Villeneuve, *Du baroque au néo-classicisme. La sculpture au Québec*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1997, 220 p. Voir, particulièrement, p. 138-153 et 167-175.
- <sup>11</sup> Collaboration de Mario Béland, *Les Chemins de la mémoire*, tome III, *Biens mobiliers du Québec*, Québec, Commission des biens culturels du Québec / Les Publications du Québec, 1999. Notices, p. 55-58, 68-69, 86-87, 232-234 et 256-259.
- <sup>12</sup> Mario Béland, « Nouveautés », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n° 2, été 1987, p. 66.
- <sup>13</sup> *Idem*, « Tableaux religieux de François Baillairgé », *Cap-aux-Diamants*, n° 51, automne 1997, p. 54.
- <sup>14</sup> *Idem*, « Sculptures anciennes en vedette », *Cap-aux-Diamants*, n° 35, automne 1993, p. 68.

<sup>15</sup> *Idem*, « Une œuvre inédite de François Baillairgé (1759-1830) : l'ensemble statuaire de l'église Saint-Joseph de Deschambault », *Annales d'histoire de l'art canadien / The Journal of Canadian Art History*, vol. XVII, n° 1, 1996, p. 6-35.

<sup>16</sup> *Idem*, « François Baillairgé à Deschambault », *Le Musée du Québec*, vol. 6, n° 3, printemps 1999, p. 3 ; *Les Baillairgé à Deschambault*, Québec, Musée du Québec, 1999, 16 p. (brochure-catalogue d'exposition.)

<sup>17</sup> Voir aussi le témoignage de Mario Béland, *20 ans d'action. Un parcours rassembleur*, Mario Brodeur (dir.), Montréal, Conseil du patrimoine religieux du Québec, 2015, p. 16-17.

<sup>18</sup> *Idem*, « Une œuvre inédite de François Baillairgé (1759-1830) : l'ensemble statuaire de l'église Saint-Joseph de Deschambault », *loc. cit.*, p. 24-25 ; *Les Baillairgé à Deschambault*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>19</sup> *Idem*, « Un tabernacle inédit de Thomas Baillairgé », *Cap-aux-Diamants*, n° 72, hiver 2003, p. 107.

<sup>20</sup> *Idem*, « À propos de deux Christ en croix du Musée du Québec », dans Mario Béland (dir.), *Questions de sculpture ancienne. Hommage à Gérard Lavallée*, Québec, Musée du Québec, 2003, p. 6-25.

<sup>21</sup> Marius Barbeau, « Les Le Vasseur, maîtres menuisiers, sculpteurs et statuaires », *Les Archives de folklore*, vol. 3, Québec, Université Laval, 1948, p. 42.

## Pour citer

Mario Béland, « Retour sur 25 ans de fréquentation des Baillairgé », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 4, printemps 2020, p. 9-30. [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Stéphane Doyon

### Trois œuvres des Baillairgé restaurées au Centre de conservation du Québec

*Découvrez le travail et l'expertise de restaurateurs du Centre de conservation du Québec (CCQ) qui ont œuvré à la restauration de trois biens culturels patrimoniaux.*

#### **Ancien maître-autel de Sainte-Anne-de-la-Pérade, tombeau d'autel par Jean Baillairgé, vers 1784-1786**

Menée de 2003 à 2007, la restauration de cette table d'autel sculptée a remis au jour la finition d'origine du meuble sacré qui se compose d'éléments dorés à la colle et de surfaces peintes en imitation de marbres polychromes.

Le dégagement mécanique a été préconisé pour effectuer le travail de restauration. Cette technique consiste à dégager la peinture à l'aide de fines lames de scalpels, sous binoculaire. Néanmoins, certaines parties, dont celles dorées à la colle, ont été dégagées chimiquement, au moyen de solvants spécialisés.

L'autel, réalisé par Jean Baillairgé peu après le retour de Paris de son fils François, porte l'influence évidente des autels français du XVIII<sup>e</sup> siècle faits de marbres et de bronzes dorés. Ces matériaux étant peu accessibles dans la colonie, on sculpte, dore et peint alors le bois pour imiter ces matières. Notons que les marbrures sont de la main de François Baillairgé. Rappelons également que c'est Jean Baillairgé qui a réalisé l'ensemble du décor de la deuxième église de Sainte-Anne-de-la-Pérade entre 1777 et 1786. L'ancien maître-autel restauré est visible dans la nef de l'église paroissiale.



Figure 1 : Ancien maître-autel de l'église de Sainte-Anne-de-la-Pérade, avant traitement. Tabernacle de Pierre-Noël Levasseur, 1746-1750. Bois sculpté et doré. Autel de Jean Baillairgé, 1784-1786. Bois sculpté, peint et doré. Fabrique de Sainte-Anne-de-la-Pérade, Sainte-Anne-de-la-Pérade (Québec). Crédit photo : M. Élie, CCQ.



Figure 2 : Ancien maître-autel de l'église de Sainte-Anne-de-la-Pérade, après traitement.  
Restauré au CCQ de 2003 à 2007. Crédit photo : M. Élie, CCQ



Figure 3 : Signature de Jean Baillairgé découverte au revers de la façade lors du traitement. Crédit photo : J. Beardsell, CCQ.

### **Le journal de François Baillairgé, 1784-1800**

En raison de sa structure détériorée, ce manuscrit de première importance pour l'histoire de l'art au Québec était difficile à consulter. En outre, le mauvais état du document augmentait ses risques de détérioration. La reliure d'époque, pleine toile de lin brune, ne comportait plus de dos, le corps d'ouvrage sur papier vergé filigrané était désassemblé et les fonds de cahiers, fendus.

La reliure et le corps d'ouvrage composé de 186 pages manuscrites ont donc été restaurés. Pour ce faire, les restaurateurs de l'atelier des œuvres sur papier du CCQ ont incorporé une structure de type « concertina », c'est-à-dire en accordéon, au moment de la couture des cahiers. Ce travail a servi à protéger l'intégrité des parties d'origine, tout en assurant la réversibilité du traitement.

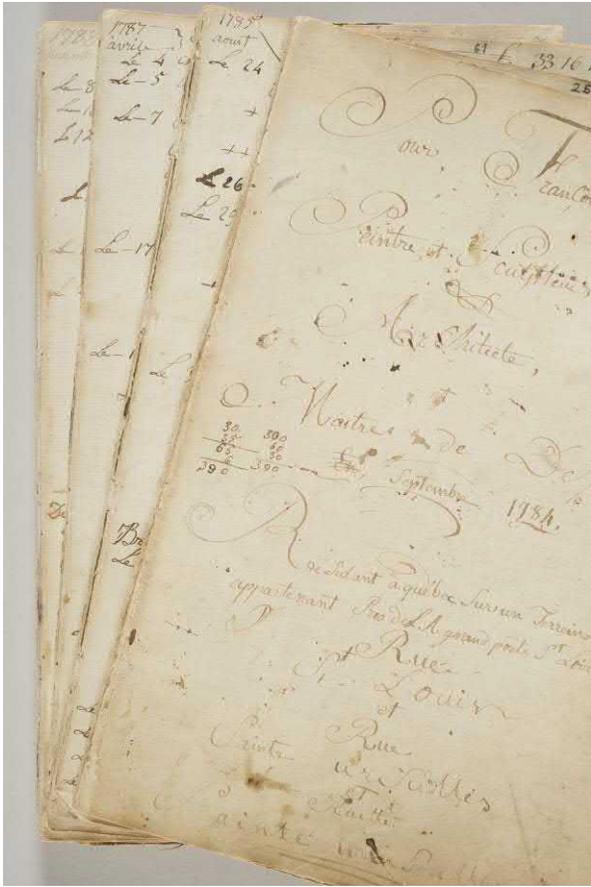


Figure 4 : Livre de comptes incluant le journal personnel de François Baillairgé, 1784-1800. Avant traitement. BAnQ : cote P398, P1. Crédit



Figure 5 : Détail de la reliure du journal complètement disloquée. Avant traitement. BAnQ : cote P398, P1. Crédit photo : J. Beardsell, CCQ.

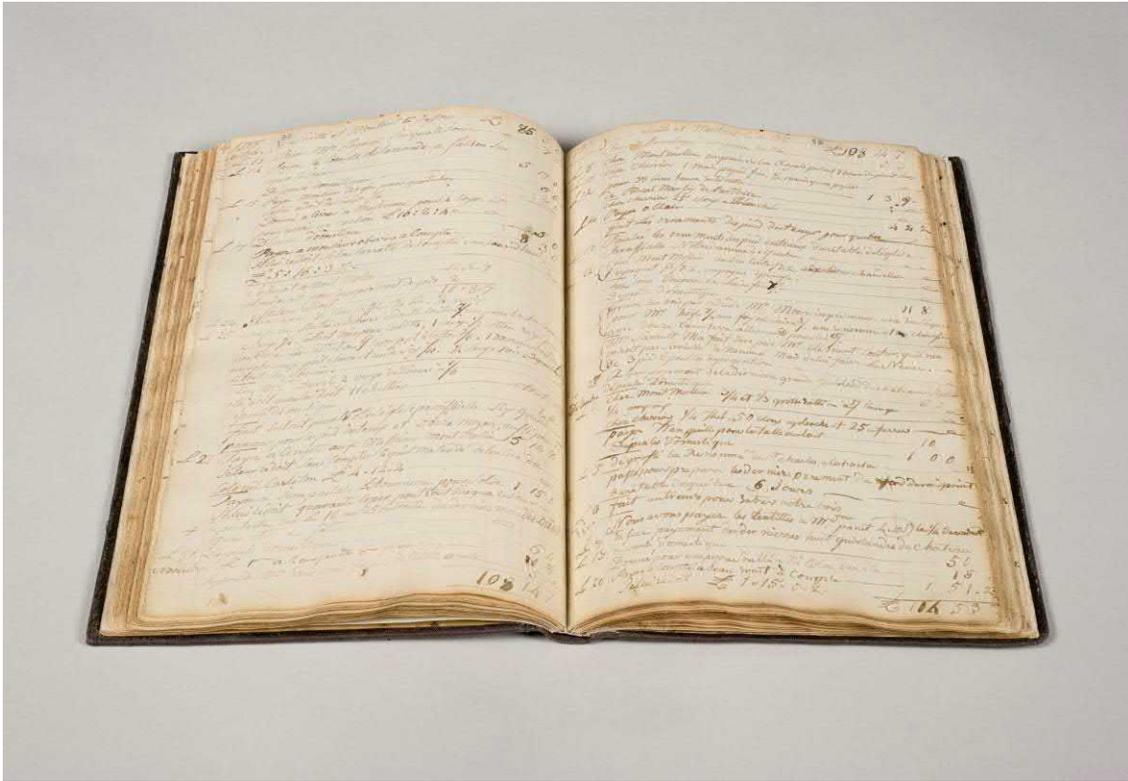


Figure 6 : Livre de comptes incluant le journal personnel de François Baillaigé, 1784-1800. Après traitement. BANQ : cote P398, P1. Restauré au CCQ en 2011. Crédit photo : J. Beardsell, CCQ.



Figure 7 : Livre de comptes incluant le journal personnel de François Baillaigé, 1784-1800. Après traitement. BANQ : cote P398, P1. Restauré au CCQ en 2011. Crédit photo : J. Beardsell, CCQ.

## *L'Assomption de la Vierge, François Baillairgé, 1797*

Conservé dans la même paroisse depuis sa création, ce haut-relief a été sauvé des flammes lors de l'incendie de 1931 qui a ravagé l'église de L'Assomption-de-la-Sainte-Vierge des Éboulements, dans Charlevoix. Seuls les personnages ont été épargnés du feu.

Après différentes tentatives de mise en valeur dans l'église, l'œuvre sera fixée à un contreplaqué en 1975, lors d'un prêt au Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec), à l'occasion d'une exposition consacrée à François Baillairgé.

La restauration, effectuée en 2017 et en 2018, a redonné au haut-relief une certaine lisibilité, perdue depuis longtemps. En outre, les vernis assombris ont été retirés afin de mettre au jour les couleurs vives voulues par l'artiste, et des parties endommagées et remplacées sommairement par le passé ont été préservées, mais partiellement resculptées.

Lors du traitement, un nouvel encadrement a été créé sur la base d'œuvres sculptées en bas-relief de la même période. Les proportions initiales mentionnées dans le journal de l'artiste, soit six pieds de largeur sur sept pieds de hauteur, ont été respectées.

Aussi, un fond suggérant l'élévation de la Vierge vers les cieux a été réalisé afin de mieux mettre en valeur l'œuvre. Cependant, la recreation d'« une espèce de naufrage », comme l'indique François Baillairgé dans son journal, n'a pas été tentée. L'apparence de ces éléments étant inconnue, cela aurait constitué une pure invention. Il a plutôt été proposé un ciel et un paysage afin de maintenir une certaine cohérence entre l'œuvre restaurée et l'intention d'origine, et pour que le haut-relief soit digne du lieu de culte dans lequel il est installé. Cette intervention réversible de mise en valeur comporte assurément une part d'interprétation, ce qui sort du cadre habituel du travail des restaurateurs professionnels. Cependant, considérant l'aspect déplorable de l'œuvre avant la restauration, présentée sur un contreplaqué peint en blanc, le gain en appréciation demeure supérieur au « risque » d'une interprétation faussée. L'œuvre restaurée est visible dans la nef de l'église paroissiale.



Figure 8 : *L'Assomption de la Vierge*, haut-relief de François Baillarge, 1797. Bois sculpté, peint polychrome et doré. Avant traitement. Fabrique de L'Assomption-de-la-Sainte-Vierge, Les Éboulements (Québec). Crédit photo : G. Couture, CCQ.



Figure 9 : *L'Assomption de la Vierge*, haut-relief de François Baillairgé, 1797. Bois sculpté, peint polychrome et doré. Après traitement. Restauré au CCQ de 2017 à 2018. Crédit photo : G. Couture, CCQ.



Figure 10 : Détail de la figure de la Vierge pendant le traitement. L'assombrissement dramatique des vernis ajoutés au fil du temps avait complètement faussé la perception des couleurs. Crédit photo : G. Couture, CCQ.

## Notes

*Le Centre de conservation du Québec du ministère de la Culture et des Communications offre une expertise publique et unique au service du patrimoine depuis 40 ans. Il propose, en plus de services-conseils, des services de restauration, de diagnostic et de formation. Pour plus d'information, visitez le [www.ccq.gouv.qc.ca](http://www.ccq.gouv.qc.ca).*

## Pour citer

Stéphane Doyon, « Trois œuvres des Baillairgé restaurées au Centre de conservation du Québec », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 4, printemps 2020, p. 31-40. [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Didier Prioul

### Lire le *Livre des dépenses et affaires* de François Baillairgé

*Ce texte est la version modifiée de la communication donnée lors de la journée d'étude consacrée à François Baillairgé, le 5 octobre 2018. Si la première partie est demeurée sensiblement la même, la suite du texte a fait l'objet d'une nouvelle écriture afin d'élargir la réflexion en approfondissant l'idée de départ.*

*Journal, Livre de raison, Livre de comptes*, cette énumération est volontaire car elle nous rappelle que chacun s'est fabriqué sa propre porte d'entrée pour aborder ce document, devenu une archive depuis son acquisition en 1975 par les Archives nationales du Québec<sup>1</sup>. Cette énumération témoigne de la difficulté de le faire entrer dans un genre littéraire particulier et certainement pas celui du journal personnel avec lequel il ne partage rien. Il témoigne bien de moments tragiques de sa vie alors que sa femme accouche à deux reprises de jumeaux qui ne survivront que quelques jours, sans que les événements fassent surgir le moindre sentiment intime dans la compilation des faits journaliers :

1789. Avril.

Le 14. Ma femme est aCouché de Ses deux premiers Enfants à Midi / et 43 minutes L'ainé est un garçon et Le se cont ou Dernies / une fille. au terme de huit mois.

Le 17. à trois heures après Minuit Mon fils Jeanfrançois est mort / il a été Enterré au jourd'hui.

Dépense domestique 10.0

Le 23. Mafille Josephte Sophie est Morte atrois heures et demi apres / Minuit. elle sera Enterré aujourd'hui.

Dépense domestique 5.0<sup>2</sup>.

Bien évidemment, rien ne permet de dire que le choc fut sans conséquence émotionnelle, on ne peut que constater que cet écrit n'est pas le lieu pour en faire part. Plus récemment, on a tenté d'en faire un livre de raison<sup>3</sup>. L'expression est riche de sens et donne ainsi au document une ancienneté historique respectable

car on peut l'inscrire dans une lignée qui remonterait au Moyen Âge. Dans sa forme élargie, le livre de raison pourrait effectivement servir de catégorie générique pour inclure le *Livre de Baillaigé* car on y classe autant un journal qu'un livre de compte, on y trouve aussi une vie de famille dans son quotidien, bien que la généalogie familiale et son rôle mémoriel de transmission ne soient guère présents chez Baillaigé. Mais, parler de livre de raison a le défaut d'éviter de réfléchir à la question essentielle, soit de le qualifier dans son originalité, en lui donnant un titre qui lui appartiendrait en propre.

Il ne s'agit donc pas de modifier l'intitulé du document pour le plaisir d'ajouter une nouvelle dénomination à une liste déjà longue mais, plus sérieusement, de considérer que cet exercice d'identification par le titre conduit à le déterminer dans sa spécificité, préparant ainsi l'entrée dans sa description et sa compréhension. C'est la raison pour laquelle l'expression « Livre de comptes » a été écartée, employée lors de l'exposition *François Baillaigé et son œuvre (1759-1830)* en 1975 et qui semble la réponse la plus neutre en regard du document<sup>4</sup>. Baillaigé utilise bien le mot « Compte » pour ouvrir l'année 1785, sans pour autant laisser entendre qu'il pense à un livre : « Compte, des recettes / et / Des Depences / De / François Baillaigé / Pour L'année 1785<sup>5</sup> ». Face à toutes ces dénominations, il est nécessaire de revenir tout simplement à la première occurrence du mot « livre » qui apparaît dès la première ligne de l'année 1784 et dont la formulation indique qu'il existait déjà avant : « Pour 1784, Le 26, Septembre, Rapportez / du livres des dépenses et affaires<sup>6</sup> ». Baillaigé n'emploie certainement pas le mot « affaires » sans raison, en lien avec celui de « dépenses » et c'est ce qu'il faut expliquer.

### **Un mot aux sens pluriels et une écriture fragmentaire**

Dans son édition de 1771, Le *Dictionnaire de Trévoux*<sup>7</sup> comporte 19 entrées au mot affaire qu'il définit d'abord de manière générale, à partir d'un sujet impliqué dans une affaire « ce terme désigne en général tout ce qui occupe, tout ce qui est le sujet de quelque occupation ». Il le fait suivre de la situation impliquée par l'affaire « se dit aussi d'une chose de quelque manière qu'elle soit. Ex : Je vous fais le maître de cette affaire pour la terminer à votre volonté ». Je laisse de côté les grandes affaires de l'État, la maladie (tirer un malade d'affaire), l'inquiétude (avoir des affaires par-dessus la tête) et les procès pour retenir trois autres entrées : « se dit aussi d'un grand dessein, d'une entreprise. L'entreprise du canal

de Languedoc a été une grande affaire » ; « ce terme s'applique encore à tout ce qu'on a à discuter, à démêler avec quelqu'un. Affaire d'honneur. Affaire d'intérêt. Se tirer d'affaire avec honneur ». Ce n'est qu'à la 18<sup>e</sup> entrée que l'on croise le sens d'un marché : « Affaire signifie aussi marché, traité, convention. J'ai fait affaire avec untel au sujet de sa maison ». Affaires, dans le sens où Baillaigé l'inscrit dans son intitulé réunit toutes ces acceptions : le sujet, la situation, le dessein, l'honneur et le marché. C'est à la fois le terme essentiel dans le titre du *Livre des dépenses et affaires* et la porte d'entrée pour décrire le document.

En abordant la polysémie du *Livre des dépenses et affaires* sous cet angle, on peut dire qu'il s'apparente au vaste monde des écrits du for privé, en un sens spécifique, ceux dans lesquels se manifeste la rencontre entre l'individu et le social<sup>8</sup>. Il y aurait un travail de recherche à réaliser pour isoler les thèmes que Baillaigé privilégie dans son *Livre*, même si l'on identifie rapidement l'économie domestique d'une part (achats, entretien de maison) et la vie professionnelle de l'autre (commandes, enseignement). Mais il y a bien plus que cela car, sans être une chronique, on y croise la vie quotidienne d'une personne : l'ancrage familial des parents, se marier et fonder une famille, le partage des loisirs (théâtre), le rapport à l'argent, son insertion dans des réseaux sociaux, le milieu de vie au sein de la paroisse et en périphérie.

François Baillaigé est bien au centre d'un grand nombre d'affaires qui nous sont accessibles à partir de la manière dont il les énonce, comme le montre cette entrée du 28 février 1793 :

1793. Février. 28.

Loué une Chambre Chez Mademoiselle fournier, a raison / de Cinq Chelins par mois. pour i peindre.

Mis au / jourd'hui dans la ditte Chambre une Calèche neuve a / Son altesse pour l'ipeindre.

Tablée avec Mr Noël pour peindre en entier la ditte Calèche / Complete brancard roues & pour dix piastres, en lui / fournissant tout<sup>9</sup>.

Avant de décrire ce passage, il faut s'arrêter sur ces morceaux de textes, qui ne sont pas encore des phrases tout en correspondant à ce que l'on peut qualifier d'écriture fragmentaire. Entre le fragment textuel et la phrase complétée, Michel Foucault a situé l'énoncé. Il s'en explique en 1969 dans *L'archéologie du savoir*

avec un chapitre sur la fonction énonciative qui constitue le cœur de son livre<sup>10</sup>. On peut parler d'une véritable théorie de l'énoncé qui se formule avec précision autour de *L'archéologie*. Sa position faisant débat à l'époque, le Cercle d'épistémologie lui avait demandé, l'année précédente, de s'expliquer sur ses rapports au statut de la science, à son histoire et à son concept. Sa réponse a été publiée dans *Les Cahiers pour l'analyse*, à l'été 1968, dans laquelle Foucault analyse l'énoncé selon quatre critères :

Le premier définit l'unité d'un discours par la règle de formation de tous ses *objets* ; l'autre par la règle de formation de tous ses types *syntactiques* ; le troisième par la règle de formation de tous ses éléments *sémantiques* ; le quatrième par la règle de formation de toutes ses éventualités *opératoires*<sup>11</sup>.

Laissons en attente le premier critère, l'objet, pour dire que les critères 2 et 3, syntaxique et sémantique, renvoient, pour le critère 2, aux types d'énonciation utilisés (descriptif, narratif, polémique) et aux règles grammaticales pour le critère 3 (ordre des unités dans un même énoncé, sujet, complément, verbe). Le dernier critère, opératoire, correspond aux concepts que l'énoncé fait émerger. C'est-à-dire qu'il permet d'établir des rapports de corrélation, à la fois entre divers énoncés et en dehors des énoncés eux-mêmes, vers le religieux, le politique, le social. Ce critère inscrit l'énoncé dans un processus dynamique, à la fois dans l'écrit que l'on examine et hors de l'écrit. Manola Antonioli le résume simplement dans *l'Abécédaire de Michel Foucault* :

[...] un énoncé n'est jamais une simple structure à l'intérieur de la langue, mais un événement discursif qui institue son propre référent ; il n'est jamais isolé, mais il apparaît dans des situations qui le provoquent, il produit des conséquences, et il est toujours lié à des énoncés qui le précèdent et à d'autres qui le suivent<sup>12</sup>.

Elle ajoute un complément d'information à cette définition qui est central pour la compréhension du *Livre de Baillaireg*: « [...] un énoncé ne peut être défini que par la place qu'il occupe dans un espace social et dans une époque de l'histoire, que par son existence concrète et par les effets qu'il produit<sup>13</sup> ».

Revenons maintenant au premier critère dont Foucault s'est longuement expliqué en prenant l'objet « folie » comme exemple pour dire que celui-ci n'est pas un invariant qui, établi au départ, permettrait ensuite d'identifier et de grouper des énoncés : « [...] l'objet, loin d'être ce par rapport à quoi on peut définir un ensemble d'énoncés, est bien plutôt constitué par l'ensemble de ces formulations<sup>14</sup> ». Ce qui conduit d'une part à aborder l'objet dans ses variantes formelles et ses dispersions à travers les énoncés et, d'autre part, à établir la relation de ces différents énoncés avec ce que Foucault appelle un « référentiel » auquel s'ajustent les différents énoncés qui se présentent à nous, souvent sans liens très nets entre eux. Le référentiel est constitué « [...] de lois de possibilité, de règles d'existence pour les objets qui s'y trouvent nommés, désignés et décrits, pour les relations qui s'y trouvent affirmées ou niées<sup>15</sup> ». Nous repérons les énoncés de manière factuelle, on les trouve nommés et désignés, parfois décrits. Pour le reste, c'est à nous de reconnaître les relations qui nous permettront de situer ce référentiel afin de faire ressortir une régularité dans la diversité et la dispersion des énoncés. Tentons maintenant d'en montrer l'application dans le *Livre* de Baillaigé, à partir d'une série d'objets et d'énoncés apparemment sans liens entre eux.

### **Authenticité et individualité artistique**

L'énoncé du 28 février 1793 nous informe que Baillaigé a décidé d'organiser son travail autrement pour répondre à la commande qu'il vient d'accepter, celle de peindre la calèche du prince de Galles. Ces énoncés, datés de la même journée, ne nous donnent pas une réponse simple, ils mettent plutôt en évidence des enjeux complexes et différents dont aucun ne prédomine sur l'autre. Ce sont des possibles. Faut-il situer le référentiel sur la contrainte physique de son atelier principal, trop restreint pour permettre de libérer une place pour peindre la calèche ? Sur la distinction apportée à un travail qui relèverait de l'utilitaire, isolé dans un espace distinct ? Sur la séparation entre commande et contrat, entre un artiste et un exécutant ? Pour dégager le référentiel constitué « [...] de règles d'existence pour les objets qui s'y trouvent nommés, désignés ou décrits<sup>16</sup> », il faut lire à nouveau le *Livre* de Baillaigé, une semaine plus tard cette fois, à la date du 8 mars 1793 : « Mr. Noël étant allé aux trois rivières i est resté et na point / en cor travaillée. Jai Commencer Moi en déduisant Sur lui<sup>17</sup> ». L'énoncé « Jai Commencer Moi » dont le « Je » et le « Moi » se redoublent dans un même contexte mais pas sur le même plan linguistique, dit beaucoup sur l'effet produit

par le départ imprévu de Noël. Alors que le « Je » correspond à la manifestation d'une action dans une situation précise – commencer le travail sur la calèche du prince de Galles dans ce cas – c'est le sujet qui s'exprime avec « Moi ». Baillaigé se donne à « lui-même » l'obligation d'avancer un travail qu'il n'avait pas prévu faire. Si Noël a rompu un principe important en partant à l'improviste à Trois-Rivières, celui d'un engagement contractuel et de la parole donnée pour le faire, c'est une autre parole qu'énonce Baillaigé de lui-même pour lui-même, celle de l'authenticité. L'énoncé ne relève pas du dépit ou de la saute d'humeur mais de l'éthique professionnelle.

À partir de cet exemple, on peut dire que décrire un énoncé revient à situer un événement, non pas pour en comprendre le sens mais pour lui trouver sa place dans un ensemble discursif plus large auquel il appartient. Parmi tous les énoncés qui forment le *Livre* de Baillaigé, la question qui se pose est simple : peut-on faire émerger des énoncés qui ont un statut particulier et « dérivent d'un même jeu de relations » comme le formule Foucault ? Pour cela, il faut mettre d'autres énoncés en relation et voir ce que seraient d'autres événements discursifs en situation d'énonciation. Le premier apparaît dans un énoncé qui date du tout début du *Livre* alors que Baillaigé a réalisé son autoportrait, à sa pleine satisfaction : « 1784. Décembre. Le 20. Jay finit hier mon portrait en miniatture que jay refait pour la / quatriemme fois et qui est a présen fait en Maitre<sup>18</sup> ». Le second est lié à la commande d'un tableau pour l'église de Lotbinière : « 1795. Mars. 11. Convenue avec Mr. LeMé, de lui faire un tableau de six pieds de / haut, Sur Cinq pied de large; representant Saint Michel. Terrassant le / démon; fait-a-ma volonté, et livrez dans juillet prochain. pour la Somme de Six louis Courant, dont jai reçue la moitié en avance<sup>19</sup> ».

Lorsque l'on isole ces trois énoncés – « Jai Commencé Moi », « fait en Maitre » et « fait-a-ma volonté » – on constate qu'ils apparaissent dans trois situations énonciatives différentes. Le premier est lié à un engagement professionnel dont la réalisation se trouve interrompue par un contrat non rempli, le second à un accomplissement envers soi-même et le troisième à une relation de confiance de la part du commanditaire. Si l'on rapporte ces énoncés aux critères 2 (syntaxique) et 3 (sémantique) de Michel Foucault, ils correspondent successivement à « je dis », « je peux dire » et « je peux faire » qui renvoient tous les trois à un seul référentiel, celui de l'authenticité qui se réalise par la mise à l'épreuve de soi<sup>20</sup>.

François Baillairgé connaît bien ce que veut dire se mettre à l'épreuve, une expérience qu'il a vécue à Paris de 1778 à 1781, à la fois dans le cadre très normé de l'Académie royale de peinture et de sculpture et de manière plus libre dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf qui a dirigé sa formation pratique. S'il a appris à dessiner et à modeler, il a aussi compris ce que le métier impose à l'artiste qui veut faire de son travail et de son art une profession<sup>21</sup>. Deux autres énoncés font exister ce nouvel objet, l'épreuve.

Le premier s'échelonne sur quelques jours en 1787. À la première lecture, il relève de l'anecdote, amusante à lire mais sans conséquence réelle :

1787. Février.

Le 24. Capt. / Graham. J'ai été chez Capitaine graham pour qu'il fasse finir Son / portrait pour lequel il a déjà payé trois fois, il m'a dit / qu'il viendrait pour le faire finir, lundi et mardi prochain.

Le 26. Le Capitaine Graham m'a envoyé son habit pour faire celui / du portrait et dit qu'il ne viendra que demain. Je me mets / tout de suite Ce matin à le finir.

Le 28. J'ai envoyé chez Capitaine Graham il n'a pas répondu / J'ai été moi-même il n'a voulu ni faire finir son portrait ni / payer. J'ai fini après midi son portrait d'un mieux que j'ai pu / pour mon honneur;

Mars. Le 1. J'ai exposé à ma fenêtre le portrait du Capitaine graham / pour le vendre, vu qu'il refuse de me payer et que j'ai / besoin d'argent

Le 3. Cesse d'exposer le portrait du Capitaine, il a été assez puni / par les moqueries de ses amis, le premier jour qu'il l'a vu / en vente, d'abord avec son non, ensuite pour le refus qu'il / a fait et enfin sans étiquette<sup>22</sup>.

L'anecdote fait écran à deux enjeux réels et importants : la rupture d'un engagement lié à la parole donnée lors de la commande et la mise en scène du regard, l'artiste soumettant au jugement public ce que le modèle a refusé de reconnaître comme ayant suffisamment de mérite pour être payé. L'événement discursif se situe, non pas dans le récit mais dans la formule « pour mon honneur », un syntagme qui revient à quelques reprises dans le *Livre* de Baillairgé, comme lorsqu'on lui demande de retoucher un portrait en 1789 : « 1789. Juillet. Le 30. finit le portrait de Madame Perrault la Merre J'ai re / peint la tête pour deux Louis mais j'ai trouvé le Corps / si vieux après que j'ai repeint la robe pour mon honneur<sup>23</sup> ».

Le mot « honneur » se lit ici dans sa double acception : pour autrui et pour soi<sup>24</sup>. D'une part, il s'accorde à l'une des entrées du terme général « affaires », en tant que litige à régler avec un tiers et affront à réparer. Il s'agit-là d'une « affaire d'honneur », à la différence du second énoncé alors qu'honneur intervient d'abord comme une obligation de soi-même envers soi-même mais dont le résultat (la robe repeinte et le tableau rafraîchi) situe socialement son auteur comme un peintre responsable.

Le dernier exemple, bien individualisé dans un contexte d'énonciation précis, résiste d'abord à sa mise en relation avec les précédents. Baillaigé le mentionne pour la première fois le 12 octobre 1786, alors qu'il est revenu de L'Islet-sur-Mer après avoir complété l'installation du retable. Il inscrit dans son *Livre* que le travail a été: « [...] tres approuvée des habitants des Marguiller. et du / Curez Mr Jacques Panet<sup>25</sup> ». Puis, il fait ses comptes, pour s'apercevoir qu'il devra rembourser un montant à son père alors qu'il pensait plutôt recevoir encore « près de deux cent piastres ». Il en précise la raison: « Ma faute vient / d'avoir fait leplan trop riche et Sans ConSulter lanotte des prix que / javois fixé en gros dans lestimation<sup>26</sup> ». Riche est un terme très polysémique. Il signifie non seulement avoir beaucoup de valeur mais aussi abondant et composé de plusieurs éléments. Lorsque Baillaigé se reproche « d'avoir fait leplan trop riche » pour le chœur de l'église Notre-Dame-de-Bonsecours à L'Islet-sur-Mer, il nous indique par-là l'objet qui est au centre de tout son travail de sculpteur : l'ornement<sup>27</sup>. Rappelons rapidement que la commande est donnée au père, Jean Baillaigé, qui réalise le « gros œuvre » alors que le fils est pleinement responsable de la partie ornementale, dont il recevra le paiement de son père. L'Islet est ainsi le premier résultat concret de l'investissement familial sur le fils, situant ainsi le décor et tout son travail de sculpteur en continuité avec ses années de formation à Paris, tant au plan de la maîtrise du métier que de l'esprit qui dirige ses créations.

Comme « Honneur », « trop riche » constitue un autre événement discursif, formulé différemment mais qui appartient au même référentiel, celui de la vérité envers soi-même. Le mot « faute » ne se lit donc pas comme un manquement à des valeurs morales mais, plus simplement, comme une action regrettable liée à un jugement sur soi. La vérité de cet aveu qu'il se fait à lui-même va au-delà du souci de bien faire, comme on le constate lorsqu'il repeint un portrait « pour son honneur ». En oubliant de « ConSulter lanotte des prix » qu'il avait lui-même établie, Baillaigé rend visible la dimension artistique de ses créations, celle

d'inventer des formes et de réaliser un ensemble ornemental novateur pour le chœur d'une église paroissiale au Québec. Il les fait passer avant la rémunération liée à un travail répondant à une commande, s'oubliant ainsi dans la pratique de son métier pour s'affirmer pleinement comme artiste.

### Être soi-même<sup>28</sup> et se donner un statut

En gardant à l'esprit l'explication de Manola Antonioli selon laquelle « un énoncé [...] n'est jamais isolé, mais il apparaît dans des situations qui le provoque<sup>29</sup> », on lit, à travers ces énoncés du *Livre* de Baillaigé, qu'ils appartiennent tous à un même référentiel, celui qui harmonise la conscience de soi à la situation sociale, c'est-à-dire être et demeurer soi-même tout en développant et affirmant un statut d'artiste par le métier.

Si nous insistons sur la manière dont Baillaigé nomme son *Livre – Livre des dépenses et affaires* – et sur l'écriture qu'il adopte pour colliger les événements de sa vie professionnelle et, accessoirement, sa vie personnelle, c'est pour porter l'attention sur la singularité de cette archive, très hétérogène, qui n'en possède pas moins une organisation interne, à commencer par le découpage constant en jours, mois et années. Un mot est néanmoins absent de son intitulé : celui de « revenus » ou de « recettes ». Ils forment pourtant, avec les dépenses, la trame continue du *Livre*, minutieusement notés jour après jour. Il faut donc en déduire que, pour Baillaigé, si les « revenus » sont assurément une partie intégrante des informations à consigner dans son *Livre*, ils ne se situent pas au même niveau que les dépenses, liées à des besoins immédiats. Les « revenus » sont l'ensemble des paiements que Baillaigé reçoit pour son travail qu'il s'agisse de réalisations d'envergure comme le décor intérieur des églises, de tableaux religieux et de portraits, de travaux de peinture pour des objets utilitaires, de dessins pour des décors éphémères ou des cours qu'il donne. Ils relèvent du domaine des « affaires », de telle sorte que les énoncés qui les font exister appartiennent tous à la valeur de son travail, à commencer par ceux que nous avons décrits plus en détails. Ils se réunissent sous un seul référentiel, celui de l'authenticité du métier d'artiste qui se réalise et s'affirme dans un réseau d'interrelations sociales et dans un milieu colonial restreint, à un moment particulier de son histoire<sup>30</sup>. On peut le qualifier aussi de statut d'artiste dont il resterait à définir la consistance et dont la description se trouve toujours dans ces énoncés dont il faudrait rendre visible l'obéissance, la politesse, la simplicité, le partage, l'autorité, la politique.

La liste n'est pas exhaustive. Ce serait une autre enquête à mener, dans le prolongement de celle-ci et avec laquelle elle est partie prenante.

## Notes

<sup>1</sup> Le document est conservé dans le fonds François Baillairgé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec (autrefois « Archives nationales du Québec ») sous la cote P398, P1 et sous le titre « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé. 1784-1800 ». Il a été acquis en 1975 auprès de Denys Morisset selon l'information donnée sur le site de BAnQ : [[http://pistard.banq.qc.ca/unite\\_chercheurs/description\\_fonds?p\\_anqid=201112071535342230&P\\_classe=P&P\\_fonds=398&P\\_centre=03Q&P\\_numunide=1438&P\\_numunide2=1047669](http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201112071535342230&P_classe=P&P_fonds=398&P_centre=03Q&P_numunide=1438&P_numunide2=1047669)].

<sup>2</sup> François Baillairgé, *Livre des dépenses et affaires*, folios 92-93. Nous citons d'après la version numérisée du document, en conservant l'orthographe d'origine. Le renvoi aux pages se fait selon l'indication numérotée, portée à l'encre bleue ou noire, en haut de chaque page. Cette numérotation n'est pas contemporaine du document. [<http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/archives/52327/3268370>]

<sup>3</sup> René Villeneuve, *Du baroque au néo-classicisme. La sculpture au Québec*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1997, p. 194 (catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 6 février-19 mai 1997). Le livre de raison fait l'objet de nombreuses recherches qui permettent de mieux le définir dans son autonomie comme Jean Tricard en rend compte : « Les livres de raison français au miroir des livres de famille italiens : pour relancer une enquête », dans *Revue historique*, 2002/4, n° 624, p. 993-1011.

<sup>4</sup> David Karel, Luc Noppen et Claude Thibault, *François Baillairgé et son oeuvre (1759-1830)*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche en art du Québec, 1975, p. 13, catalogue 1 (catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1975).

<sup>5</sup> François Baillairgé, *op. cit.*, folio 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, folio 2. Dans cet intitulé que nous conservons, seule une correction d'orthographe a été apportée au mot « dépenses ». Nous utilisons aussi la forme abrégée *Livre* pour faire référence au *Livre des dépenses et affaires* de François Baillairgé.

<sup>7</sup> *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, tome 1, p. 133-135. [En ligne sur Gallica, site de la Bibliothèque nationale de France : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb351540367>].

<sup>8</sup> Élisabeth Arnoul, Raphaëlle Renard-Foultier et François-Joseph Ruggiu, « Les écrits du for privé en France de la fin du Moyen Âge à 1914 : bilan d'une enquête scientifique en cours. Résultats de 2008-2010 », dans Fabienne Henryot (dir.), *L'historien face au manuscrit. Du parchemin à la bibliothèque numérique*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2012, p. 167-188 [accessible en OpenEdition : <https://books.openedition.org/pucl/1264>]. On consultera aussi le site du Groupe de recherche sur les écrits du for privé, dirigé par Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu : [<http://ecritsduforprive.huma-num.fr>]. Une question de méthode relative à la lecture et à l'analyse des écrits du for privé est particulièrement bien développée par Michel

Cassan, Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu dans *Les écrits du for privé. Objets matériels, objets édités*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, 347 p.

<sup>9</sup> François Baillaigé, *op. cit.*, folio 138.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 116-138.

<sup>11</sup> Michel Foucault, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie », *Cahiers pour l'analyse*, n° 9 : *Généalogie des sciences*, été 1968, p. 9-40, dans Daniel Defert et François Ewald (dir.), *Michel Foucault. Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, Collection « Quarto », 2001, p. 747. (Les italiques sont dans le texte.)

<sup>12</sup> Manola Antonioli, « Énoncé », dans Stéfan Leclercq (dir.), *Abécédaire de Michel Foucault*, Sils-Maria et Paris, Les Editions Sils Maria asbl et Les Editions Vrin, 2004, p. 44-45.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>14</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits, op. cit.*, p. 738-739.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir, op. cit.*, p. 120-121. Dans un article consacré en particulier à *L'archéologie du savoir*, Baptiste Mèlès a étudié de manière critique les « règles de formation » que Foucault situe en lien avec les formations discursives des énoncés : « Les “règles de formation” comme catégories foucauldienne », dans *Les Études philosophiques*, 2015/3, n° 153, p. 391-412. (En ligne sur cairn.info : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2015-3-page-391.htm>).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>17</sup> François Baillaigé, *op. cit.*, folio 138 : « Noël rentrera de Trois-Rivières le 13 mars et commencera son travail » ; folio 139 : « Mr. Noël est revenue et a Commencer a mettre les Couleurs/Sur les moulures des brancards ». Nous soulignons ainsi que pour toutes les occurrences relatives au *Livre* de Baillaigé.

<sup>18</sup> *Ibid.*, folio 8.

<sup>19</sup> *Ibid.*, folio 156.

<sup>20</sup> Nous faisons référence ici à Paul Ricoeur et, plus spécifiquement, à la « phénoménologie de l'homme capable » dans *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, collection « Folio / Essais », 2009, p.149-170.

<sup>21</sup> La biographie à laquelle nous nous référons est celle du *Dictionnaire biographique du Canada en ligne* : David Karel, Luc Noppen et Magella Paradis, « Baillaigé, François », dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 6, Université Laval / University of Toronto, 2003. [[http://www.biographi.ca/fr/bio/baillaierge\\_francois\\_6F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/baillaierge_francois_6F.html)] Le séjour de Baillaigé à Paris a été étudié par David Karel, *op. cit.*, p. 51-57. La notion de profession à partir de laquelle nous situons Baillaigé est redevable aux travaux de Tomas Macsotay, *The Profession of sculpture in the Paris Académie*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014, 360 p.

<sup>22</sup> François. Baillaigé, *op. cit.*, folios 56-57.

<sup>23</sup> *Ibid.*, folio 96.

<sup>24</sup> Diego Venturino dresse un bref bilan historiographique sur l'honneur dans le livre qu'il dirige avec Hervé Drévuillon, *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 11-20. À la lecture des textes de ce collectif, issus d'un colloque tenu à Metz en 2008, on comprend la complexité de ce terme « honneur » que l'on pourrait croire figé et fixé dans le temps. Dans sa conclusion, Hervé Drévuillon situe bien la plasticité de la notion : « Souvent considéré comme un code inerte enfermé dans les privilèges et les règles de préséance, l'honneur

est apparu comme un principe dynamique mobilisé dans l'infinie diversité des rapports sociaux et politiques » (p. 369). C'est en ce sens que nous le lisons et le comprenons dans le *Livre* de Baillaigé.

<sup>25</sup> François Baillaigé, *op. cit.*, folio 46.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> Le décor pour le chœur de l'église Notre-Dame- de-Bonsecours à l'Islet-sur-Mer a été étudié par Luc Noppen dans son essai consacré à « François Baillaigé, architecte » pour le catalogue de l'exposition de 1975, David Karel, Luc Noppen, Claude Thibault, *op. cit.*, p. 68-69. La question a été reprise par René Villeneuve, sans apporter d'informations supplémentaires, *op. cit.*, p. 69. Nous ne développons pas ici la question de l'ornement chez Baillaigé, particulièrement vaste et complexe, car elle fera l'objet d'une étude séparée dans un livre en cours d'écriture.

<sup>28</sup> Si Paul Ricoeur a transformé notre compréhension du « soi » en repensant la question de l'ipséité avec *Soi-même comme un autre* publié aux Éditions du Seuil en 1990, c'est au livre récent de Claude Romano auquel nous nous référons, en citant directement son titre dans l'intitulé qui conclut notre texte : Claude Romano, *Être soi-même. Une autre philosophie*, Paris, Gallimard, collection « Inédit Folio / Essais », 2019, 765 p. C'est à la lecture de ce livre, remarquable et passionnant, que nous devons d'avoir pu faire retour au texte de notre communication donnée lors de la Journée d'étude sur Baillaigé pour approfondir ce qui était resté au niveau des intuitions.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 44-45.

<sup>30</sup> Le mot « revenu » est utilisé ici de manière générale et globale car il y aurait toute une recherche à faire, bien remarquée par Pierre-Olivier Ouellet lors de la lecture du texte. Baillaigé inaugure un grand nombre de ses entrées dans son *Livre* par des locutions comme « Payer pour [suivi de l'objet] », « Payer à [suivi du nom] », « recue de [suivi du nom] », marquant ainsi son inscription dans tout un réseau de sociabilités et de relations d'affaires. Pour que cette problématique de recherche soit validée, il faudrait dresser une analyse sérielle des occurrences, en lien avec les situations professionnelles et sociales impliquées. Le résultat devrait permettre de mieux cerner le statut de Baillaigé comme artiste, selon les manières dont il se nomme et se perçoit socialement.

## Pour citer

Didier Prioul, « Lire le *Livre des dépenses et affaires de François Baillaigé* », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 4, printemps 2020, p. 41-52. [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Laurier Lacroix

François Baillaigé, professeur de dessin

En décembre 1979, la revue *Macula* faisait paraître sous la plume de l'historien d'art Jean-Claude Lebensztejn l'édition du *Journal* du peintre maniériste florentin, Jacopo de Pontormo (1494-1557)<sup>1</sup>. Si je me permets de mentionner d'entrée de jeu cette référence, c'est qu'elle est pour moi un modèle d'analyse d'un document du genre de celui du *Livre des dépenses et affaires*, tel que le nomme François Baillaigé, journal rédigé entre le 26 septembre 1784 et octobre 1800.

Ce texte commande plus qu'une édition critique qui ferait parler le *Journal* de lui-même, mais un commentaire qui positionnerait de manière épistémologique l'étude de ce que BANQ présente comme le « journal personnel » de Baillaigé. Ce manuscrit est, pour reprendre les mots de Lebensztejn, l'un des moins « littéraires » qui soient : « Le plaisir d'écrire y paraît à peu près nul », selon son expression<sup>2</sup>, bien qu'on y trouve un poème en date du 6 juillet 1787<sup>3</sup>. On pourrait ajouter dans le cas de Baillaigé que la difficulté d'écriture est telle qu'elle impose une difficulté de lecture, qu'elle demande de la part du lecteur une attention constante pour compléter les phrases, les formes inversées qui ont recours aux abréviations et aux métonymies, sans compter une grammaire qui n'est pas encore normalisée.

Alors que le *Journal* de Pontormo est commencé lorsque l'artiste se sent vieillir et qu'il est malade, celui de Baillaigé relate au contraire le tracé d'un jeune artiste. Baillaigé a 25 ans lorsqu'il entreprend de noter les circonstances de ce qu'il entrevoit comme une carrière remplie et fructueuse. La suite des pages lui donne raison.

En contrepartie des dépenses quotidiennes et des dettes, Baillaigé inscrit les recettes dans ce long mémorandum sans pourtant les comptabiliser. Le succès a un prix comme on s'en rend compte à la lecture de ce *Journal* d'un gestionnaire avisé qui note scrupuleusement ses dépenses et « affaires ». Le terme « affaires » recouvrant une foule d'activités, dont des événements publics : changement de

régime politique ou incendies ; des faits de la vie en société : mariage, baptême, décès ; des informations à caractère privé dont ses fréquentations, traitées de manière discrète ou encore les gageures perdues.

Les dépenses de Baillaigé nous apprennent une quantité de choses sur son alimentation, sa tenue vestimentaire et son entretien, son logement, sa santé et ses loisirs, dont son intérêt pour la lecture, le théâtre et le jardinage, sa participation à la vie civique (prêt d'argent) et religieuse (parrain de plusieurs enfants), son collectionnement, son commerce d'œuvres d'art, et surtout l'organisation de son travail : les commandes reçues, la sous-traitance et la présence d'apprentis. Depuis Gérard Morisset<sup>4</sup>, qui fut propriétaire du manuscrit et l'article de Jean Bruchési<sup>5</sup>, on a principalement utilisé le *Journal* pour retracer les commandes de tableaux, de miniatures, de sculptures religieuses, navales, domestiques de Baillaigé avec les multiples détails qu'ils évoquent. Le *Journal* se prête à plusieurs formes de lectures.

La page titre (fig. 1) affirme que cette liste est à son usage personnel comme l'affirme le « Pour » de la page liminaire « Pour François Baillaigé », en même temps qu'il fait étalage de toutes ses qualifications, comme s'il cherchait à s'en convaincre en l'écrivant en capitales sur la première page de ce document très personnel. « Peintre et Sculpteur & Architecte et Maître de dessin », professions qu'il cumule et expose fièrement par une imposante graphie, avant de fournir son adresse identifiée par le terrain dont il est le propriétaire.

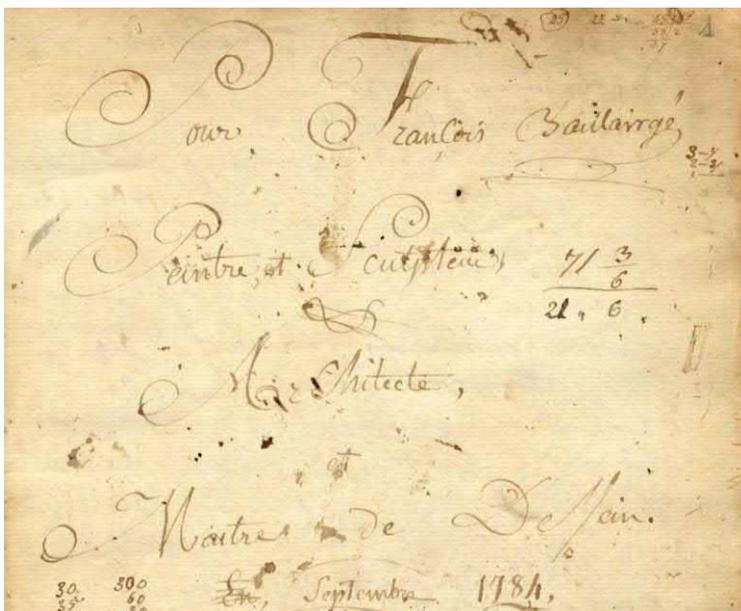


Figure 1 : Page titre (détail) du *Livre des dépenses et affaires* (Journal) de François Baillaigé. Crédit photo : BANQ, Québec.

Aucun artiste à Québec ne pouvait prétendre à une telle diversité d'expertise, à un champ de compétences aussi varié. Le *Livre de comptes* sera la preuve de l'ampleur du talent de Baillairgé dans les différents secteurs où il souhaite exercer. Il a raison de présumer de l'avenir de sa carrière et, à ma connaissance, il est le seul document qui fournit autant d'indications aussi précieuses sur le déroulement quotidien de la vie d'un atelier au XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut donc le lire comme le journal d'un apprentissage de la vie professionnelle et sociale, comme celui de l'autonomie d'une carrière hors de l'atelier paternel et comme le résumé du roman de l'affirmation de soi, comme individu, citoyen, homme d'affaires et créateur.

Que révèle cette comptabilité du nombre de chaussettes données à laver, des jours de travail chômés, de la boisson consommée sinon le besoin quasi obsessionnel d'affirmer son autonomie, de contrôler son univers. Le travail seul semble importer, de là l'importance de noter les jours fériés et de maladie, comptabilisés comme autant de pertes.

Ce *Journal* est utile pour connaître le complexe système monétaire qui a alors cours dans la colonie britannique, le prix de certaines denrées, l'attention que Baillairgé reçoit de la part des dignitaires. Plusieurs formes rhétoriques y apparaissent depuis l'abréviation d'un nom ou d'un titre jusqu'au discours direct. Ainsi, après avoir pris connaissance du nombre de bouteilles de vin consommées dans un mois, on peut presque entendre le verbatim d'une conversation avec un prêtre ou un haut fonctionnaire venu passer une commande. C'est dire que l'on suit les différentes activités qui se déroulent dans l'atelier de Baillairgé, depuis le fait de recevoir les clients afin de discuter des contrats jusqu'aux différentes étapes de l'évolution des œuvres commandées. Le mouvement des pièces sculptées qui entrent et sortent selon les diverses phases d'achèvement est soigneusement compilé. Toutes les œuvres sont en quelque sorte nivelées par ces mentions laconiques que ce soit la sculpture d'écureuils pour l'orfèvre Michel Forton ou d'imposantes figures de proue ou encore le dais de l'église Notre-Dame. Chacune des œuvres fait l'objet d'autant de lignes que de dépenses encourues sans commentaire sur le degré de satisfaction ou l'intérêt de son travail.

De toutes les activités qui se déroulent dans l'atelier, l'une d'entre elles m'intéresse plus spécialement et elle se réfère au quatrième rôle que s'accorde

Baillaigé, celui de « maître de dessins ». En 1985, dans un séminaire de maîtrise à l'Université Concordia, nous avons examiné un ensemble d'œuvres sur papier que Baillaigé avait rapporté de Paris<sup>6</sup>. Ces estampes et dessins révélaient une partie de la formation académique qu'il avait reçue et son intérêt pour le dessin dont il n'avait pas appris à maîtriser toutes les règles. Que pouvait donc enseigner ce jeune professeur qui disposait d'une formation aussi limitée ?

Le *Journal* ne dévoile pas cette information, mais il permet indirectement de prendre la mesure de l'intérêt envers l'apprentissage du dessin tel qu'on pouvait l'observer à Québec à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce sont des données périphériques aux cours mêmes que l'on y retrouve, des mentions éparses qui informent davantage sur les circonstances et les conditions de cet enseignement que sur son contenu à proprement parler. J'y retrace des informations sur le recrutement de ses élèves, les relations qui s'établissent entre l'enseignant et ses « écoliers », le matériel utilisé et très rarement l'organisation du cours et la matière enseignée. Ces pistes que le *Livre des dépenses* permet d'étudier montrent ainsi le rôle pivot que joue l'artiste dans la mise en place et l'organisation d'un milieu artistique dans la capitale du Bas-Canada.

## Recrutement

C'est une chose que d'offrir des cours privés de dessin, s'en est une autre de recruter des élèves. Baillaigé utilise deux moyens pour faire connaître son intention d'offrir de tels cours : des annonces publiques et son réseau social.

Le *Livre des dépenses et affaires* (le *Journal*) fait état à quatre reprises d'annonces parues dans *La Gazette de Québec* (5 décembre 1789, 26 août 1790, 7 juillet 1791 et 20 février 1794), une seule comporte une mention des cours de dessins, celle du 7 juillet 1791. On retrouve une autre annonce des cours de dessins, non mentionnée dans le *Livre des dépenses* sans doute parce qu'elle fut l'objet d'un troc. Elle paraît dans *The Quebec Herald and Universal Miscellany* du 26 octobre 1789 (fig. 2). Ce périodique qui paraît de 1788 à 1792 a été fondé par l'acteur britannique et imprimeur québécois William Moore pour qui Baillaigé avait réalisé les caractères titres et la vignette du journal (fig. 3), ainsi que nous l'apprend le *Journal des dépenses* du 22 novembre 1788, deux jours avant la parution du premier numéro.

QUEBEC, Oct. 26, 1789.

**FRANCIS BAILLAIRGE,  
CARVER & PAINTER.**

**B**EGS leave to inform the Public, that besides his other busineses, he continues to give lessons at his house in St. Lewis-street, from twelve to two o'clock every day, (Sundays and holydays excepted.) Where he teaches drawing plans, civil architecture, perspectives and landscapes, flowers and human figures, with true proportion and on anatomical principles; giving also the geometrical rules necessary for the scales.

He cannot call in town in the daytime on account of busines at home, but will wait on any pupil in the winter after sun set, or at any other time provided he has a number of pupils and they allow a handsome price.

Pupils attending his house to pay a guinea for the first month and half a guinea for each month after.

Figure : 2 Annonce parue dans *The Quebec Herald and Universal Miscellany*, 26 octobre 1789.

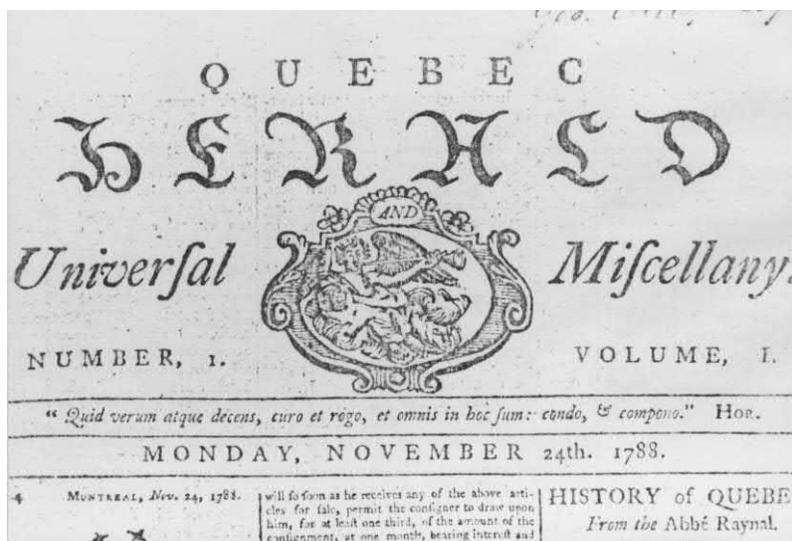


Figure 3 : Vignette du *The Quebec Herald and Universal Miscellany* (1788) dessinée et gravée par François Baillairgé.

Ces annonces sont précieuses puisqu'elles fournissent quantité d'informations : sur l'horaire des cours qui n'interviennent pas avec les principales périodes de travail, soit entre midi et 14h (1789) ou en fin de journée de 18h à 20h (1791). Les cours sont offerts tous les jours sauf les dimanches et jours fériés, intra-muros, rue Saint-Louis. Les prix varient en fonction de la durée de l'inscription et vont d'une guinée et demie pour le premier mois à une demie guinée par la suite. L'annonce du *Quebec Herald* suggère qu'on y enseigne le dessin de plans, d'architecture civile, de perspectives et de paysages, de fleurs et de figures humaines avec les vraies proportions et les principes anatomiques afférents en indiquant les règles géométriques pour l'échelle.

Ces annonces – si ce n'est celle du 26 octobre 1789 – ont trouvé un faible écho auprès des lecteurs amateurs de dessin, car elles ne sont pas suivies d'une croissance du nombre d'élèves. Cette constatation m'amène à déduire que c'est par son réseau social que Baillaigé recrute ses étudiants au moyen des contacts qu'il fait dans ses rencontres professionnelles, de loisir ou dans ses autres activités sociales. Ce sont certains clients ou marchands avec lesquels il fait affaire qui se retrouvent parmi les noms des élèves, fils de sa clientèle attirée par la réputation grandissante que connaît l'artiste au fil des ans.

### **Identité et provenance des élèves des cours de dessin**

Un relevé des noms des élèves cités dans le *Journal* nous apprend que 47 personnes se sont inscrites à des cours auprès de Baillaigé entre 1784 et 1800. Si Baillaigé recrute dans son cercle d'amis, fils de ses fournisseurs en 1784 et 1785, le réseau des personnes intéressées s'agrandit à partir de 1789. Le nombre d'élèves se maintient entre deux et cinq par année, à l'exception de l'année 1788 où nulle mention indique leur présence dans l'atelier. 1789 et 1790 sont les plus achalandées avec sept personnes inscrites chaque année. On dénote la présence de deux femmes : Mlle Lelièvre en 1785 et Miss Davidson en 1793. À partir du nom des 47 élèves inscrits<sup>7</sup> on constate que sa clientèle se compose à peu près également entre des personnes du milieu anglophone (22) et donc protestant que de la population francophone (25).

### **Liste des étudiants anglophones (ordre alphabétique)**

Coffin, M. (1792)

Cowan, Henry (1798)  
Davidson, mademoiselle, fille de James (1793-1794)  
Downs, Bill (1800)  
Dunn, Thomas, ses deux fils (1797)  
Ewing, Thomas (1795-1796)  
Finlay (fils) (1791-1792)  
Fraser (1784-1785)  
Fraser, 2 élèves (1800)  
Godard, James, fils (1797-1798)  
Grant, James (1784-1785)  
Keith, deux élèves de l'école de monsieur (1786)  
Keith (1787)  
Lees (Lée) Thomas, fils (1798-1799)  
Reed, William (1795)  
Sterling (1790)  
Sullivan, James (1795)  
Terrill, John (1790-1791)  
Wills, Jack et Jean (1790-1791, 1794)

### Liste des étudiants francophones (ordre alphabétique)

Audy, Jean-Baptiste (1796)  
Baillairgé, Pierre (1785)  
Berthelot, Amable, fils (1794-1795)  
Boucher (1799)  
Dunière, Louis, trois membres de la famille (1789)  
Laflèche (1790)  
Laforce, Pierre (1791)  
de Lanaudière, Xavier (1790)  
Lelièvre, mademoiselle (1785)  
Létourneau, Michel (1789)  
Martel, Joseph (1792-1793)  
Mennut, 3 fils (1791)  
Montmollin (1787)  
de Montmollin, Jacques (1785)  
de Montmollin, François [Francis David ?] Godot (1786)  
Panet, Narcisse (1789-1792, 1794)

Parent, Narcisse (1789)  
Perrault, Jacques (fils) (1796-1797)  
Perreault, Louis (1789)  
Taché, Pascal, fils (1800)  
Vallier, petit (1790)

Il est difficile de déduire l'âge des élèves qui demande une recherche généalogique plus poussée. Baillairgé annonçait que ces cours s'adressaient aux « jeunes Messieurs » (*The Quebec Gazette*, 7 juillet 1791). Les mentions n'indiquent pas le prénom de l'élève inscrit sous le nom de son père ou comme fréquentant une école. Les quelques indications que j'ai pu recueillir suggèrent qu'il s'agit d'adolescents et de jeunes gens entre 12 et 18 ans. Amable Berthelot, par exemple, vient de terminer ses études au Séminaire de Québec, il a 17 ans. On reconnaît parmi les élèves : Pierre Baillairgé, James Sullivan (14 ans), Jean-Baptiste Roy-Audy (18 ans), trois garçons dont la carrière les relie au milieu artistique tout comme Michel Létourneau, Jack Wills et Joseph Martel.

Les étudiants semblent principalement originaires du milieu des marchands et commerçants (Lelièvre, Dunière, Ewing), des professions libérales, du fonctionnariat et de l'armée<sup>8</sup> (Grant, Montmollin, Panet, de Lanaudière, Laforce, Finlay, Coffin, Berthelot).

La durée du temps d'études est également difficile à déterminer. Elle varie de quelques leçons à deux ou trois semestres, comme c'est le cas pour James Grant, un certain Fraser, Narcisse Panet, Jean Wills ou Amable Berthelot qui figurent parmi les plus assidus. Ainsi le champ couvert varie grandement d'une personne à l'autre. Fait à noter, même si les annonces indiquent que les cours se donnent au domicile de Baillairgé, celui-ci mentionne qu'il se déplace auprès de certains de ses élèves. Par exemple, en février 1786 il se rend à l'école de M. Keith ou, plus tard, chez les Coffin, le 2 avril 1792.

Le *Journal* mentionne également que l'élève James Sullivan, apprenti de l'orfèvre Michel Forton, pose comme modèle le 26 juin 1795 pour le *Saint Michel terrassant le dragon* de l'église Saint-Louis de Lotbinière. Cette mention rappelle l'atmosphère des ateliers européens où la familiarité parmi ceux qui le fréquentent les amène à poser les uns pour les autres<sup>9</sup>. Qui plus est, la connaissance de ses élèves entraîne souvent des commandes de portraits des

parents ou des élèves eux-mêmes, portraits en miniature, dessinés ou peints dont la quasi-totalité n'a pas encore été localisée.

### **Matériel utilisé**

Le *Journal* fournit également certaines indications sur le matériel utilisé. Baillaigé se fait le fournisseur de porte-crayons<sup>10</sup>, de pierre noire et de sanguine qu'il vend à ses élèves. Ceci suggère qu'il enseigne la technique deux crayons, pierre noire et sanguine, sans passer à l'étape des rehauts à la craie blanche. Ses propres dessins utilisent l'une ou l'autre manière, ne combinant pas les deux manières.

Utilise-t-il règles et compas pour enseigner les rudiments des dessins techniques et architecturaux, ainsi que les règles de perspective comme il l'avait lui-même étudié<sup>11</sup> ?

Quels sont ses modèles ? Baillaigé annonce pouvoir enseigner également le dessin de fleurs et de la figure humaine selon les connaissances anatomiques et les proportions. Utilise-t-il à cette fin des gravures pédagogiques ou ses propres travaux ? Aucun dessin de ses étudiants n'a été retrouvé à ce jour, ce qui empêche de répondre à cette question. Certains de ses élèves ont-ils assez progressé pour dessiner d'après la bosse ? L'artiste disposait-il de modèles sculptés ou bien est-ce que ses propres travaux pouvaient être pris comme exemples pour guider les dispositions artistiques de ses élèves ? Autant de questions qui demeurent pour le moment sans réponses.

### **Organisation du cours et matière enseignée**

C'est par le biais de l'annonce du 26 octobre 1789 que l'on connaît le contenu des cours offerts par Baillaigé : dessins de plans, d'architecture civile, de perspectives, de paysages, de fleurs et de figures humaines. Aux mentions des élèves Laflèche et Martel, Baillaigé indique qu'ils souhaitent obtenir une formation basée sur les principes de la géométrie.

L'importance du dessin est reconnue comme la base de toute formation artistique :

C'est par le dessein qu'on commence à s'initier dans les mystères de la Peinture ; & ceux qui s'y dévouent, consacrent pour en acquérir la connaissance, l'âge dans lequel la main docile se prête plus aisément à la souplesse qu'exige ce genre de travail<sup>12</sup>.

Le but de l'exercice selon l'*Encyclopédie* est d'acquérir de la souplesse :

Il faut que le poignet devenu mobile glisse lui-même sur le papier & parcourt en se portant d'un côté & d'autre, sans raideur, l'étendue des traits que l'on se propose de former. Cette façon de dessiner est d'autant plus essentielle que l'on doit avoir grand soin de commencer par copier des desseins, dont la grandeur des parties développe la main<sup>13</sup>.

Les méthodes d'enseignement utilisées au XVIII<sup>e</sup> siècle insistent sur une approche méthodique. Est-ce que Baillaigé disposait de manuels comme ceux préparés par Charles-Nicolas Jombert<sup>14</sup> ou reprend-il certains aspects des méthodes qu'il a lui-même suivies lors de son séjour en France ? Tout l'enseignement du dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle est basé sur l'imitation comme l'explique Agnès Lahalle dans son ouvrage *Les écoles de dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>15</sup>.

Baillaigé possédait des gravures à la manière de crayon de Gilles Desmarteau, démarquant des dessins de professeurs à l'Académie qui servaient de modèles pédagogiques<sup>16</sup> (fig. 4). Ces modèles sont diffusés à l'École royale gratuite de dessin fondée en 1767 dont le directeur Jean-Jacques Bachelier a produit de nombreux outils pédagogiques dont l'influence a été déterminante non seulement en France, mais également dans plusieurs pays d'Europe. Ses méthodes insistent sur le silence et la concentration qui sont de rigueur pendant toute la durée de la leçon.



Figure 4 : Gilles Demarteau, *Tête d'homme barbu, de profil à droite, d'après Jean-Baptiste-Marie Pierre*, gravure à la manière de sanguine, entre 1771 et 1776, 47, 5 x 54,5 cm. (MNBAQ 1975.260)

Pour Bachelier, l'enseignement du dessin débute par celui de la géométrie pratique, « base de tous les arts mécaniques ». Selon le directeur :

On doit commencer l'éducation, mais elle ne doit être qu'élémentaire pour les élèves qui se destinent aux arts de goût ; il leur suffit de connaître d'abord les lignes, les angles et les formes, de distinguer une courbe dont le centre est près ou loin, si elle est circulaire ou elliptique et d'opérer géométriquement<sup>17</sup>.

La maîtrise de la « figure » repose donc sur l'analyse et la maîtrise de formes géométriques et des rapports qui s'établissent entre leurs proportions :

Dans les ovales de têtes que l'élève s'exerce à tracer, il apprend à placer l'œil "dont la longueur se divise en trois parties, et une de ces parties donne la hauteur", le nez et la bouche, décomposés puis assemblés ainsi dans l'ensemble de la tête qui "contient trois grandeurs de nez"<sup>18</sup>.

La relation entre arithmétique, géométrie et dessin est soulignée et permet d'acquérir un répertoire visuel articulé sur un beau idéal défini par des règles d'équilibre. D'ailleurs, on conserve des dessins de Baillaigé reprenant des têtes de Raphaël reconnu comme un maître des proportions et de l'expression<sup>19</sup>.

L'évolution de cet apprentissage entraîne d'autres règles :

C'est pourquoi lorsqu'on veut mettre les élèves au dessin la meilleure méthode est de commencer par leur faire copier, crayonner, tracer, ébaucher, peindre des personnages, des animaux, des fleurs, des paysages, non pas pour, de tous ces élèves, n'en faire que des peintres mais pour leur apprendre à manier et conduire le crayon, la plume, le pinceau avec exactitude, avec légèreté, avec goût et avoir pour ainsi dire le compas dans l'œil<sup>20</sup>.

Copier fournit donc une base pour faciliter l'apprentissage du dessin. C'est par l'imitation que l'individu s'instruit et se perfectionne.

Pour ces exercices, Baillaigé utilise-t-il pour les dessins qu'il avait rapportés de Paris et dont un certain nombre est conservé ? On remarque sur plusieurs d'entre eux des marques de trous dans les angles, signe qu'ils ont été punaisés à plusieurs reprises<sup>21</sup>. Les élèves de la ville de Québec se trouvaient de cette manière en contact avec des modèles étudiés dans les ateliers parisiens de la même période (1778-1781) et recevaient par l'intermédiaire de Baillaigé les bénéfices provenant de sa propre formation.

\*  
\*   \*  
\*

En plus de lui permettre de diversifier ses sources de revenus, l'enseignement du dessin est un moyen pour Baillairgé de transmettre une partie des connaissances qu'il a acquises à Paris. Si ces leçons apportent au développement économique du pays en initiant les jeunes personnes aux notions de la géométrie appliquée à la préparation des plans et à l'ornementation, l'artiste-professeur ajoute à la transmission du savoir artistique dans la colonie<sup>22</sup>. Il s'agit d'une école embryonnaire – les élèves étaient-ils regroupés ? –, alors que les cours offerts précédemment et ceux des décennies suivantes seront sur le modèle de cours privés. Il faudra attendre les années 1870 avant que soit offert aux artistes en herbe un programme de cours structuré<sup>23</sup>.

Si l'enseignement de Baillairgé fut relativement peu fréquenté, l'atelier devient un centre de gravité autour duquel circulent de jeunes personnes désireuses de développer un talent personnel ou des aptitudes professionnelles. On reconnaît dans ses élèves des aspects de la mixité sociale que constituait la ville de Québec. En ce sens, tout autant que les commandes que Baillairgé a honorées, ces cours de dessin offrent une fenêtre pour mesurer la richesse et la diversité de la scène artistique québécoise au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Notes

<sup>1</sup> Jean-Claude Lebensztejn, « Le dossier Pontormo », *Macula*, n<sup>os</sup> 5 et 6, 1979.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>3</sup> « Pour délasser Mon esprit de la peinture,  
Je fatiche mon corps, a lagriculture.  
Perche a fait le diton, un beau Christe en sculpture,  
et bientôt il frera un vrai [abréviation illisible] de Nature.  
de ce grave medecin admirons la stature,  
Cest de la tête aux pieds un vrai [abréviation illisible] en Nature. »

<sup>4</sup> L'historien de l'art Gérard Morisset a cité le *Journal* de Baillairgé à quelques occasions. Voir *Technique*, vol. 28, n<sup>o</sup> 10 décembre 1953, p. 657-661.

<sup>5</sup> Jean Bruchési, « Le Journal de François Baillairgé », *Les Cahiers des Dix*, n<sup>o</sup> 19, 1954, p. 111-127.

<sup>6</sup> François Baillaigé (1759-1830). *Un portefeuille de dessins académiques*, Laurier Lacroix (dir.), Montréal, Galerie d'art Concordia, 1985. Les autres collaborateurs sont : Jean-Pierre Duchesne, Gilbert L. Gignac, Monique Nadeau-Saumier, Virginia Nixon et Anne Page.

<sup>7</sup> Les noms sont souvent mentionnés de manière cursive et la graphie peut prêter à interprétation.

<sup>8</sup> Des renseignements tirés des recensements de la ville de Québec et du *Dictionnaire biographique du Canada* permettent d'identifier un certain nombre de ces personnes. Jean-Baptiste Audy est alors menuisier, il deviendra peintre. Amable Berthelot deviendra avocat. Thomas Coffin est secrétaire du gouverneur. Un certain James Grant décède avant 1792, sa veuve, Susannah Coffin épouse John Craigie qui forme avec son beau-frère, Thomas Coffin et d'autres associés la Compagnie des forges de Batiscan. Louis Dunière est négociant établi sur la rue du Cap-au-Diamant, son neveu est Jean Wills. John Ewings deviendra boulanger. Hugh Finlay occupe la fonction de directeur des postes. Alexander Fraser commandera une maison à Baillaigé en 1789. John Frederick et John Samuel exploitent un commerce de marchandises sèches. Francis Godot est officier de la 60<sup>e</sup> infanterie. Keith, maître d'école et ministre presbytérien. Pierre Laforce est notaire. Un certain Xavier de Lanaudière et connu comme traducteur français en 1805. Mlle Lelièvre pourrait être la fille de Roger Lelièvre, boucher ; Jean-Pascal Létourneau, serrurier, est le beau-frère de François Baillaigé dont il a épousé la sœur, Marie Baillaigé. Alexandre Menut, aubergiste et marchand, est protestant. Jacques et François Montmollin sont les fils de David-François de Montmollin (1721-1803), ministre de l'Église d'Angleterre à Québec. Narcisse Panet serait le fils du juge Panet. Louis Perrault est connu comme arpenteur en 1805.

<sup>9</sup> Negro, Emilio, *La Scuola dei Carraci, dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena, Artioli, 1994 ; Bevers, Holm, *Drawings by Rembrandt and his Pupils : Telling the Difference*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009.

<sup>10</sup> « Les premiers essais se bornent ordinairement à tracer des lignes parallèles en tous sens, pour apprendre à faire usage d'un crayon de sanguine qu'on enchâsse dans un porte-crayon. Ce porte-crayon, long d'environ un demi-pied, est un tuyau de cuivre, du diamètre d'une grosse plume ; il est fendu par les deux bouts de la longueur d'un pouce & demi, pour qu'il puisse se prêter aux différentes grosseurs des crayons qu'on y adapte, & qu'on y fait tenir en faisant glisser deux petits anneaux qui resserrent chaque bout du porte-crayon, & qui contiennent, par ce moyen, le petit morceau de pierre rouge qu'on y a inséré. » Jacques Savary des Bruslons, *Dictionnaire portatif de commerce*, Bouillon, Aux dépens de la Société typographique, tome II, 1770, p. 328. En ligne, <https://books.google.ca/books?id=qPkBSyVsxbcC&pg=PA326&lpg=PA326&dq>. Consulté le 20 septembre 2019.

<sup>11</sup> On retrouve dans la collection du MNBAQ plusieurs dessins de Baillaigé se rapportant à des études de perspective appliquées à l'architecture. Voir David Karel, Luc Noppen et Claude Thibault, *François Baillaigé et son œuvre (1759-1830)*, Québec, Musée du Québec, 1975.

<sup>12</sup> Diderot et D'Alembert, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences*, vol. IV, Paris, Briasson, 1754, p. 890. En ligne <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/recherche/>. Consulté le 20 septembre 2018.

<sup>13</sup> M. De Felice, *Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des sciences humaines*, tome XIII, Yverdon, 1772, vol. 13, p. 555. En ligne : <https://play.google.com/books/reader?id=i8pSAAAACAAJ&hl=fr>. Consulté le 25 septembre 2018.

<sup>14</sup> Charles-Nicolas Jombert, *Méthode pour apprendre à dessiner sans maître*, Paris, Jombert, 1744 et *Méthode pour apprendre le dessin*, Paris, Jombert, 1755 (Réimpression Genève, Minkoff Reprint, 1973, Paris, 1975).

<sup>15</sup> Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

<sup>16</sup> Voir *François Baillaigé (1759-1830). Un portefeuille de dessins académiques* (1985), catalogue numéros 2, 3, 4, 5 et 6. Collection du MNBAQ 1975.259; 1975.258; 1975.260; 1975.261; 1978.402 et 1975.261.

<sup>17</sup> Cité par Lahalle. En ligne, <https://books.openedition.org/pur/6994?lang=fr>. Consulté le 20 septembre 2018.

<sup>18</sup> Texte de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné* cité par Lahalle. Voir note 16.

<sup>19</sup> Voir *François Baillaigé (1759-1830). Un portefeuille de dessins académiques* (1985), catalogue n<sup>os</sup> 16 et 17. Collection du MNBAQ 1975.245; 1975.246.

<sup>20</sup> Cité par Lahalle, voir note 16.

<sup>21</sup> Voir, par exemple, une *Étude de jambe d'après le Martyre de saint André du Dominiquin* conservé au MNBAQ 75.243r ou la *Tête d'homme barbu portant un bonnet, d'après Michel-Ange Slodtz*, MNBAQ, 75.244. *François Baillaigé (1759-1830). Un portefeuille de dessins académiques* (1985), catalogue numéros 15r et 38r.

<sup>22</sup> On sait que certains de ses contemporains, Louis Dulongpré et William Berczy, par exemple, ont également offert des cours privés.

<sup>23</sup> Une initiation au dessin était donnée dans plusieurs collèges et couvents, Marie-Dominic Labelle, « Au-delà du langage des mots. L'enseignement du dessin au Séminaire », *Cap-aux-Diamants*, vol. 4, n<sup>o</sup> 1, printemps 1988, p. 29-32. En 1870 à Montréal, l'école dirigé par l'abbé Chabert offre un programme agencé sur le modèle académique, Céline Larivière-Derome, « Un professeur d'art au Canada au XIX<sup>e</sup> siècle : l'abbé Joseph Chabert », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 28, n<sup>o</sup> 3, décembre 1974, p. 347-366.

## Pour citer

Laurier Lacroix, « François Baillaigé, professeur de dessin », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n<sup>o</sup> 4, printemps 2020, p. 53-67. [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Pierre-Olivier Ouellet

### Marchands de couleurs à Québec à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : Esquisse du marché, des réseaux et du matériel de peinture de François Baillaigé

*Plusieurs aspects de cet article ont fait l'objet d'une conférence à Copenhague en juin 2018, lors du quatrième colloque international organisé par le Centre for Art Technological Studies and Conservation. Les communications à cet événement ont été publiées en anglais dans l'ouvrage intitulé Trading Paintings and Painters' Materials 1550-1800 (Londres, Archetype Publications, 2019) dirigé par Anne Haack Christensen et Angela Jager. Rédigée en français, cette version écourtée et légèrement modifiée correspond à la présentation effectuée lors de la journée d'étude « Regards récents sur François et Thomas Baillaigé » tenue au Musée des beaux-arts de Montréal en octobre 2018. L'auteur tient à remercier le CRSH pour son soutien financier, les membres de l'équipe de recherche pour leur engagement dans ce projet, de même que Daniel Drouin et Mario Béland pour leur appui indéfectible.*

À la suite de la ratification du traité de Paris, au terme de la guerre de Sept Ans (1756-1763), le vaste territoire de l'Amérique du Nord francophone, nommé la Nouvelle-France, est cédé en grande partie par la France à l'Angleterre. Les navires battant pavillon français n'ont plus le droit de naviguer sur le Saint-Laurent. Les habitants de l'ancienne colonie deviennent des sujets britanniques. Le changement de régime marque également la cessation d'un commerce d'art établi depuis des décennies entre la colonie et la France<sup>1</sup>. L'ancienne colonie française n'a alors d'autres choix que de reconfigurer son marché de la peinture dans cette période d'adaptation et de reconstruction. Certes, les francophones créent de nouveaux liens commerciaux avec les Britanniques. Toutefois, les réticences des autorités catholiques à commander des œuvres religieuses à des marchands protestants modifient le circuit outre-mer. Basées sur la méfiance ou sur des questions coûts, ces réticences ont néanmoins l'effet bénéfique de favoriser le développement d'une production locale. Une production qui, réalisée sur place, pouvait incidemment être vérifiée et contrôlée par les commanditaires.

Ce support de l'Église canadienne envers les peintres domiciliés, lequel était presque inexistant au temps du régime français, permet alors à certains artistes d'établir leur pratique, et ce, à une époque où les besoins des différentes paroisses sont criants<sup>2</sup>.

Cette croissance de la production picturale locale a aussi comme effet corollaire de stimuler le marché des matériaux artistiques dans la colonie britannique au cours des deux dernières décades du XVIII<sup>e</sup> siècle. À cet égard, le *Livre des dépenses et affaires* de l'artiste canadien François Baillairgé (1759-1830), dans lequel est consigné méthodiquement les activités de son atelier à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'avère être un document de première importance afin de déceler les divers intermédiaires, réseaux et moyens dont dispose le peintre afin d'obtenir les matériaux adéquats à son œuvre<sup>3</sup>. De fait, dans une colonie qui ne compte aucune entreprise spécialisée en matériaux d'art, nous pouvons constater, par l'analyse de ce manuscrit, que Baillairgé doit à la fois conjuguer avec des réseaux traditionnels de vente au détail – des marchands de Québec qui importent des toiles, des pigments que des pinceaux de Londres –, et faire preuve d'ingéniosité. Plus encore, par ses multiples activités, ses expérimentations, ses interrelations avec les marchands et les artistes de l'époque, l'artiste participe même la constitution et à la diversification du marché local.

### *Livre des dépenses et affaires*

Source exceptionnelle pour l'étude de l'histoire de l'art canadien, le manuscrit de Baillairgé couvre une période allant de septembre 1784 à décembre 1800. Comme en rendait compte un article de 1954, rédigé par l'historien et sous-ministre du Secrétariat provincial Jean Bruchési (1901-1979), l'artiste y consigne ses dépenses quotidiennes, tant domestiques que professionnelles<sup>4</sup>. Les menus détails foisonnent, livrant des informations autant sur le régime alimentaire de Baillairgé que sur ses travaux artistiques et les revenus qui y sont associés. À tout cela s'immiscent quelques rares informations plus personnelles, à peine notées, voire également un poème et quelques dessins. Mais, dans l'ensemble, agissant comme un livre de raison, François Baillairgé y fait ses comptes et s'y réfère sans doute pour conserver la trace sommaire de ses commandes et de ses réalisations. S'il est évident que ce *Livre des dépenses et affaires* ait été précédé d'un volume – la première entrée dans les comptes présente une somme de 2 888 livres et 4 sols, soit le montant reporté d'un autre « livres des dépenses et affaires<sup>5</sup> » depuis

le début de l'année 1784 –, il a sans doute été suivi d'au moins un autre livre, lequel n'a pas été retracé à ce jour. De même, il s'avère fort possible que François Baillairgé ait développé cette habitude de noter ses dépenses et affaires en prenant pour modèle son père, Jean Baillairgé (1726-1805), lequel possédait aussi un tel outil de travail. Cela est notamment attesté par deux notes glissées par François Baillairgé dans son manuscrit autographe. Ainsi, à la date du 21 octobre 1789, il mentionne qu'il a dû « signer sur le livre du Sieur Jean Baillairgé<sup>6</sup> » en reconnaissance des paiements reçus pour les travaux à Notre-Dame de Québec. Puis, près de quatre ans plus tard, au moment du dernier paiement pour « des ouvrages du Cœur de leglise paroississialle de quèbec », François Baillairgé signe à nouveau « Sur le livre de Jean Baillairgé<sup>7</sup> ». Bien que le manuscrit de François Baillairgé ne présente pour sa part aucune signature, il est envisageable que la somme pour le moins exceptionnelle, soit un montant de 7 000 livres en 1789, ait incité Jean Baillairgé à demander à son fils ces validations signées à même son livre de raison.

La diversité des informations consignées dans ce document nous permet également de mieux cerner les activités de l'artiste. De fait, ce document décentre l'attention généralement portée vers l'objet fini et conservé, vers des questions relatives au processus de création et, entre autres, aux interactions et aux négociations de l'artiste avec son milieu, lequel s'avère peuplé de multiples médiateurs (marchands, commanditaires, élèves, etc.). Ainsi, loin de donner une image statique de l'atelier de Baillairgé, et ce, à un moment fixe, le *Livre des dépenses et affaires* permet plutôt de retracer partiellement la genèse des œuvres dans le temps, depuis la commande, l'achat des matériaux, l'exécution et la livraison.

Par exemple, en 1787, la cathédrale Notre-Dame de Québec, soit le lieu qui constitue le plus important symbole de la catholicité dans la colonie, commande à Baillairgé un tableau représentant sainte Anne. Bien que l'œuvre n'existe plus, les différentes étapes de son exécution peuvent être retracées dans le livre de Baillairgé. Ainsi, le 9 mai 1787, il effectue une dépense auprès d'un marchand de Québec, Joseph-Marie Cherrier, en prévision de sa peinture. Il achète : « douze verges de toile grise cher cherrier payez comptant pour le tableau de S<sup>t</sup> Anne<sup>8</sup> ». Le 14 mai, il se procure d'autres matériaux chez un marchand non-identifié, soit de la « Colle forte, [et du] Noir de fumée<sup>9</sup> ». Dès le lendemain, il prépare son support comme en témoigne cette note : « Commencer le tableau de S<sup>t</sup> Anne Mis

la toile Sur le Châssis et donnez la Couche de Colle<sup>10</sup> ». Deux semaines plus tard, le 1<sup>er</sup> juin, le peintre se met à l'œuvre en décidant des grandes lignes de sa composition. Il précise dans son *Livre des dépenses et affaires* : « Commence à Midi a dessiner Le tableau de Sainte Anne, sur le fond<sup>11</sup> ». Ce travail semble toutefois laborieux pour l'artiste qui, plus de deux semaines plus tard, le 18 juin, est toujours dans l'élaboration de son œuvre. Il mentionne : « Commencer a dessiner aux net le tableau S<sup>t</sup> Anne Sur le fond et passer une partie des jours précédents a faire les etudes des tetes<sup>12</sup> ».

Une fois passées ces étapes préliminaires d'invention et de disposition, le 21 juin, le peintre confirme avoir « Commencer a peindre [son] tableau de S<sup>t</sup> anne<sup>13</sup> ». Il achète le lendemain 12 pinceaux chez un marchand non identifié. Puis, deux semaines plus tard, le 6 juillet, Baillairgé prend note laconiquement de son état d'âme. Il écrit : « fattuigué du tableau jay passer hier et aujourd'hui jusque a Midi, aux jardin<sup>14</sup> ». Puis, la même journée, il rédige un petit poème qu'il inscrit dans son *Livre des dépenses et affaires*, le seul d'ailleurs que nous pouvons retrouver dans ce document de 185 feuillets. Les deux premiers vers rendent compte de l'exigence intellectuelle de l'exercice pictural, qui doit l'absorber et lui poser différents problèmes, et dont il désire sans doute prendre momentanément une distance. Il écrit :

Pour dellasser Mon esprit de la peinture,  
je fattuigue Mon Corps, a lagriculture<sup>15</sup>.

Enfin, ayant recouvré ses moyens, l'artiste termine son œuvre et en fait la livraison le 25 juillet 1787. À cette date, il note dans son livre : « Reçue de M<sup>r</sup>. Germin perre, 25, Louïs pour le payement du tableau de Sainte Ane que jai livrée en léglise paroissiale de québec aujourd'hui<sup>16</sup> ».

Cette suite d'événements esquisse, en raccourci, les activités de l'artiste. Le travail du peintre se trouve ainsi entrelacé autant de séances d'atelier, de moments de créativité, voire également de fatigue, que d'achats de matériaux et d'outils (toile, colle, etc.) auprès de marchands. De plus, ces différentes informations permettent de comprendre que Baillairgé ne partage pas son pinceau avec des assistants, au contraire de sa pratique sculpturale qui implique plusieurs personnes dans le processus de création. De fait, comme l'ont déjà révélé les historiens de l'art John R. Porter et Jean Bélisle, nombre d'employés,

de compagnons et d'apprentis fréquentent l'atelier de François Baillairgé afin d'œuvrer à l'avancement de ses travaux de sculpture<sup>17</sup>. Parmi ceux-ci figurent notamment, entre 1784 et 1800, des individus particulièrement liés à l'atelier de Jean Baillairgé, soit le sculpteur Antoine Jacson (années 1720-1803)<sup>18</sup> et le menuisier Jean-Baptiste Vocel dit Belhumeur<sup>19</sup>. Ainsi, François Baillairgé ne rebute pas à confier plusieurs travaux sculptés à ses collaborateurs, tout en s'assurant néanmoins de donner les derniers coups de ciseau aux réalisations devant sortir de son atelier.

Bref, décidé à contrôler son œuvre picturale depuis la préparation de la toile jusqu'à l'application du vernis final, l'artiste réalise donc une production relativement limitée. À cet égard, afin de donner un aperçu plus juste de ce volet de sa pratique artistique, François Baillairgé consigne dans son *Livre des dépenses et affaires* des informations concernant la commande de 24 tableaux religieux entre septembre 1784 et décembre 1800. À ceux-ci, s'ajoutent la réalisation de 49 portraits dessinés ou peints, dont 12 sont identifiés par l'artiste comme étant des miniatures. Enfin, 10 autres œuvres sont peintes par Baillairgé, qu'il s'agisse de scènes allégoriques ou de paysages. Même si ce corpus pictural s'avère restreint, nous pouvons néanmoins saisir une nécessité de l'artiste d'obtenir des matériaux et des outils adéquats à son œuvre peinte.

### **La nature matérielle des œuvres de Baillairgé**

Au gré des mentions, nous retrouvons l'achat des matériaux dans le *Livre des dépenses et affaires* de François Baillairgé ; matériaux qui recomposent, tel qu'observé dans une coupe stratigraphique, les différentes parties de ses peintures<sup>20</sup>. Selon ses préférences, il se procure généralement de la toile comme support<sup>21</sup>. Une fois tendue sur un châssis, il étend ensuite de la colle sur la toile afin d'en réduire la porosité et protéger ses fibres. Sur ce premier enduit, une couche de préparation est appliquée. Cette préparation s'avère être blanche dans les cas du tableau de la *Prédication de saint François aux Indes*<sup>22</sup> ou du portrait de *Pascal-Jacques Taché*<sup>23</sup>. Dans ces deux œuvres, comme le prouve l'analyse par l'Institut canadien de conservation, il s'agit alors d'une préparation composée de carbonate de calcium et de blanc de plomb<sup>24</sup>. Dans une œuvre antérieure du même artiste, soit *La Présentation au temple*, cette préparation peut également être rouge, composée de carbonate de calcium pigmentée d'oxyde de fer rouge et de faibles quantités de blanc de plomb<sup>25</sup>.

Couleur	Nom de la couleur et orthographe tels qu'inscrits dans le manuscrit	Date de la mention (n° de folio)
Blanc	Blanc d'Espagne	1 <sup>er</sup> octobre 1785 (27)
	Witening	14 décembre 1792 (136); 19 décembre 1792 (136)
	Blanc de plomb	11 octobre 1784 (3); 21 février 1786 (34); 31 mars 1787 (60)
	Blanc de Cerrusse (céruse)	4 juillet 1789 (96)
	Blanc	22 octobre 1784 (4); 4 août 1795 (159); 3 mars 1797 (168); 19 avril 1798 (173); 18 septembre 1798 (176); 22 mai 1800 (183); 24 juillet 1800 (184)
Noir	Noir d'ivoire (ivoire)	19 décembre 1792 (136)
	Noir fumée	14 mai 1787 (64); 28 novembre 1787 (74); 21 décembre 1790 (116)
	Noir	14 décembre 1790 (116)
Jaune	Rose Pinck / Dutch Pink	8 juin 1791 (122); 14 décembre 1792 (136); 24 décembre 1792 (136); 22 juin 1793 (143); 15 mai 1795 (157)
	Patente yellow	22 mai 1792 (131); 11 octobre 1792 (134); 18 octobre 1792 (134); 25 avril 1793 (142); 22 juin 1793 (143); 28 avril 1794 (149)
	Litharge	30 novembre 1787 (74); 2 décembre 1790 (115); 22 mai 1792 (131)
	Massicot	4 juillet 1789 (96)
	Orpin	2 décembre 1790 (115); 23 mai 1792 (132)
	Ocre jaune	1 <sup>er</sup> février 1787 (54); 25 mai 1789 (94); 20 novembre 1790 (115); 2 décembre 1790 (115); 6 décembre 1790 (115); 7 décembre 1790 (115); 14 décembre 1790 (116); 21 décembre 1790 (116); 14 décembre 1792 (136); 19 décembre 1792 (136); 24 septembre 1800 (184)
Rouge	Vermillon	30 juin 1786 (41); 18 septembre 1790 (110); 2 juillet 1793 (143); 27 juillet 1793 (143); 2 août 1793 (143); 16 août 1796 (165); 28 avril 1794 (149); 29 août 1795 (160)
	Ocre rouge	31 mars 1787 (60); 14 décembre 1792 (136); 19 décembre 1792 (136); 24 décembre 1792 (136)
	Rouge de plomb	25 mai 1789 (94)
	Laque-Colombine	2 juillet 1799 (179)
	Rouge	31 janvier 1787 (54)
Bleu	Bleu de Prusse	4 juillet 1789 (96); 4 juillet 1794 (150)
	Pierre bleu (sans doute indigo)	14 décembre 1792 (136)
	Azure en poudre	15 décembre 1792 (136)
Vert	Vert de gris	28 novembre 1787 (74); 18 août 1789 (97); 21 octobre 1792 (135)
Brun	Ocre brune	25 mai 1789 (94)
	Brun rouge ou ôcre despagne	21 novembre 1787 (74)
Inconnu	Laque	18 juin 1789 (95); 4 juillet 1789 (96); 19 avril 1798 (173); 18 septembre 1798 (176)

Tableau 1 : Liste des couleurs retrouvées dans le *Livre des dépenses et affaires* de François Baillaigé.

Différentes couches colorées sont ensuite appliquées sur la préparation et afin de composer l'œuvre. Ces pigments secs sont alors broyés par l'artiste et mélangés avec un liant pour obtenir une pâte lisse. Ce liant, comme en rend compte différentes dépenses au *Livre des dépenses et affaires*, constitue de l'huile de lin<sup>26</sup> ou de l'huile de noix<sup>27</sup>. Il se procure également de l'essence de térébenthine comme diluant<sup>28</sup>.

Le *Livre des dépenses et affaires* de Baillairgé permet aussi de recenser une quinzaine de pigments achetés par l'artiste (tableau 1). Soulignons la mention du blanc de plomb, du noir de charbon, du vermillon et du bleu de Prusse, lesquels ont d'ailleurs été identifiés par l'Institut canadien de conservation lors de l'analyse de six échantillons prélevés sur le portrait de Taché<sup>29</sup>. Enfin, pour compléter ce survol de la nature matérielle de ses peintures, Baillairgé achète de la gomme mastic<sup>30</sup> pour, sans doute, créer le vernis qu'il applique sur les œuvres terminées<sup>31</sup>.

### **Les fournisseurs de matériel artistique de Québec**

En plus de contribuer à nous renseigner sur la nomenclature matérielle des œuvres de Baillairgé, le *Livre des dépenses et affaires* permet de peupler d'individus distincts le marché colonial des matériaux d'art<sup>32</sup>. Ce marché est alors principalement marqué par un approvisionnement provenant de l'Angleterre, les navires britanniques bénéficiant d'une exclusivité jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Il tend à s'accroître dans les deux dernières décades du XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que la colonie jouit d'un nouveau statut en devenant le dernier bastion d'importance de l'Amérique du Nord britannique au terme de la guerre d'Indépendance américaine en 1783. Accueillant nombre de Loyalistes, elle connaît un fort développement, tant démographique qu'économique. La ville de Québec, tout particulièrement, redevient le chef-lieu administratif, marchand et religieux qu'elle était au temps de la Nouvelle-France. Ainsi, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la ville se présente comme la plus peuplée des colonies britanniques nord-américaines, formant un marché intérieur de plus en plus significatif. Plusieurs grands marchands y résident. Ils profitent de cet emplacement idéal, le fleuve Saint-Laurent constituant la voie maritime privilégiée pour la circulation des marchandises, pour recevoir des produits manufacturés britanniques arrivant par bateau et pour les distribuer ensuite sur le marché local.

Selon les différentes annonces parues dans les journaux de l'époque, nous retrouvons quelques indices clairs de ces envois de matériaux artistiques spécialisés depuis l'Angleterre<sup>34</sup>. Par exemple, en 1794, le *H.M.S. Princess Augusta*, venant de Londres, présente dans ses cargaisons des « boxes of Reeves original Cake Colours<sup>35</sup> », soit des pigments fins et de qualité produits par l'une des plus importantes entreprises anglaises. De même, ajoutons parmi les différentes indications appuyant la trajectoire de ce commerce depuis l'Angleterre vers l'Amérique du Nord, la découverte à Québec d'une bouteille à pigments lors de fouilles archéologiques à la Place-Royale. Cet objet, daté entre 1788 et 1839, porte l'inscription « Scott » sur l'épaule et « 417 Strand » sur le corps<sup>36</sup>. L'artefact est ainsi associé au commerçant londonien John Scott (vers 1752-1838) qui, dès les années 1780, effectuait l'importation et l'exportation de matériel artistique<sup>37</sup>.

Dans ce marché colonial, Baillairgé entretient alors des liens avec près de vingt personnes distinctes dont il consigne les noms dans son *Livre des dépenses et affaires*. Il s'agit autant de membres francophones, qu'anglophones, catholiques ou protestants, de la ville de Québec. Par exemple, les marchands James McCord et James Gray vendent plusieurs matériaux de peinture à Baillairgé entre 1792 et 1795. De même, de manière régulière à partir de 1795, le peintre achète de la toile dans la boutique des frères Nicolas et Paul Dorion. En 1799, Baillairgé effectue aussi une transaction pour acheter « diverses couleurs<sup>38</sup> » au marchand John McNider lequel avait, quelques années auparavant, fait paraître une annonce offrant ce type de biens sous la bannière McNider & Mitchell (fig. 1) – ce dernier, Mitchell, ayant peut-être des liens familiaux avec un fabricant de bleu de prusse de Hoxton (en périphérie de Londres) dans les années 1740<sup>39</sup> : « Paintures de toutes couleurs et excellente Huile de Lin bouillie; Plomp rouge, Ocre; Vermillon; Verdegris; Cramoisi Hollandais; Cramoisi rose; Bleu de Prusse (...)»<sup>40</sup> ». Comme en rend compte la longue énumération de cette annonce parue dans le principal journal de l'époque, soit la *Gazette de Quebec*, les multiples marchandises artistiques foisonnent chez ce fournisseur. Cependant, l'annonce permet également de constater que ce matériel s'insère parmi divers autres biens proposés à la vente. Loin d'être spécialisés en fournitures artistiques, les marchands diversifient donc leur offre auprès des habitants de la colonie. Cette tendance à la diversification se remarque d'ailleurs à la lecture des autres listes de marchandises livrées dans les publicités de l'époque. Ces quelques fragments retracés dans les journaux permettent alors de saisir que la stricte vente de

matériel artistique ne constitue pas la seule source de revenus des commerçants de cette période.

**M<sup>r</sup> NIDER & MITCHELL,**

*Informant leurs Amis et le Public, qu'ils ont importé de Londres, dans les Rivières  
LONDON, et CAROLINE, un assortiment complet de Marchandises, dans ils  
disposent à des prix très modiques pour Argent comptant ou à court crédit,  
Lequel Assortiment consiste en—*

**THE' Hyson, Souchong, Vert et Bohé; Sucre en**  
Pains et Cassonade; Sucre d'Orge; Candie Brun et Jus d'Espagne;  
Goutes de Menthe de Poivre; Citrons candis et écorce d'Orange; Raisins;  
Gadelles et figues; Amandes douces et ameres; idem du Jourdain; Noix;  
idem d'Espagne; Vermicelli; Macaron et Talc des mieux choisis; Macis;  
Cannelle; Muscade et Girofles; Poivre; Manille, Giogembre et Mou-  
tarde de Durham; Chocolat excellent patenté et commun; Caffé vert et  
Sago en grains, Câpres, Olives; *Ketchup*; Anchois et excellente Huile de  
Florence en bouteilles de pinte et de chopine; Vinaigre et Jus de Citron;  
Fromage de Gloucester double et simple; Chandelle Anglaise mouleée, excel-  
lente; Savon de Castille et de Térébentint; excellent Amidon de Pologne  
et commun; Azure, Bleu en figues et Indigo; Peintures de toutes couleurs  
et excellente Huile de Lin bouillie; Plomb rouge, Ocre; Vermillon; Ver-  
degris, Cramoisi Hollandais; Cramoisi rose; Bleu de Prusse; Mine de  
Plomb; Sucre de Plomb; Nitre, Couperose et Allan; Côte de la meilleure  
qualité et commune; Blanc d'Espagne; Plâtre, Roche noire; Noir d'ivoire  
et de fumée; Brosses à Habit et à Souliers; idem à peinture; idem à  
planches; Balais et Mopes; Eponsettoirs; Gants d'Hommes et de Femmes  
de toutes espèces; Bas idem; Pantouffles de Maroquin noir; Souliers fins;  
Souliers à double couture; idem de munition, idem de jeunesse fins et forts,  
Pantouffles de maroquin; de Loupmarin et de peau de Chien; Fil blanc et  
de couleur; Engrelures, Dentelles; Rubans, Gazes; Mode, soie noire et  
sue à coudre; Mouffelines unies et figurées; Shâles et Mouchoirs; Cali-  
coes Anglaises d'El de large; excellent Nankin des Indes; Bapûstes et  
Toiles d'Irlande; Toile de Russie blanche et grise; Morsiaux fin et com-  
mun; Lacé de soie et de cotton; Calicoes blanches et communes; Cottons  
imprimés; Rubans à la mode pour ceintures, Ruban de velour noir étroit;  
beau Galon de Hollande; idem commun, Napes fines et communes, Toile  
ouvrée et Huckaback de 5-4 et 6-4; Cottons rayés; Cottons et Toiles car-  
nutés; Coutils à lit; Mouchoirs Romains et Cottons bleus; Cire blanche  
et jaune; Papier à lettre doré et uni et autres papiers; Cire à cacheter et  
Oublies; Poudre à encre noire et rouge; Canifs, Crayons noirs et rouges;  
un élégant Assortiment de Verrierie; idem de Grais; idem de Porcelaine;  
un Assortiment général de Clincaillerie; Cuir baudrier en côtés ou en quar-  
res; peaux de Veaux cirées et à grais; Jambes de Bottes de Cordouan avec  
des empeignes; Maroquin jaune et vert; idem roux pour hauts de bottes;  
Fil à Souliers; Gallons Spinell et Magpie; Laine fine en petits pelotons;  
Crin de Russie; Noir à Souliers; idem à talon; Lignes de banc et à tour,  
nebroke; Miroirs de toilette ovales et quarrés en cadres de Mahogany et  
dorés; Essence de Lavende, de Bergamotte, de Jasmin, de Rosemary, de  
Thin et de Limon; Poudre à cheveux; Pommade en bitous; Saindox  
Anglais; Peignes à accommoder, idem à démêler et d'ivoire; Violons de  
différentes qualités, Cordes à Violons; Archets d'ébène noire, idem com-  
muns avec des bouts d'ivoire; Durante noire, bleue, verte, jaune et paille,  
Callemandes et Satinets; de vieux Vin de Porte excellent en Pipes, en  
quarts et à la douzaine; Madera particulier de Londres; idem de N. York;  
Vin de Frontignan et de Bourdeaux; vieille Eau-de-vie de Cognac, Esprit de  
la Jamaïque et Rum des Isles sous le vent; une variété d'autres Articles dont  
l'énumération serait trop ennuyeuse, qu'ils assurent leurs Amis et le Public  
de vendre à bas prix. Ceux qui voudront bien les favoriser de leurs ordres  
peuvent compter sur toute l'attention possible de leur part.

*Quibet, 30 Juin, 1794.*

Figure 1 : Annonce de McNider et Mitchell publiée dans la Gazette de Québec du 14 août 1794.

Par ailleurs, si la plupart de ces derniers appartiennent à la classe marchande de Québec, il demeure que certains exercent d'autres professions, attestant ainsi de l'aspect éclectique du marché de matériaux dans lequel évolue le peintre. Par exemple, à quelques occasions, François Baillairgé fait affaires avec un horloger et bijoutier, nommé James Hanna. Celui-ci, en plus de lui réparer sa montre, lui vend « une boîte a couleur », de la laque fine et du bleu de Prusse<sup>41</sup>. Baillairgé se procure même des feuilles d'ivoire pour des miniatures chez ce commerçant, un support qu'il annonçait d'ailleurs dans les journaux en 1791<sup>42</sup>.

L'artiste mentionne également, à deux occasions, des achats chez un apothicaire<sup>43</sup>. Le fait qu'un apothicaire de Québec exerce un tel rôle dans la vente au détail de matériel artistique, loin de constituer une anomalie, s'inscrit plutôt dans une réalité historique occidentale remontant à une époque aussi reculée que le Moyen Âge. Par exemple, aux alentours de 1400, dans *Il libro dell'arte*, l'artiste italien Cennino Cennini (vers 1370-1440) dirigeait les peintres vers l'apothicaire afin qu'ils puissent acheter des couleurs propres à la pratique artistique<sup>44</sup>. Puis, tel que mis en évidence par l'historienne de l'art Jo Kirby, l'apothicaire demeurait ensuite un acteur important dans la vente de pigments au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>45</sup>. En France, par exemple, l'*Encyclopédie* de Denis Diderot (1713-1784) et de Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) précisait en 1765 que « Ce sont ordinairement le marchands droguistes-épiciers qui vendent les drogues & les couleurs des peintres, qui font aussi imprimer & qui débitent ces sortes de toiles<sup>46</sup> ». Ce commerce spécifique tend néanmoins à être peu à peu récupéré par les marchands. De fait, la demande croissante pour des pigments encourage progressivement l'établissement de commerçants spécialisés dans la vente de couleurs. Ainsi, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, quelques rues de Londres se voient décorées des enseignes de ces marchands de couleurs, tels que Charles Sandys (à partir de 1755), les frères Reeves (1780) ou John Scot (1782)<sup>47</sup>. Ceux-ci n'établissent toutefois pas de succursales dans la colonie britannique en Amérique du Nord à l'époque de François Baillairgé, se contentant plutôt de vendre leurs marchandises à des intermédiaires, voire aux commerçants établis au Canada.

### **Les réseaux de Baillairgé**

Baillairgé se trouve essentiellement à jouer un rôle d'acheteur dans le marché colonial des matériaux de peinture. Mais, à titre de principal artiste de la ville, il

développe aussi des liens avec les différents intermédiaires aptes à lui fournir le matériel nécessaire à sa pratique. Des liens diversifiés et d'autant plus riches que, d'un point de vue spatial, nous pouvons déjà dégager un rapport de proximité entre l'artiste et ses fournisseurs. En effet, ces derniers, tous domiciliés à Québec, tiennent leurs activités commerciales à quelques pas de l'atelier de Baillaigé (fig. 2). Nous saisissons d'emblée que, sur ce territoire limité à quelques mètres carrés et à quelques rues de la ville de Québec, l'artiste obtient non seulement les matériaux et outils désirés pour l'exercice de sa profession, mais engage des interrelations avec les individus de cette société. Autrement dit, loin d'être inscrit dans un rapport désincarné, les liens entre Baillaigé et ses fournisseurs s'avèrent prendre différentes formes qui, à certains égards, peuvent aussi s'avérer avoir un impact et une incidence tant sur son travail artistique, que sur sa manière de négocier avec ce milieu.

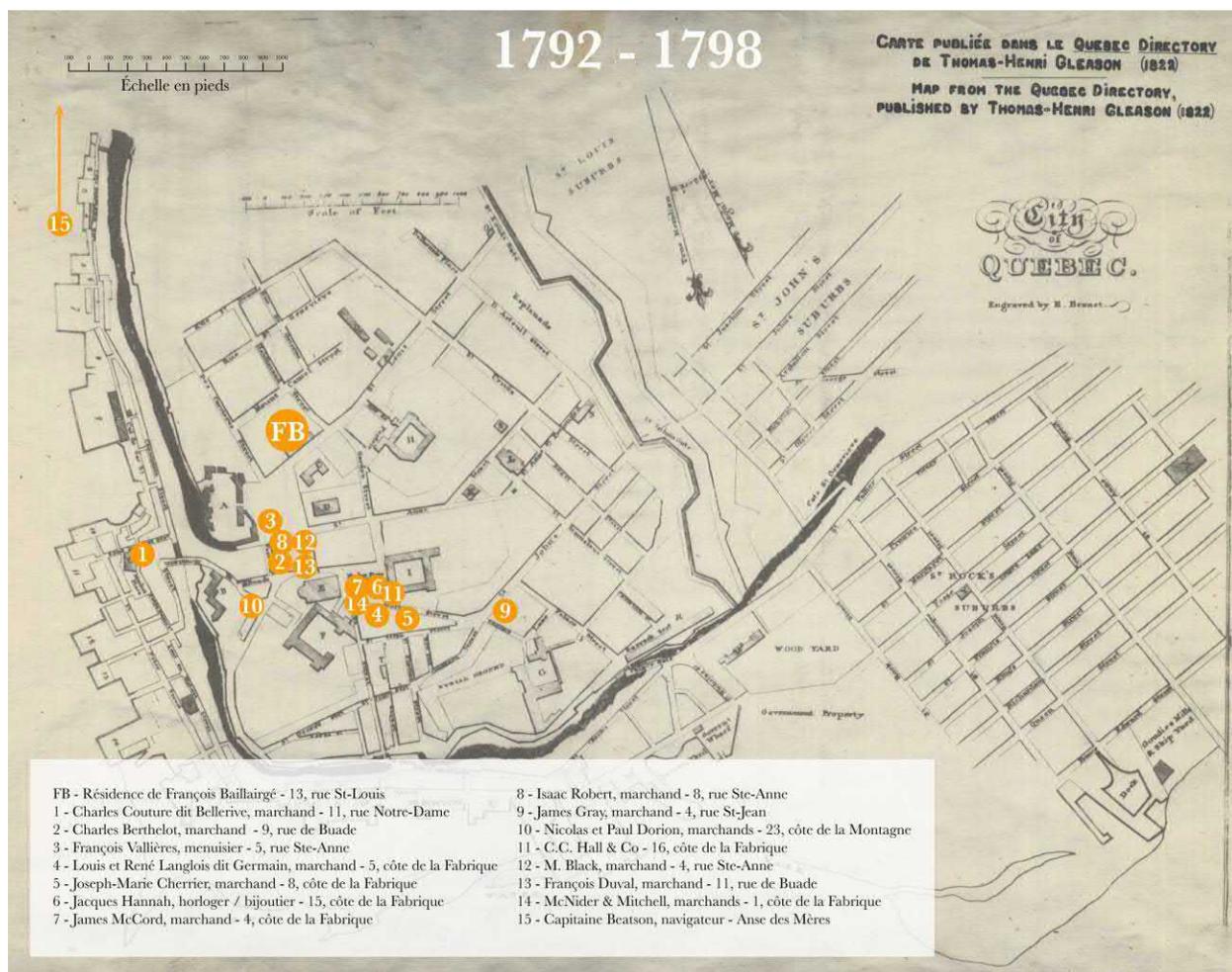


Figure 2 : Carte de la ville de Québec localisant 15 marchands offrant du matériel artistique et mentionnés dans le *Livre des dépenses et affaires* de François Baillaigé entre 1792 et 1798.

Par exemple, certains fournisseurs de Baillairgé, en particulier les marchands et frères Montmollin, fils du révérend anglican David François de Montmollin (mort en 1803), peuvent également être qualifiés de voisins (entre 1784 et 1790), d'amis et de compagnons de théâtre du peintre. En 1785, ils s'impliquent notamment dans la représentation de la pièce de Molière, *Les Fourberies de Scapin*<sup>48</sup>. Baillairgé prête même des livres et perd quelques gageures avec eux. Plus encore, les Montmollin sont non seulement amenés à vendre des marchandises à Baillairgé, ils en sont aussi inversement des clients. De fait, en 1786, l'un des frères commence à prendre des cours de dessin chez l'artiste<sup>49</sup>. De plus, en 1787, les Montmollin commandent un portrait à Baillairgé<sup>50</sup>. Ainsi, ce milieu est ponctué d'interactions diverses qui, à divers moments, débordent du champ artistique. Nous constatons que les transactions impliquant les parties s'avèrent également réciproques, au bénéfice de l'un et de l'autre.

Baillairgé entretient également des liens privilégiés avec le marchand Joseph-Marie Cherrier. Il achète des matériaux de peinture à ce dernier dès le mois de mai 1787. Puis, en octobre de la même année, Baillairgé est parrain d'Olivier Félix Cherrier, du fils du marchand<sup>51</sup>. Fort de ces liens étroits et familiaux, Baillairgé parvient à développer un rapport particulier avec Cherrier, ce dernier agréant à placer des commandes précises de matériaux et d'outils artistiques pour le peintre. Ainsi, le 28 mai 1789, Baillairgé consigne le paiement d'une importante commande de pinceaux :

Chez Mr. Cherrier 6 Douzaines de pinceaux et brosse que Je la vois prié de me faire venir de l'ondres, Savoir deux douzaines de poil de Badger ou bléreau a treise chelins et demie la dousaine.  
deux douzaines de poil de chat fouin ou fitch a vingt et une penné la D.<sup>to</sup>,  
deux dousaines de poil de chamau a onze penné D.<sup>to</sup><sup>52</sup>.

Baillairgé se permet donc de faire des demandes précises auprès du marchand qu'il connaît bien, et qui est peut-être alors plus avenant envers l'artiste, afin d'obtenir exactement ce qu'il souhaite et qui semble manquant à Québec. Par ce type d'échange, par la commande, nous comprenons que François Baillairgé peut exiger et obtenir certains produits spécifiques et adaptés à ses besoins<sup>53</sup>.

Ce même type d'échange et de co-construction du marché peut être mis en valeur entre Baillairgé et les marchands Germain, soit les possesseurs de l'un des plus importants commerces de la ville de Québec. À partir de 1785, Baillairgé se procure régulièrement une partie de son matériel artistique (toile, huile et pigments), dans l'établissement de Louis Langlois dit Germain (mort en 1798) et de son fils, Louis-Augustin Langlois dit Germain (1770-1852). Mais, en 1799, François Baillairgé répond plutôt à une commande de ce dernier. Il peint alors des frises sur des toiles devant décorer le magasin situé dans la haute-ville de Québec. En plus de cette tâche, le 15 mai 1795, Louis Langlois dit Germain emploie Baillairgé pour un travail peu usuel. En effet, il rémunère le peintre pour broyer « 4 livres de dutch pink<sup>54</sup> », lui octroyant incidemment un autre type de participation dans le marché des matériaux d'art. Baillairgé devient ainsi un autre maillon dans le commerce, transformant le pigment qui doit ensuite être vendu par le marchand.

Baillairgé adopte aussi, de manière occasionnelle, le rôle de vendeur dans le marché. Certaines informations, tirées du *Livre des dépenses et affaires* de l'artiste, permettent de rendre compte de la vente de couleurs tant aux religieuses ursulines, à un religieux qu'à un « Monsieur Dixon<sup>55</sup> », non identifié. Il vend aussi régulièrement des « fournitures » aux multiples étudiants inscrits aux cours qu'il donne à son atelier, leur offrant notamment des pinceaux et des couleurs<sup>56</sup>. Plus encore, dans le petit milieu artistique de l'époque, il s'avise même de vendre de l'huile au peintre français Louis Dulongpré (1759-1843), qu'il qualifie, avec raison, de « Rival en Peinture<sup>57</sup> ». De fait, ce dernier, surtout actif dans la région montréalaise, présente la plus importante production picturale dans la colonie entre 1795 et 1820<sup>58</sup>.

### **De l'achat à la production du matériel**

En regard des éléments présentés jusqu'ici, on constate que Baillairgé prend une place non limitative dans un milieu intriqué de multiples interrelations. En plus de revêtir son rôle d'artiste et de consommateur de matériaux artistiques, il développe des liens multiples avec son milieu et participe à la constitution et à la diversification du marché.

Différentes tentatives sont également menées par l'artiste pour obtenir les matériaux convoités sans être dépendant du marché, dans une forme de court-

circuitage des réseaux de circulation mis en place. Par exemple, tel qu'il le consigne dans son *Livre des dépenses et affaires*, Baillairgé expérimente différents poils d'animaux pour fabriquer ses propres pinceaux. Le 27 janvier 1795, il écrit cette note :

essayez differents poils; Celui de la queu de lécureuil de Russie est très moux et Sert pour les pinceaux. Celui de la queu de vison est tres Court mais il est meilleur pour les petites brosses. Celui de Chien a poil ras, que l'on prend sur le Chignon du Col est bon pour de moyenne brosse<sup>59</sup>.

En plus de ces essais tentant de capitaliser sur les ressources animales locales (même d'animaux domestiques, comme les chiens !), Baillairgé se montre attentif aux possibilités d'exploiter les ressources naturelles afin de créer ses couleurs. De fait, le 10 juillet 1797, il consigne une découverte importante : « je trouve a quebec dans les fondations de la porte de la Cote ou rue de la Montagne, de la terre jonatre, la plus belle et attaché immediatement aux parois du tuf; Cest une vrai Terre de Sienne, qui devient tres belle par la Calcination ». Il ajoute : « il-i-en-a de moindre qualité, dans les gravois hors les murs de la ville; tel que rousse, de rougeatre et de brune<sup>60</sup> ».

Autant dans le cas des pinceaux et brosses, que dans celui des couleurs trouvées à Québec, Baillairgé ne donne guère plus de détails sur l'utilisation (ou non) de ces matériaux et outils. Il demeure qu'il ne cesse pas, ensuite, d'acheter les produits proposés sur le marché dont, par exemple, des « Brosses de sanglier<sup>61</sup> » acquis auprès d'un fournisseur nommé « Mr Black » en 1798. Bref, ses essais n'ont peut-être pas été entièrement couronnés de succès.

En plus d'une quête de matières premières locales, François Baillairgé tente également de produire ses propres couleurs en ayant recours à certaines indications de fabrication. Par exemple, en mai 1792, il note la manière de produire du jaune orpin<sup>62</sup>. Dans ce cas, l'artiste manipule de l'arsenic qu'il amalgame à de l'huile. Mais, il constate peu après que ce mélange ne sèche pas et donne une couleur désunie peu après l'application. Pour remédier à la situation, il ajoute du sel de plomb au mélange lors d'un autre essai, sans toutefois consigner la réussite ou non de son expérience.

De même, toujours en mai 1792, Baillairgé inscrit dans son *Livre des dépenses et affaires* le moyen de produire du *patent yellow* au moyen de litharge et de sel marin brûlé, mis en égale quantité<sup>63</sup>. En octobre 1792, ne parvenant sans doute pas à maîtriser le procédé, Baillairgé se résout à faire une convention avec le chimiste Henry Taylor, un Canadien étudiant alors à Londres, pour en acheter la formule<sup>64</sup>. Encore une fois, ces démarches ne sont pas concluantes. Ainsi, l'artiste semble abandonner l'idée de produire lui-même le pigment et achète, en avril 1794, la couleur désirée, déjà préparée et mise en vente par des marchands de Québec<sup>65</sup>.

Finalement, en tentant de contrôler les différentes étapes de son art, en fabriquant notamment ses outils et ses couleurs, voire en trouvant des moyens de s'insérer dans le marché mis en place à Québec au lendemain de la Conquête, François Baillairgé devenait une figure à la fois versatile et polyvalente, à l'affût des possibilités que lui offraient la réalité et la société coloniale.

## Conclusion

Dans le contexte particulier de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle d'une colonie britannique en Amérique du Nord, l'examen du cas de François Baillairgé permet de faire ressortir différentes contingences d'un marché de matériel artistique avec lesquelles l'artiste devait négocier. Celui-ci, désirant mener une carrière artistique, notamment à titre de peintre, allait être confronté à nombre de défis techniques et d'approvisionnement. De fait, si l'analyse matérielle et l'étude de ses productions révèlent que l'artiste disposait effectivement de supports, de pigments et de liants nécessaires à la production picturale à son atelier de Québec, il demeure que l'acquisition de ces matériaux impliquait un marché colonial à définir. À cet égard, l'analyse du *Journal* de Baillairgé permettait de mettre en évidence nombre d'informations relatives aux interactions de l'artiste avec ses différents fournisseurs. Ces derniers, recevant essentiellement leurs matériaux par le biais des navires britanniques, pouvaient ainsi offrir des pigments, des pinceaux et des liants au peintre. Puis, en identifiant ces marchands et en repérant leur adresse civique, la compréhension territoriale des réseaux d'approvisionnement dans la ville de Québec à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle venait souligner la proximité dans l'espace entre l'artiste et ses fournisseurs de matériel. Plus encore, à cette proximité spatiale attenante à ce qui était déjà un lien commercial, s'ajoutait aussi d'autres dimensions rendant le réseau plus riche et

complexe. De fait, avec certains fournisseurs, Baillairgé crée des liens non seulement de voisinage ou d'amitié, mais également un rapport de clientèle ou co-dépendant : Baillairgé achetant des matériaux aux marchands ; puis ces derniers retenant les services de l'artiste. Les réseaux développés pour des raisons artistiques sont ainsi également ancrés dans des relations qui s'avèrent souvent extra-artistiques. Non seulement ces informations et ces connaissances nous renseignent sur l'individu et sur le marché des matériaux artistiques – dont il tente parfois de s'affranchir en produisant lui-même les pigments et les pinceaux qui lui sont nécessaires –, mais elles permettent aussi de comprendre de manière plus large la sociabilité de l'artiste. Celle-ci, qui délaisse la logique interne d'un parcours individuel, s'attache aux réalités exogènes, au milieu, au foisonnement des vies qui coupent et recoupent celle de l'artiste.

## Notes

<sup>1</sup> Pierre-Olivier Ouellet, « La constitution du marché de l'art et le goût au XVIII<sup>e</sup> siècle en Nouvelle-France », dans Pierre-Olivier Ouellet et Nathalie Miglioli (dir.), *Mélanges sur l'art au Québec historique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Québec, CRILCQ, 2009, p. 117-144 ; Laurier Lacroix (dir.), *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Publications du Québec et du Musée national des beaux-arts du Québec, 2012.

<sup>2</sup> John R. Porter, « L'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) et l'essor de la peinture religieuse après la Conquête », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 7, n<sup>o</sup> 1, 1983, p. 55-72 ; Pierre-Olivier Ouellet, « L'art religieux au Bas-Canada, 1800-1820 », dans Daniel Drouin et Guillaume Kazerouni (dir.), *Le fabuleux destin des tableaux des abbés Desjardins : peintures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles des musées et églises du Québec*, Paris, Snoeck, 2017, p. 54-61.

<sup>3</sup> Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », Fonds François-Baillairgé, P398, P1. Ce manuscrit est également disponible en ligne : <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3268370?docsearchtext=livre%20de%20comptes%20baillairgé> (consulté le 16 février 2020). À la suite de la présentation en octobre 2018 de Didier Prioul (voir le texte de celui-ci dans ce numéro du *Carnet de l'ERHAQ*), le nom de ce document, privilégié dans cet article, est *Livre des dépenses et affaires*.

<sup>4</sup> Jean Bruchési, « Le Journal de François Baillairgé », *Les cahiers des dix*, n<sup>o</sup> 19, 1954, p. 111-127.

<sup>5</sup> Québec, BANQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 2.

<sup>6</sup> *Ibid.*, f. 99.

<sup>7</sup> *Ibid.*, f. 141.

<sup>8</sup> *Ibid.*, f. 63.

<sup>9</sup> *Ibid.*, f. 64.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, f. 65.

<sup>12</sup> *Ibid.*, f. 66.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, f. 67.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, f. 69.

<sup>17</sup> John R. Porter et Jean Bélisle, *La sculpture ancienne au Québec. Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, 503 pages. Les auteurs écrivent (p. 242) : « Pour arriver à maintenir un bon rythme de travail et à respecter ses échéances, le sculpteur Baillairgé fit périodiquement appel à des employés, compagnons ou apprentis (Samuel Burns, René Gatier, Joseph Girouard, Pierre Ratté, etc.). Il engagea souvent Antoine Jacson [...]. Payé à la journée, Jacson emmena parfois son fils avec lui et Baillairgé confia à celui-ci des travaux préparatoires. Le maître eut aussi fréquemment recours aux services d'un nommé Belhumeur, spécialisé dans les ouvrages de menuiserie. Il employa de façon sporadique un certain Jean Ernst entre 1787 et 1789. Par ailleurs, Baillairgé éprouva parfois des problèmes avec ses employés. Le 20 février 1790, notre sculpteur donna congé à son apprenti Nicolas Venière pour "désobéissance et incorrigibilité". Ce dernier était entré chez Baillairgé le 23 juillet 1789 pour six années. Le maître se mit aussitôt en quête d'un nouvel engagé et le 26 mars 1790, un certain Jacques Poussart vint combler le vide créé par le départ de Venière. Comble de malchance, Baillairgé dut le renvoyer à son tour moins de trois semaines plus tard "parce qu'il n'a pas voulu travailler après midi". » Ajoutons le menuisier Pierre Deguise dit Flamand à cette liste de collaborateurs, employé par Baillairgé à partir de 1798. De même, comme en rendent compte les auteurs à diverses occasions, François Baillairgé fait également appel à son frère, Pierre-Florent (1761-1812), au fils de ce dernier (p. 207), en plus de partager son atelier avec son propre fils, Thomas (1791-1859) (p. 168).

<sup>18</sup> François Baillairgé engage à diverses occasions son ancien professeur de sculpture, Antoine Jacson. Le paiement d'un acompte à ce dernier est d'ailleurs inscrit dès les premières lignes du livre des dépenses et affaires de Baillairgé, soit le 2 octobre 1784.

<sup>19</sup> Dès 1785, Baillairgé recrute Jean-Baptiste Vocol, dit Belhumeur, un grand ami de son père. Ce menuisier, autrefois aubergiste, est alors employé à divers travaux, comme « dégrossir » le bois ou « ébaucher » des figures, étapes préliminaires au travail plus fin devant ensuite être exécuté au ciseau par le maître de l'atelier. Le fils ainsi que l'apprenti de Belhumeur sont également appelés à contribuer aux travaux du sculpteur de la haute-ville de Québec.

<sup>20</sup> Cette partie du texte est redevable au mémoire de maîtrise de Marie-Claude Rioux, déposé en 1998 : *Étude des matériaux et des techniques de l'œuvre dessinée et peinte de François Baillairgé (1759-1830)*, mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université Laval, Québec, 1998. De même, plusieurs informations se retrouvent dans les rapports d'analyse réalisés par les spécialistes de l'Institut canadien de conservation (Ottawa) : Marie-Claude Corbeil et Elizabeth Moffatt, « Analyse d'échantillons du tableau *Saint François Xavier*, par François Baillairgé », Institut canadien de conservation (rapport LRA 3721), 1998 ; M.-C. Corbeil et E. Moffatt, « Analyse d'échantillons du *Portrait de Louis Fromenteau de la Boucherie*, attribué à François Baillairgé », Institut canadien de conservation (rapport LRA 4288), 2004; M.-C. Corbeil, « Analyse d'échantillons prélevés sur le

tableau *La Présentation au temple*, par François Baillairgé », Institut canadien de conservation (rapport LRA 4243), 2004; M.-C. Corbeil, « Analyse d'échantillons du portrait de *Pascal-Jacques Taché*, attribué à François Baillairgé », Institut canadien de conservation (rapport LRA 4421), 2006.

<sup>21</sup> Québec, BAnQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 6, 39, 76, 81, 83, 143, 145, 150, 152, 156, 157, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 176, 179, 180, 183, 184.

<sup>22</sup> François Baillairgé, *Prédication de saint François Xavier aux Indes*, 1805, huile sur toile, 243 x 168 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec (1986.28). En consultant le texte de Mario Béland paru dans ce numéro du *Carnet*, l'œuvre est illustrée à la figure 12.

<sup>23</sup> François Baillairgé, *Pascal-Jacques Taché*, vers 1805, huile sur toile, 69 x 56 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec (1982.19).

<sup>24</sup> Marie-Claude Corbeil et Elizabeth Moffatt, « Analyse d'échantillons du tableau *Saint François Xavier*, par François Baillairgé », *op. cit.*, p. 2 ; M.-C. Corbeil, « Analyse d'échantillons du portrait de *Pascal-Jacques Taché*, attribué à François Baillairgé », *op. cit.*, p. 1.

<sup>25</sup> Marie-Claude Corbeil, « Analyse d'échantillons prélevés sur le tableau *La Présentation au temple*, par François Baillairgé », *op. cit.*, p. 1-2.

<sup>26</sup> Québec, BAnQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 7, 21, 95, 115, 116, 149.

<sup>27</sup> *Ibid.*, f. 165.

<sup>28</sup> *Ibid.*, f. 60, 115, 116, 131, 134, 135, 144.

<sup>29</sup> Marie-Claude Corbeil, « Analyse d'échantillons du portrait de *Pascal-Jacques Taché*, attribué à François Baillairgé », *op. cit.*, p. 1-8.

<sup>30</sup> Québec, BAnQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 114-115.

<sup>31</sup> En 1774, Jean-Félix Watin mentionnait que la gomme mastic mélangé à la térébenthine était le seul vernis approprié pour les peintures à l'huile. Voir : J.-F. Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur: ouvrage utile aux artistes & aux amateurs...*, Paris, Chez Grangé, 1774, p. 239-240.

<sup>32</sup> Nous aimerions pointer l'étude pionnière de Rustin Steele Levenson ayant inspiré nos recherches : « Materials and techniques of painters in Québec city (1760-1850) », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 7, n° 1, 1983, p. 1-54.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>34</sup> Notons, par exemple, ces multiples annonces proposant du matériel artistique : « Just Imported », *Gazette de Québec*, 30 mai 1765, p. 3 ; « Just Imported, from London », *Gazette de Québec*, 11 octobre 1770, p. 3 ; « Just Imported by David David », *Gazette de Québec*, 7 juin 1787, p. 3 ; « Just Imported », *Gazette de Québec*, 9 septembre 1790, p. 8 ; « Just Imported by James Hanna from London », *Gazette de Québec*, 2 juin 1791, p. 4. Voir également l'annonce de McNider & Mitchell, *Gazette de Québec*, 14 août 1794, p. 4. Ce même réseau, allant de l'Angleterre à l'Amérique, est mentionné par Lance Mayer et Gay Myers dans *American Painters on Technique: The Colonial Period to 1860*, Los Angeles, Getty Publications, 2011, p. 1-2.

<sup>35</sup> *Gazette de Québec*, 7 août 1794, p. 6.

<sup>36</sup> Voir le site web du Patrimoine culturel du Québec : <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=187368&type=bien#.W6F2161wvwyw> (consulté le 18 février 2020).

<sup>37</sup> Jacob Simon, « London, 1600-1800: trading artists' materials with Europe and worldwide », Anne Haack Christensen et Angela Jager (dir.), *Trading Paintings and Painters' Materials*, Londres, Archetype Publications, 2019, p. 93.

<sup>38</sup> Québec, BANQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 119.

<sup>39</sup> Jacob Simon, *loc. cit.*, p. 92; Louise Lippincott, *Selling Art in Georgian London: The Rise of Arthur Pond*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1983, p. 92.

<sup>40</sup> *Gazette de Québec*, 14 août 1794, p. 4.

<sup>41</sup> Québec, BANQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 96.

<sup>42</sup> *Gazette de Québec*, 2 juin 1791, p. 4.

<sup>43</sup> Québec, BANQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 3, 74.

<sup>44</sup> Lara Broecke, *Cennino Cennini's Il libro dell'arte: A New English Translation and Commentary with Italian Transcription*, Londres, Archetype Publications, 2015, p. 64.

<sup>45</sup> Jo Kirby, « Painting in a wider world: developments in the trade in painters' materials », A. Haack Christensen et A. Jager (dir.), *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>46</sup> Denis Diderot and Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, A Neufchastel, Chez Samuel Faulche & Compagnie, 1765, vol. 16, p. 379.

<sup>47</sup> Jacob Simon, *loc. cit.*, p. 93-94.

<sup>48</sup> Québec, BANQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 33.

<sup>49</sup> Québec, BANQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 51.

<sup>50</sup> *Ibid.*, f. 66.

<sup>51</sup> *Ibid.*, f. 74.

<sup>52</sup> *Ibid.*, f. 94.

<sup>53</sup> Certaines annonces de commerçants mentionnent qu'il est possible de commander des biens précis à partir de la colonie. Voir l'exemple suivant : *Gazette de Québec*, 7 juin 1787, p. 3.

<sup>54</sup> Québec, BANQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 157.

<sup>55</sup> *Ibid.*, f. 106.

<sup>56</sup> *Ibid.*, f. 115, 118.

<sup>57</sup> *Ibid.*, f. 180.

<sup>58</sup> Pierre-Olivier Ouellet, « L'art religieux au Bas-Canada, 1800-1820 », dans Daniel Drouin et Guillaume Kazerouni (dir.), *op. cit.*, p. 59.

<sup>59</sup> Québec, BAnQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 155.

<sup>60</sup> *Ibid.*, f. 170.

<sup>61</sup> *Ibid.*, f. 175.

<sup>62</sup> *Ibid.*, f. 132. Voir également : Rosamond D. Harley, *Artists' Pigments c. 1600-1835*, Londres, Butterworths Scientific, p. 93. L'auteur explique notamment pour quelles raisons cette couleur était peu populaire : « because of its poisonous nature, [...] orpiment was thoroughly disliked because it was always accompanied by dangerous fumes and an offensive smell ».

<sup>63</sup> Québec, BAnQ, « Livre de compte incluant le journal personnel de François Baillairgé », *loc. cit.*, f. 131.

<sup>64</sup> *Ibid.*, f. 134.

<sup>65</sup> *Ibid.*, f. 149.

## Pour citer

Pierre-Olivier Ouellet, « Marchands de couleurs à Québec à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : Esquisse du marché, des réseaux et du matériel de peinture de François Baillairgé (1759-1830) », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 4, printemps 2020, p. 68-87. [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Pierre-Édouard Latouche et Marc Grignon

### Thomas Baillaigé et la genèse du *Précis d'architecture* (1828) de l'abbé Jérôme Demers

Nous souhaitons réexaminer les sources et la genèse du *Précis d'architecture* de Jérôme Demers (1774-1853) afin de mieux cerner la contribution possible de Thomas Baillaigé (1791-1859) à ce document. Comme on le sait, le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers est largement basé sur le *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel (1705-1774), publié à Paris en sept volumes, de 1771 à 1777<sup>1</sup> (fig. 1). Malgré quelques œuvres significatives comme la place d'Armes de Metz, Blondel est surtout reconnu pour l'impact majeur qu'il a eu sur l'enseignement de l'architecture, d'abord à l'*École des Arts* – l'école privée qu'il avait fondée en 1743 – et ensuite comme professeur à l'*Académie d'architecture* à partir de 1761<sup>2</sup>. Son *Cours d'architecture* rassemble donc, à la toute fin de sa vie, l'enseignement qu'il avait développé depuis les années 1740 – un enseignement qui se distingue non seulement par la synthèse qu'il offre de ce qu'on appelle « l'architecture à la française », mais aussi par les méthodes pédagogiques personnelles et originales de l'auteur.

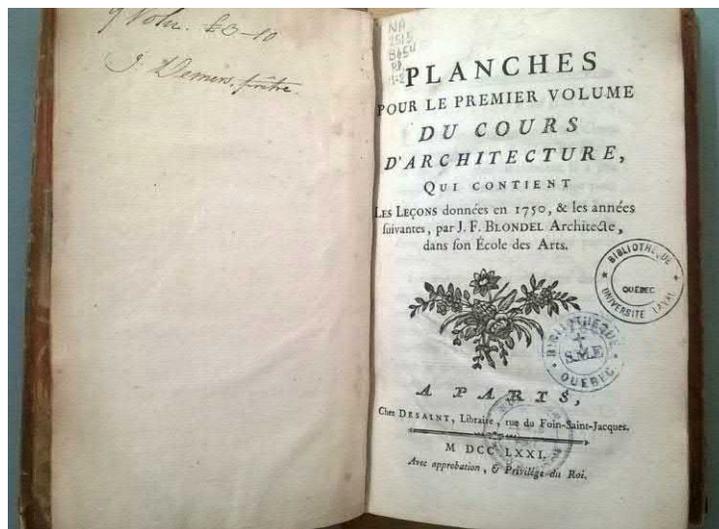


Figure 1 : Copie du *Cours d'architecture* de J.F. Blondel ayant appartenu à Jérôme Demers, Musée de la civilisation, Bibliothèque du Séminaire de Québec.

Au moins trois copies de cet ouvrage majeur de la fin de l’Ancien Régime circulent au Canada au début du XIX<sup>e</sup> siècle : l’une appartenait au peintre d’origine allemande William Von Moll Berczy (1744-1813) ; une autre à Thomas Baillairgé, qui la tenait probablement de son père ; et enfin, la troisième appartenait à l’abbé Jérôme Demers, professeur de philosophie et de sciences au petit séminaire de Québec à partir de 1800<sup>3</sup>. Des trois, c’est l’abbé Demers dont le nom est le plus étroitement associé au texte de Blondel, puisqu’il en tire l’essentiel de la matière du cours d’architecture qu’il enseigne dans cette institution à partir de 1828.

Bien qu’à cette date l’usage se perdait ailleurs, les professeurs du Séminaire de Québec maintenaient encore celui de rédiger leur cours au complet et de le dicter oralement aux élèves<sup>4</sup>. Demers poursuit cette pratique et compose son cours sous la forme d’un cahier manuscrit qu’il intitule *Précis d’architecture pour servir de suite au traité élémentaire de physique à l’usage du séminaire de Québec*. Le manuscrit original comporte 20 chapitres regroupant 414 articles (fig. 2) : un volume séparé de quinze planches, certaines comprenant jusqu’à dix figures, dessinées par Thomas Baillairgé illustre le texte (fig. 3-4-5 ; fig. 6). En outre, à la demande de Demers, Thomas Baillairgé réalisa en 1830, de grandes maquettes en bois des cinq ordres pour accompagner les démonstrations en salle de classe. Des copies du *Précis* se retrouvaient dans plusieurs séminaires du Québec,<sup>5</sup> parfois accompagnées de maquettes, comme l’ensemble réalisé pour le Séminaire de Nicolet, en 1833-34, par Louis-Thomas Berlinguet<sup>6</sup> (1790-1863) (fig. 7-8-9).

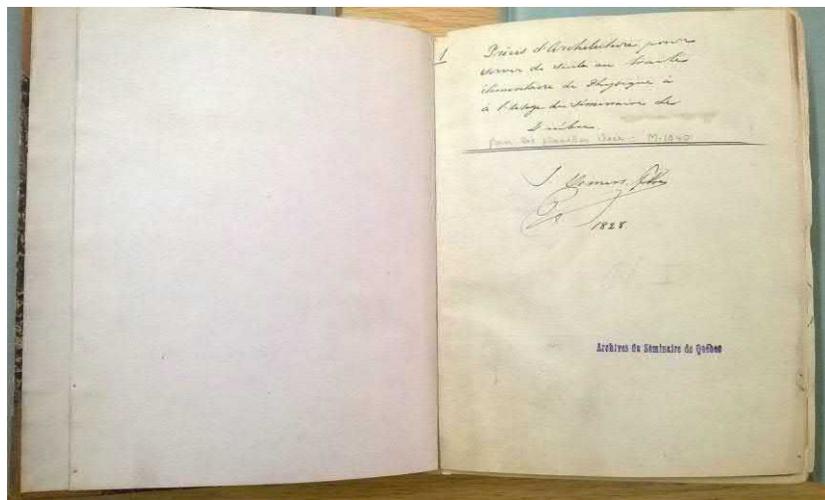
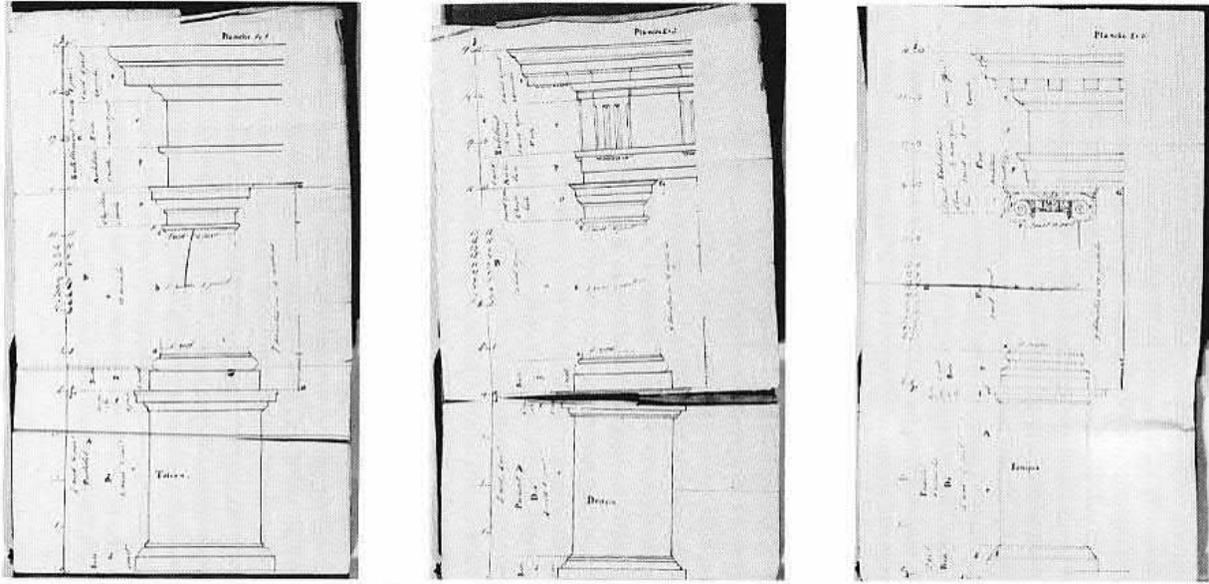


Figure 2 : Jérôme Demers, *Précis d’architecture pour servir de suite au traité élémentaire de physique*, manuscrit, 1828. Musée de la civilisation, Fonds d’archives du Séminaire de Québec.



Figures 3-4-5 : Thomas Baillaigé, Planches du *Précis d'Architecture*, 1829.  
Musée de la civilisation, Fonds d'archives du Séminaire de Québec.

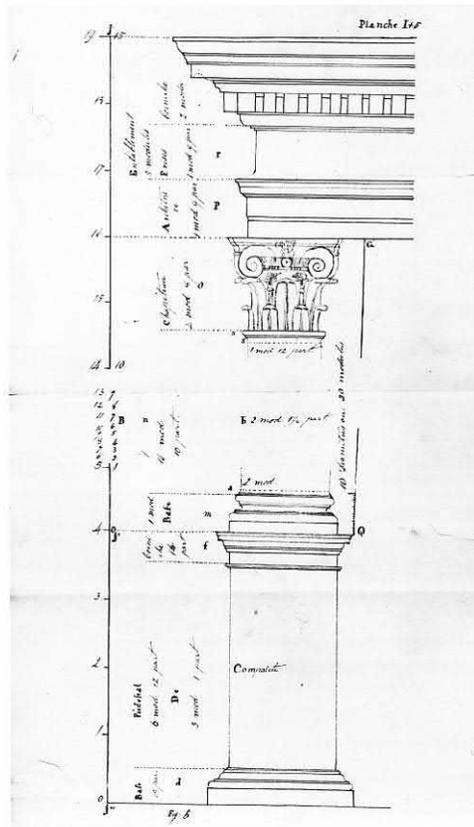
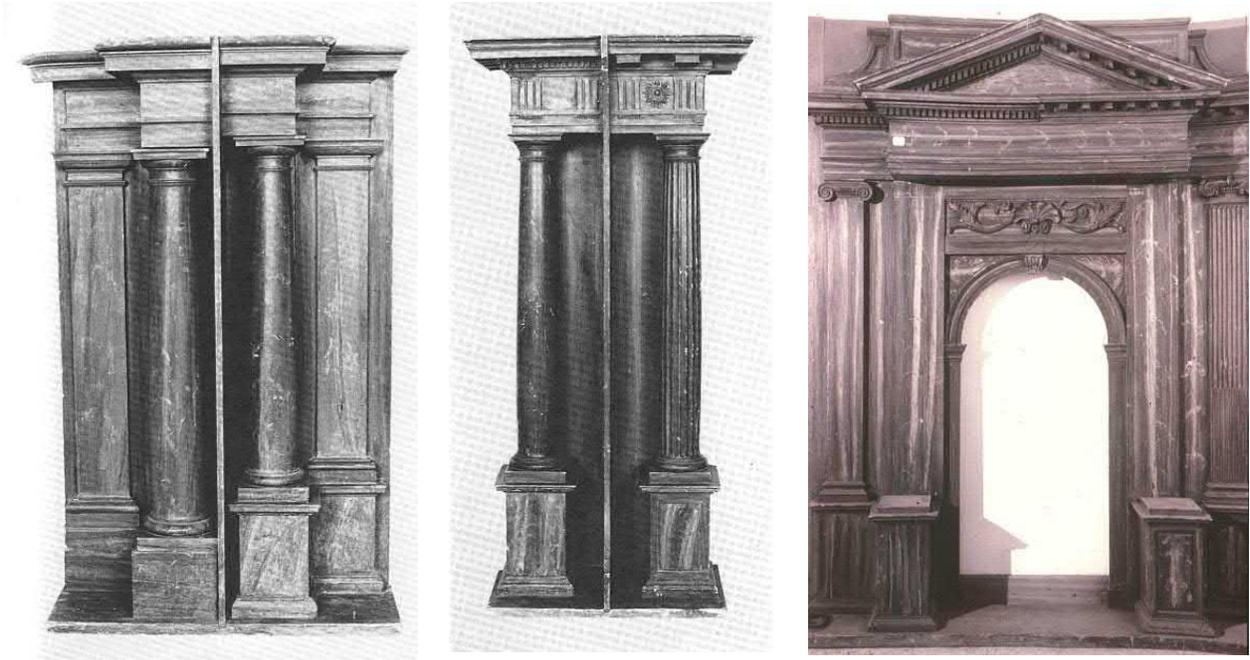


Figure 6 : Thomas Baillaigé, Planche 1 / 5 (ordre composite) du *Précis d'Architecture*, 1829.  
Musée de la civilisation, Fonds d'archives du Séminaire de Québec.



Figures 7-8-9 : Louis-Thomas Berlinguet, maquettes accompagnant le *Précis d'architecture* de Jérôme Demers 1833-1834. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Nicolet.

### Bilan des recherches

Premier enseignement d'architecture professé au Canada, le *Précis* a fait l'objet de quelques études approfondies. Une des premières, celle de Luc Noppen, s'intéresse aux sources de Demers, notamment à ses emprunts au *Cours d'architecture* de Blondel, à ses articles pour *l'Encyclopédie*, ainsi qu'au *Vignole* d'Augustin-Charles Daviler<sup>7</sup>. Cette confrontation a révélé que l'originalité du *Précis*, si l'on peut parler ainsi, tient plus à la sélection opérée par son auteur qu'à la formulation d'idées nouvelles. Comparé au *Cours* de Blondel, dont l'ambition est totalisante, embrassant autant la construction, les cinq ordres, la distribution, la décoration et l'art des jardins, en plus de l'histoire et de la théorie permettant d'appuyer les règles fondamentales de la discipline, force est d'admettre que le *Précis* de Demers donne à l'architecture une portée beaucoup plus restreinte. Le professeur du séminaire limite celle-ci à l'emploi des cinq ordres, au respect de leurs proportions et à l'usage raisonnée des éléments architecturaux complétant le système : balustrades, niches, frontons, arcs doubleaux, et amortissements – une matière qu'il puise des trois premiers volumes de texte du *Cours d'architecture civile*, à l'exclusion des autres, laissés en plan.

En réalité, la portée du *Précis* est encore plus restreinte, son contenu se rapportant uniquement au décor intérieur des églises. Cette limitation, sans être explicitement formulée, se devine du fait que Demers, comme Blondel, renvoie toujours le lecteur à des monuments précis, érigés en exemples à suivre, ou en contre-exemples à éviter. Or, il s'agit toujours de décors intérieurs d'églises, souvent l'aménagement du sanctuaire, ou l'ornementation des voûtes.

Cette double réduction opérée par Demers n'est toutefois pas sans qualités. L'ordre des idées y est plus logique que chez Blondel dont le texte désorganisé peut désorienter le lecteur. Demers l'emporte aussi sur le modèle en ce qu'il simplifie toujours le texte source, éliminant de nombreuses périphrases. En homme de sciences, l'abbé garde uniquement ce qui est nécessaire à la compréhension des notions transmises. On trouve par exemple chez Blondel ce passage sur les arcades toscanes : « En général les portes & les croisées Toscanes, doivent avoir moins de hauteur que les Corinthiennes, contre l'opinion de Vitruve & celle de Vignole, son Commentateur. Pour cet effet, nous pensons que les premières ne doivent avoir en hauteur que deux fois leur largeur<sup>8</sup> ». La réécriture par Demers se lit plus aisément : « Selon les architectes modernes, les arcades toscanes doivent avoir en hauteur, le double de leur largeur<sup>9</sup> ».

Les études plus récentes ont délaissé la question des sources – déjà très bien traitée par Noppen – pour s'intéresser aux motivations ayant amené Demers à adapter Blondel au contexte québécois<sup>10</sup>. Elles y ont vu une volonté de réponse aux menaces diffuses qui confrontaient l'église à cette époque, notamment l'insubordination croissante des paroissiens aux autorités diocésaines, manifeste lorsque venait le temps de construire ou reconstruire les églises ou d'en redécorer l'intérieur. Sans être inédits, ces cas d'insubordination se systématisent dans la foulée de mesures prises à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par le nouveau pouvoir britannique au Canada. Ce dernier, suspicieux à l'idée que le clergé catholique puisse contraindre les sujets d'un monarque protestant à financer l'entretien des églises, exige des curés canadiens, à partir de 1791, la tenue d'assemblées paroissiales préalables à tout projet de construction ou de reconstruction d'églises. Inévitablement, la multiplication de ces assemblées donna lieu à la formation de partis et de cliques qui, sans être représentatifs de l'ensemble des paroissiens, par esprit d'obstruction, en venaient à torpiller toute entreprise. Le diocèse de Québec viendra progressivement à bout de ces résistances par l'imposition d'un plan d'église type qui se généralise dans le premier tiers du

xix<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. En 1830, Mgr Signay évoquera d'ailleurs en quoi ce plan avait été utile « pour éviter les chicanes<sup>12</sup> ».

Aucune standardisation de ce genre ne régissait toutefois les décors intérieurs. Certes, leur commande ne dépendait pas des assemblées de paroisses, et n'était donc pas sujette aux mêmes résistances qui pouvaient s'y former. Mais elle dépendait des marguilliers, qui n'hésitaient pas à prendre le contrôle de l'opération sans se soucier de suivre un plan d'ensemble ou d'harmoniser les nouveaux ajouts aux anciens. Aux yeux du clergé, l'effet bric-à-brac, stylistiquement hétéroclite de nombreuses églises de l'époque, traduisait visuellement dans l'enceinte même des lieux de culte, une érosion de la sphère religieuse par les laïques<sup>13</sup> (fig. 10).



Figure 10 : Église de l'Enfant-Jésus, Pointe-aux-Trembles, décor intérieur 1818-1836, détruit en 1937. Archives de la Ville de Montréal.

Dans cette optique, on comprend mieux l'objectif spécifique poursuivi par Demers dans son enseignement. Celui-ci ne visait pas tant à former des vicaires-architectes, mais bien à transmettre à une génération de curés les principes fondamentaux de l'architecture classique. Doté de ces connaissances de base, le clergé pouvait intervenir avec autorité auprès des marguilliers lors de la décoration des églises et assurer la création de décors intérieurs harmonieux. Sur l'urgence de la chose, l'avant-dernier article du *Précis* est on ne peut plus éloquent :

Art. 413. On pourrait prouver ce qu'on avance ici par un très grand nombre d'exemples, où des curés de très grands talents et d'un goût exquis ont été contraints, pour conserver la paix dans leurs paroisses d'abandonner les projets les plus judicieusement concertés avec d'autres artistes, et d'accepter des plans de décoration dont ils connaissaient parfaitement les défauts<sup>14</sup>.

## Problématique

Toutes les études sur le *Précis*, qu'elles aient porté sur ses sources ou ses finalités, ont souligné l'ubiquité d'un acteur dans l'histoire de ce texte, soit l'architecte Thomas Baillairgé. Auteur des planches illustrant le cahier original et des maquettes l'accompagnant, Baillairgé réalisa soit en association avec son père François, soit seul, plusieurs des décors d'architecture érigés en modèles à suivre dans le *Précis*, notamment celui de l'église Saint Joachim, commencé en 1816 (fig. 11), et celui de la chapelle des congréganistes au Séminaire de Québec, datant de 1825 (fig. 12). Mentionnons aussi les plans du séminaire de Nicolet, inauguré en 1826, où Jérôme Demers et Thomas Baillairgé ont collaboré étroitement. Et nommé grand vicaire du diocèse de Québec en 1825, Demers fera rapidement Baillairgé son architecte diocésain.



Figure 11 : François et Thomas Baillairgé, décor intérieur de l'église de Saint-Joachim-de-Montmorency, 1816-1830.



Figure 12 : François et Thomas Baillairgé, Chapelle de la Congrégation, Séminaire de Québec, 1825.

Selon une tradition familiale rapportée par Georges-Frédéric Baillairgé dans ses *Notices biographiques* (1891), ce serait Thomas qui aurait eu l'initiative « de l'introduction de l'étude de l'architecture dans nos grandes maisons d'éducation<sup>15</sup> ». Cette idée voulant que Demers ait complété un projet initié par son plus proche collaborateur est cependant restée assez peu approfondie – probablement parce que la genèse du *Précis d'architecture* s'explique très bien sans avoir recours à une hypothèse aussi fragile. Le fait que Demers avait déjà à son actif la rédaction de plusieurs cours, dont ceux de philosophie et physique, et qu'il avait l'avantage de l'autorité et de l'âge sur Baillairgé (de 17 ans son cadet), expliquent pourquoi on a pu facilement lui prêter toute la conception et l'élaboration du contenu du cours qu'il enseignait<sup>16</sup>. Mais il reste tout de même

un certain nombre de questions. En effet, si le *Précis* est très largement calqué sur Blondel, tout en faisant référence à des décors d'architecture réalisés par les Baillaigé, ne serait-il pas logique de penser que les Baillaigé aient lu Blondel avant Demers, et que ce soit eux qui aient « converti » ce dernier au classicisme à la française plutôt que l'inverse ?

À cet égard, il existe un cahier de notes rédigé par Thomas Baillaigé en 1821 qui permet d'explorer plus avant cette thèse<sup>17</sup> (fig. 13). La lecture attentive de ce cahier conservé aux Archives de l'Université Laval démontre que, plusieurs années avant Demers, Baillaigé avait entrepris, pour ses propres besoins, la rédaction d'une synthèse d'extraits de Blondel dont le contenu anticipe exactement celui qui apparaîtra dans le *Précis*, sept ans plus tard.

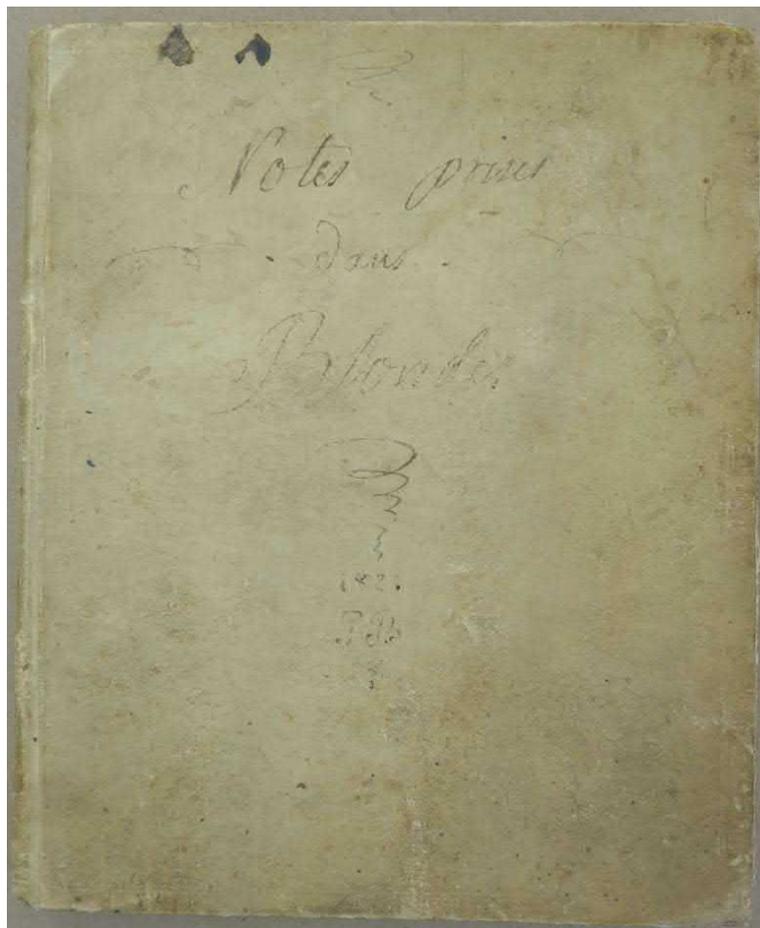


Figure 13 : Thomas Baillaigé, Notes prises dans Blondel, manuscrit, 1821.  
Archives de l'Université Laval.

## Cahier de notes de Thomas Baillaigé

L'album en question est composé de 40 feuillets rassemblés dans une reliure cartonnée. Sur le plat supérieur apparaît l'inscription à l'encre « Notes prises dans Blondel », avec la date « 1821 » et signée « TB », pour Thomas Baillaigé (fig. 14). En deuxième de couverture, l'architecte a composé une page frontispice évoquant celle de l'édition imprimée : « Cours d'Architecture ou Traité de la décoration, distribution, construction, des bâtiments par J.F. blondel architecte à Paris MDCCLXXI » (fig. 14). Baillaigé y signe à nouveau son nom, mais comme s'il s'agissait d'un ex-libris, parachevant ainsi l'imitation. Les pages ne sont pas numérotées et l'album ne contient pas de division formelle. Il est néanmoins possible d'identifier trois sections principales, chacune occupant à peu près un tiers du cahier. Seules la première et la troisième section seront discutées ici, car la deuxième, composée d'esquisses et de nombreuses pages blanches, est de toute évidence plus tardive et n'offre que peu d'intérêt pour notre propos.

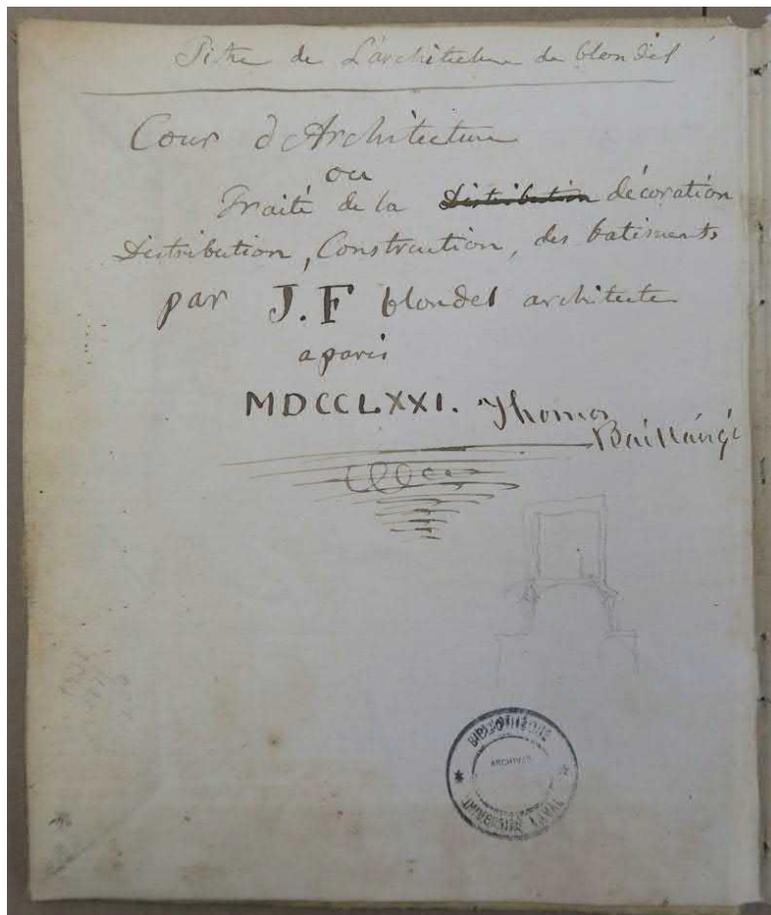
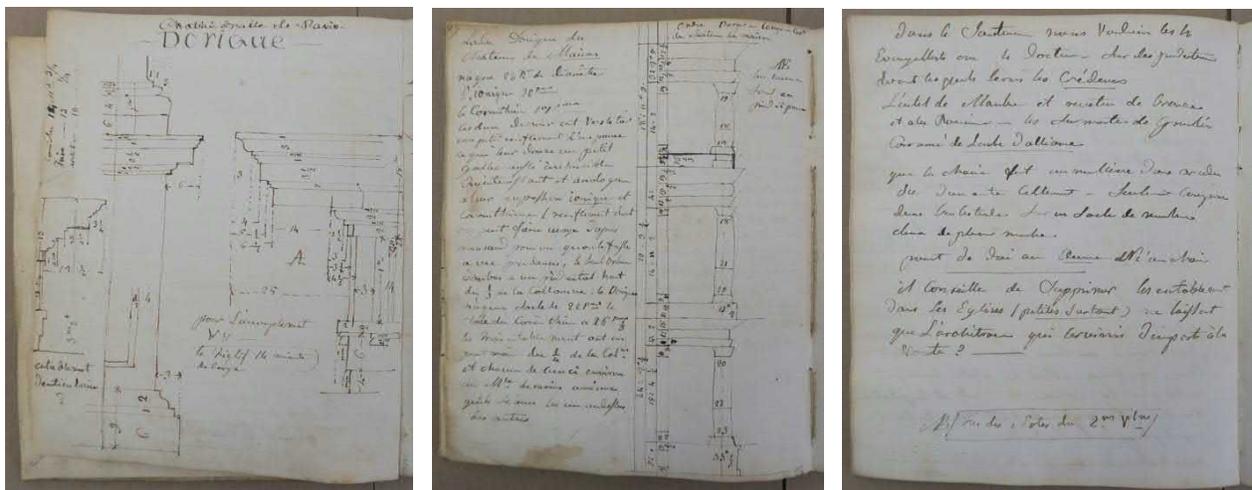
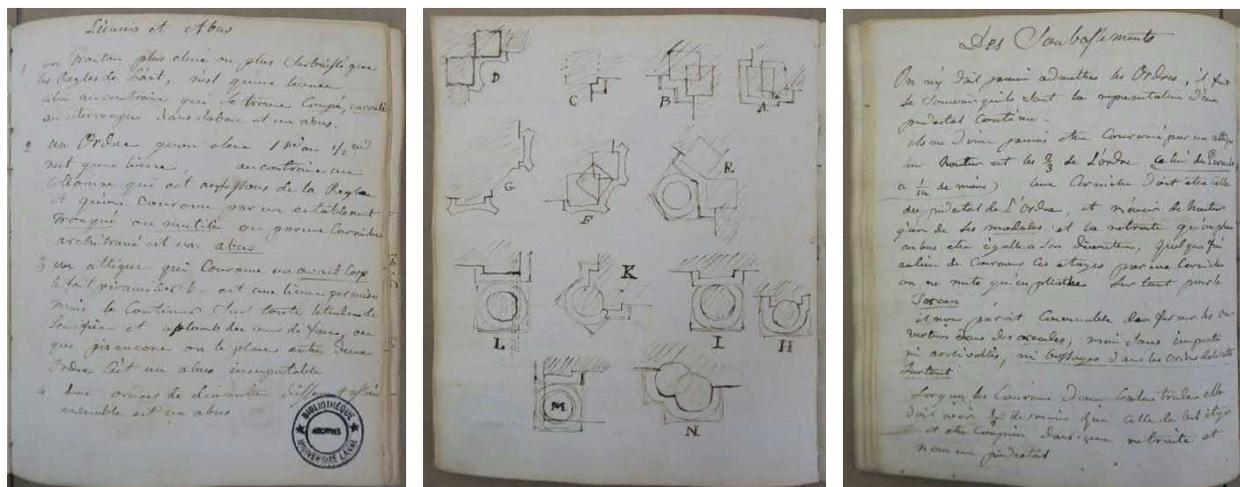


Figure 14 : Thomas Baillaigé, Notes prises dans Blondel, Archives de l'Université Laval.

La première section est composée d'extraits pris exclusivement dans les volumes II et III du *Cours d'architecture civile*. Baillaigé a reproduit les planches de Blondel pour le volume II détaillant le dorique (pl. 5 et 58), l'ionique (pl. 16-17), le corinthien (pl. 17 et 31), le composite (pl. 36), la superposition des ordres les uns sur les autres, le traitement des ordres au château de Maisons (pl. 80 et 92) et les mesures du péristyle du Louvre (pl. 93) (fig. 15-20)<sup>18</sup>. Ces figures sont accompagnées de nombreuses annotations. Il a également transcrit, en les abrégant, des passages de Blondel sur le « rapport des ordres les uns sur les autres » (pages 169-170), et des extraits du chapitre huit sur les édifices sacrés<sup>19</sup>. Au bas du feuillet 9, Baillaigé conclut cette partie par une note indiquant qu'il s'agit de la « Fin des notes prises du 2<sup>e</sup> volume » (fig. 17). La suite est extraite du volume III<sup>20</sup>. Elle commence par des passages de la liste des licences et des abus, et des règles pour appliquer des pilastres aux bâtiments. Les quatorze feuillets suivants reprennent les pages 183 à 250 du chapitre 5 sur la « perfection de l'art », en suivant la séquence thématique de Blondel : proportion des niches ; proportion des statues ; balustrade ; frontons ; des amortissements ; des attiques ; des soubassements ; des pilastres.



Figures 15-16-17 : Thomas Baillaigé, Notes prises dans Blondel, Archives de l'Université Laval.



Figures 18-19-20 : Thomas Baillaigré, Notes prises dans Blondel, Archives de l'Université Laval.

C'est ce premier tiers du cahier qui annonce de plus près la table des matières qu'adoptera Demers en 1828, nonobstant d'inévitables différences entre les deux textes. Ainsi, Demers est plus détaillée et plus appliquée dans sa réécriture de Blondel, alors que Baillaigré a écrit un condensé truffé d'abréviations du texte original. De plus, le *Précis* retient du premier volume la méthode de tracer la conchoïde, plusieurs passages de « L'abrégé de l'histoire de l'architecture » et une description de l'ordre toscan, alors que Baillaigré ne semble pas avoir ouvert ce tome. Mais, pour le reste, tout y est déjà.

La troisième section révèle plus nettement les finalités du cahier de notes. Comme tout artiste en début de carrière Thomas, qui a 22 ans à l'époque, y a réuni un répertoire de formes, de règles et de trucs du métier, utiles, peu importe les projets. Il y va même d'un ensemble de recettes pour fabriquer du stuc imitant le marbre qu'il prend dans des publications de Balthazar Georges Sage (1740-1824) et d'un certain « Mr Pennance de Londres<sup>21</sup> ». Mais ce sont les sept feuillets portant sur les divisions des ouvertures et la taille du vitrage, qui retiennent notre attention, puisqu'il s'agit d'un contenu inédit qu'on ne retrouve pas chez Blondel (fig. 21). Baillaigré semble bel et bien en être l'auteur, du fait que les données sont exprimées en mesures anglaises et qu'en guise de modèles bâtis, l'auteur renvoie aux portes et fenêtres du Palais de justice édifié à Québec par son père, François Baillaigré, entre 1799 et 1804. Or, ce qui est significatif, est que toute cette section des *Notes* est reprise par Demers dans le *Précis* aux articles 315 à 320, dans une sous-section intitulée « De quelques croisées en usage en Canada dans les bâtimens d'habitation, et dans les édifices sacrés<sup>22</sup> ».

La dépendance de Demers à Baillaigé s'observe, par exemple, dans la formulation de l'article 316. Dans le cahier de *Notes*, on peut lire : « Si l'appui était avec renvoi d'eau en pierre – il ne faudrait point alors de tablettes, alors on pourrait diminuer les différentes hauteurs de 1 pouce<sup>23</sup> ». Demers reformule le passage de la façon suivante : « Si l'appui était avec renvoie d'eau en pierre de taille, dans ces différentes croisées, il ne serait pas nécessaire alors de mettre de tablettes en dehors et on pourrait diminuer la hauteur d'un pouce<sup>24</sup> ».

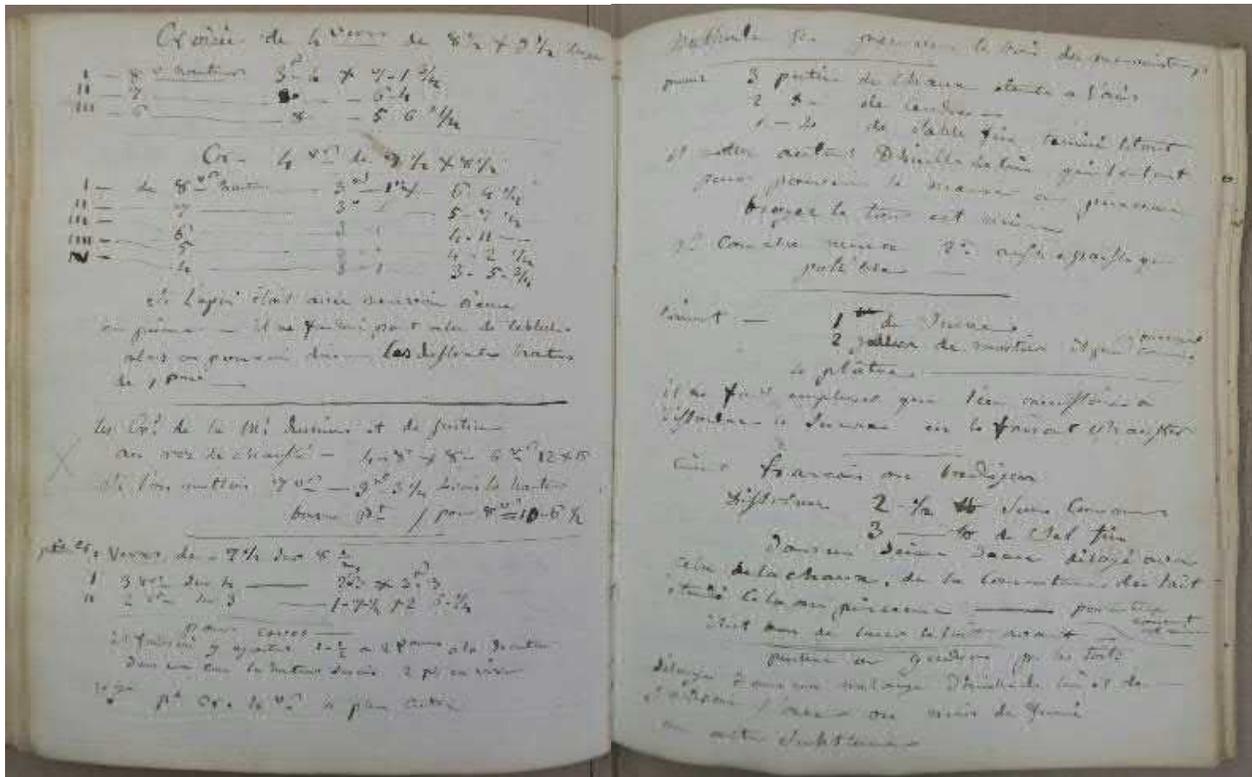


Figure 21 : Thomas Baillaigé, Notes prises dans Blondel, Archives de l'Université Laval.

La référence au Palais de justice et, indirectement, à François Baillaigé, son architecte, permet aussi de sentir le rôle clé de ce dernier dans l'acquisition précoce par son fils des connaissances touchant les cinq ordres d'architecture et leurs proportions. Car c'est bien par son père, et uniquement par lui, que Thomas a pu être initié à l'architecture classique, avant même sa lecture de Blondel. En effet, né à Québec en 1759, c'est à Paris, à l'académie royale, que François Baillaigé étudie la sculpture entre 1778 et 1781, en tant qu'élève protégé. Il y reçoit une formation théorique et pratique en se joignant à l'atelier de Jean Baptiste Stouf. Les informations sur ce séjour montrent que Baillaigé père acquiert à Paris des compétences savantes en architecture par le truchement

d'une tradition pédagogique instaurée par Blondel depuis le milieu du siècle, c'est-à-dire par la visite commentée de monuments. Ainsi, en 1780, il visite l'église Sainte-Geneviève dont il étudie *l'entasis* des colonnes :

Médan Hout Jeune Architecte y étant avec moi, il me dit qu'elles étaient plus grosses depuis le second tiers en montant à l'astragale que vers leurs bases ; que l'architecte avait fait faire un modèle en bois de la même grandeur sur lequel il avait fait divers traits jusqu'à ce [qu'il] eût trouvé une forme gracieuse<sup>25</sup>.

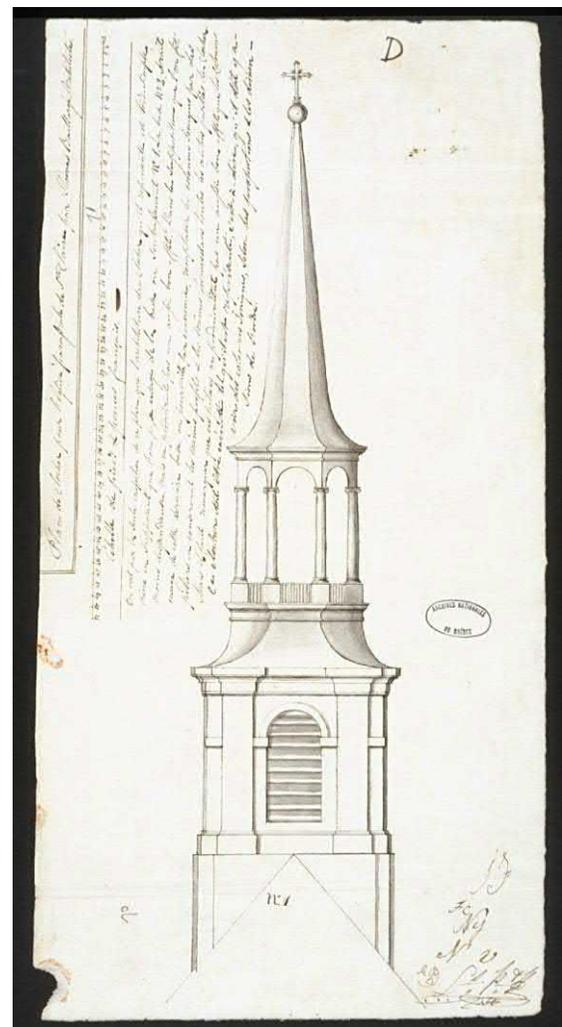
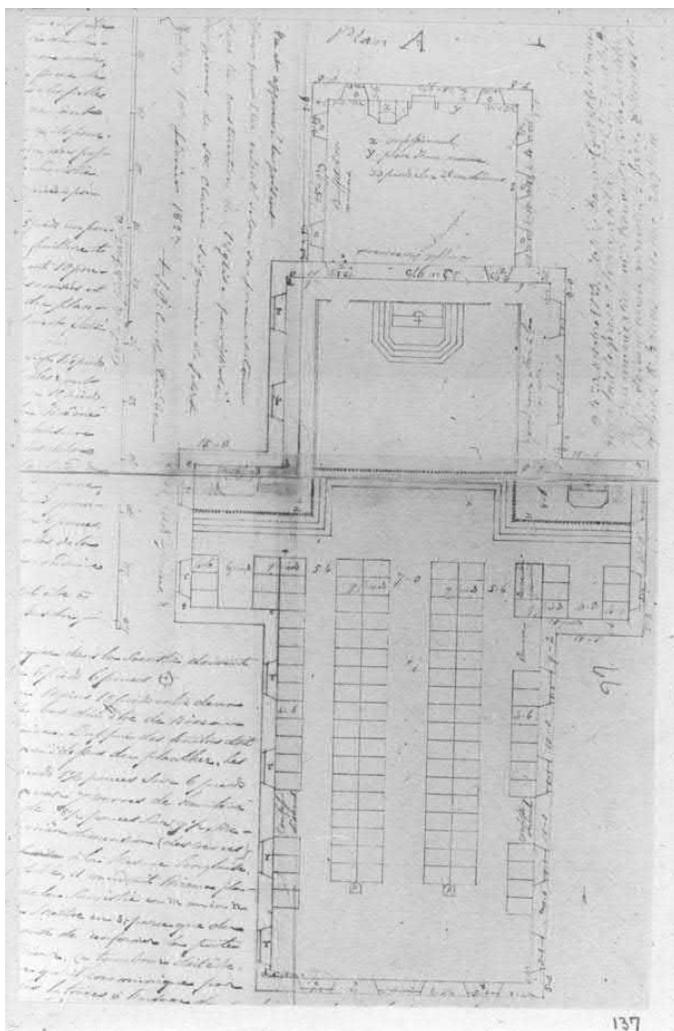
La facilité, les dispositions de Thomas Baillairgé pour les proportions, et tout le système de relations abstraites qui leur est inhérents, sont redevables vraisemblablement au fait d'avoir baigné jeune dans les souvenirs de cette formation académique.

### **La dépendance de Demers envers Baillairgé au sujet du décor d'architecture**

Une fois reconnue la dépendance du *Précis* de Demers envers les *Notes* de Baillairgé, de nombreux autres parallèles pourraient être soulignés. Mais allons droit au but. L'interprétation que nous proposons – suivant laquelle, conformément à la biographie familiale de Georges-Frédéric Baillairgé, c'est bel et bien Thomas qui aurait eu l'idée du *Précis*, qui en aurait tracé le plan et initié la rédaction dès 1821 – permet d'intégrer une autre série de données jusqu'ici difficilement réconciliables avec le scénario établi qui attribuait à Demers l'entière paternité du texte. Il s'agit du fait qu'avant 1828, Demers ne semble pas à l'aise d'aborder directement et par lui-même la question du beau architectural. Bien plus, dans les diverses interventions qu'on lui connaît liées de près ou de loin à un projet de construction, et elles sont nombreuses, celles-ci portent toutes sur des enjeux constructifs liés à l'usage et à la solidité de l'édifice. Bref, sa maîtrise du vocabulaire d'architecture semble trop soudaine, trop tardive et trop complète pour ne pas soupçonner qu'elle ait été alimentée par Thomas Baillairgé.

Soulignons d'abord, qu'à Saint-Joachim, l'intervention de Demers sur le décor en 1816 ne concerne véritablement que le programme iconographique. En 1825, à l'église Sainte-Claire de Dorchester, aussi près de Québec, un plan très sec est tracé par Demers, tandis que les propositions pour le clocher, sont présentées avec un dessin soigné, rehaussé de lavis, de la main de Baillairgé<sup>26</sup> (fig. 22-23).

Et, au séminaire de Nicolet en 1827, on voit que le tracé général de l'élévation et le décor architectural (le fronton, le clocher, le portail principal) sont dessinés avec des techniques bien différentes, et probablement par des mains différentes : Demers en premier, pour le cadre général, et Baillaigé ensuite, pour le décor. Cette division des responsabilités ne se limite pas à l'élévation du corps central<sup>27</sup> (fig. 24). Le reste de l'archive laisse voir qu'ailleurs dans l'édifice Demers a conçu les plans des fondations et pensé la distribution des caves et des étages, tandis que Baillaigé limite délibérément ses interventions aux seuls accents architecturaux : l'élévation doublement ordonnancée de la chapelle ; le décor de pierre d'une porte latérale dite Porte Saint-Bernard.



Figures 22-23 : Jérôme Demers (gauche) et Thomas Baillaigé (droite), plans de l'Église Sainte-Claire de Dorchester, 1825, Archives notariales, BANQ.

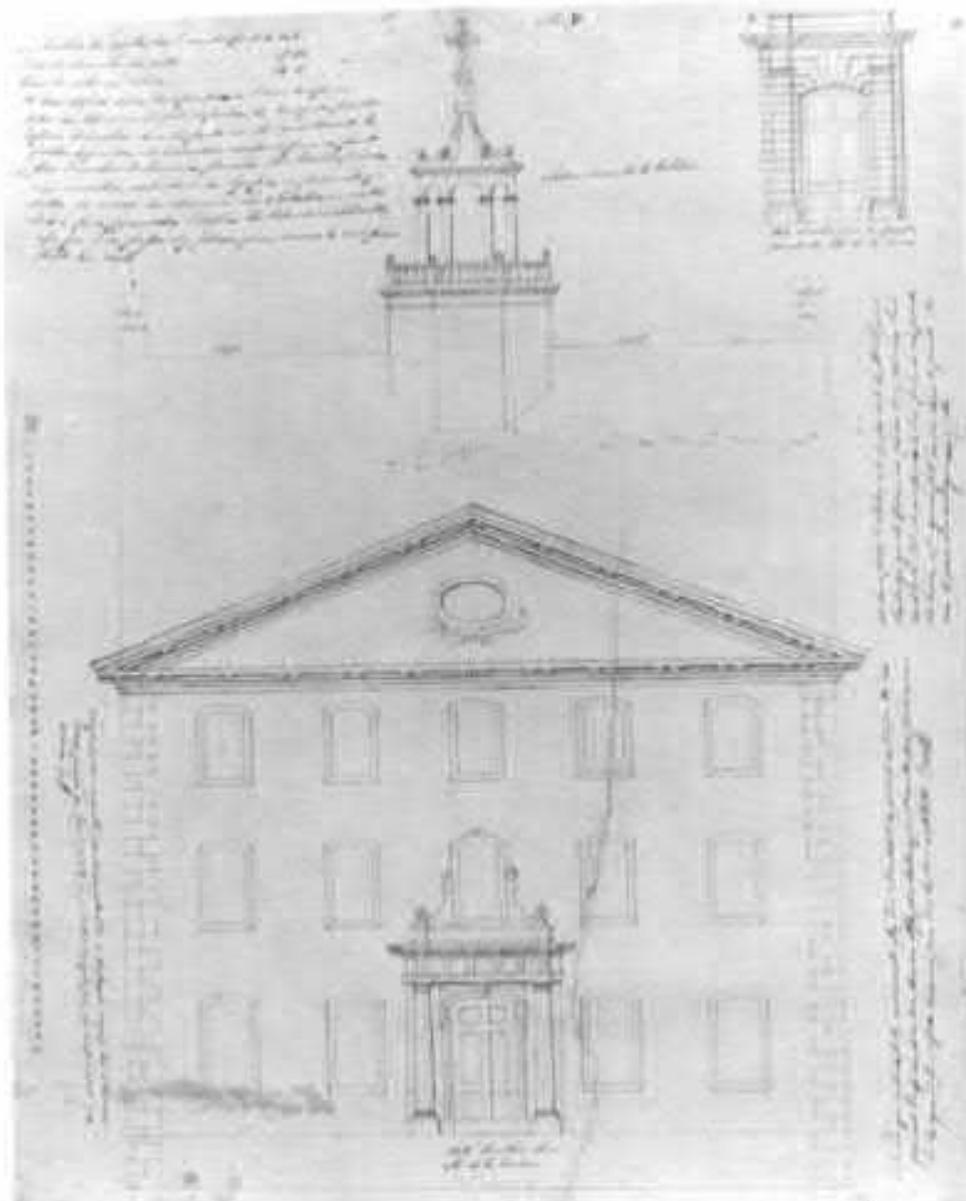


Figure 24 : Thomas Baillairgé et Jérôme Demers, Séminaire de Nicolet, Nicolet, 1827-1836 ; incendié en 1973. Centre d'archives régionales, Séminaire de Nicolet.

Enfin, quitte à questionner la complète attribution du *Précis* à Demers, nous pouvons aussi évoquer le fait que l'ajout d'un cours d'architecture à l'année de physique du petit séminaire, en 1828, est curieux. En fait, rien n'indique qu'il manquait de matière de base au programme de sciences cette année-là pour justifier l'addition d'un contenu architectural. Au contraire, cinq ans après la rédaction du *Précis*, Demers abandonne la réécriture d'une quatrième version du cours de physique tant l'avancée des connaissances lui semble insurmontable<sup>28</sup>. En 1834, il abandonne tout simplement cet enseignement, qui est pris en charge

par trois professeurs, chacun responsable d'une seule matière, et dont l'architecture semble avoir été exclue.

La physique et les mathématiques étant enseignées bi-annuellement au petit séminaire, en rotation avec les cours de morale, de métaphysique et de logique, Demers n'aura donné son cours d'architecture que trois fois, soit en 1828, en 1830 et en 1832. À partir de cette date, et jusqu'à sa mort en 1853, Demers n'enseignera plus que la métaphysique et la théologie. Il faut dire, que depuis 1830, Baillairgé était devenu l'architecte officiel du diocèse de Québec, rendant en quelque sorte inutiles les finalités de ce cours, son idéateur principal assurant désormais directement l'application des principes énoncés.

## Notes

<sup>1</sup> Luc Noppen, « Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 2, n° 1, 1975, p. 19-33.

<sup>2</sup> Aurélien Davrius, *La Place d'Armes de Metz. Un chef-d'œuvre de l'architecte de Louis XV Jacques-François Blondel*, Paris, Alain Baudry, 2011. L'enseignement prodigué par J.-F. Blondel à son école tout d'abord, puis à l'Académie, enfin par le truchement du *Cours d'architecture*, fait l'objet d'une synthèse complète dans Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel, architecte des Lumières*, Paris, Éditions Classiques Garnier, p. 121-164, 263-286, 485-547, 561-612.

<sup>3</sup> Kate McCartney, « A French Source for Christ Church, Montreal in William Berczy's Personal Library », dans Pierre de la Ruffinière du Prey (dir.), *Architects, Books and Libraries : A Collection of Essays*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1995, p. 41-46; Luc Noppen, « Baillairgé, Thomas », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 8, Université Laval / University of Toronto, 2003, [consulté le 30 oct. 2019, [http://www.biographi.ca/fr/bio/baillairge\\_thomas\\_8F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/baillairge_thomas_8F.html)]. Le cours de Blondel ne figure pas à l'inventaire de la bibliothèque du séminaire réalisé en 1782, Monique Laurent, « Le catalogue de la bibliothèque du Séminaire de Québec, 1782 », *Études littéraires*, vol. 46, n° 2, 2015, p. 15-32. C'est donc après cette date que Demers aurait acheté sa copie, conservée aux Archives du Séminaire de Québec (ASQ / Musée de la civilisation).

<sup>4</sup> Jean-Claude Simard, « 1835. Jérôme Demers, *Institutiones philosophicae ad usum studiosae juventutis* » dans Claude Corbo (dir.), *Monuments intellectuels de la Nouvelle-France et du Québec ancien. Aux origines d'une tradition culturelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 153.

<sup>5</sup> Luc Noppen, « Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 2, n° 1, 1975, p. 19, note 2.

<sup>6</sup> Luc Noppen, « L'utilisation des maquettes et modèles dans l'architecture du Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 1, n° 1, 1974, p. 7.

<sup>7</sup> Alan Gowans, « Thomas Baillairgé and the Québécois Tradition of Church Architecture », vol. 34, n° 2, 1952, p. 117-137 ; Luc Noppen, « Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 2, n° 1, 1975, p. 19-33.

<sup>8</sup> Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, vol. 1, Paris, Desaint, 1771, p. 301.

<sup>9</sup> Jérôme Demers, *Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec*, Manuscrit M-139, 4 août 1828, Archives du Séminaire de Québec, art. 221.

<sup>10</sup> Marc Grignon, « Le Précis d'architecture de Jérôme Demers : une théorie déchirée », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 11, n° 1-2, 1988, p. 1-22 ; Martin Bressani et Marc Grignon, « 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<sup>e</sup> siècle », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 29, 2008, p. 8-48.

<sup>11</sup> L'architecture des lieux de culte catholiques au Québec entre 1800 et 1830 est marquée par une importante conformité formelle des églises d'une paroisse à l'autre. Ainsi, la moitié des 53 églises catholiques construites ou reconstruites au cours de cette période sont strictement identiques, voir J. Curl, « Conefroy, Abbé Pierre », dans *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford University Press, 2006. La dépersonnalisation de l'identité paroissiale, manifeste dans cette répétition à l'identique d'une même église, n'est pas sans lien avec d'autres réformes contemporaines ayant affaibli l'attachement populaire à l'espace paroissial, telles que la réduction des fêtes sanctorales et la cessation des processions qui spatialisaient le territoire du saint titulaire. La velléité de Demers d'uniformiser les décors intérieurs s'inscrit à notre avis dans ce courant. Voir M. Bressani et M. Grignon, « 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<sup>e</sup> siècle », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 29, 2008, p. 8-48.

<sup>12</sup> Procès-verbal de la visite de Mgr Signay au sujet de la nouvelle église de Lauzon, 13 mars 1830, BAnQ, (E6S8SS1SSS915).

<sup>13</sup> M. Bressani et M. Grignon, « 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<sup>e</sup> siècle », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 29, 2008, p. 8-48.

<sup>14</sup> Jérôme Demers, *Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec*, Manuscrit M-139, 4 août 1828, Archives du Séminaire de Québec, art. 413.

<sup>15</sup> Luc Noppen, « Le rôle de l'abbé Jérôme Demers dans l'élaboration d'une architecture néo-classique au Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 2, n° 1, 1975, p. 20 ; Georges-Frédéric Baillairgé, *Notices biographiques*, Famille Baillairgé, Joliette, 1891, p. 74.

<sup>16</sup> Voir Jean-Claude Simard, « 1835. Jérôme Demers, Institutiones philosophicae ad usum studiosae juventutis » dans Calude Corbo (dir.), *Monuments intellectuels de la Nouvelle-France et du Québec ancien. Aux origines d'une tradition culturelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 153.

<sup>17</sup> Thomas Baillairgé, *Notes prises dans Blondel*, 1821. Archives de l'Université Laval, (NA 2515-B 654-B 157).

<sup>18</sup> Jacques-François Blondel, *Planches pour le second volume du Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771.

<sup>19</sup> Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, vol. 2, Paris, Desaint, 1771.

<sup>20</sup> Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, vol. 3, Paris, Desaint, 1772.

<sup>21</sup> Thomas Baillaigé, *Notes prises dans Blondel*, 1821. Archives de l'Université Laval, (NA 2515-B 654-B 157, feuillet non numéroté).

<sup>22</sup> Jérôme Demers, *Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec*, Manuscrit M-139, 4 août 1828, Archives du Séminaire de Québec, art. 315-320.

<sup>23</sup> Thomas Baillaigé, *Notes prises dans Blondel*, 1821. Archives de l'Université Laval, (NA 2515-B 654-B 157, feuillet non numéroté).

<sup>24</sup> Jérôme Demers, *Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec*, Manuscrit M-139, 4 août 1828, Archives du Séminaire de Québec, art. 316.

<sup>25</sup> Luc Noppen, « L'utilisation des maquettes et modèles dans l'architecture du Québec », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 1, n° 1, 1974, p. 5-6.

<sup>26</sup> Luc Noppen et Marc Grignon, *L'art de l'architecte*, Québec, Musée du Québec et Université Laval, 1983, p. 20, 77; Marc Grignon, « Le Précis d'architecture de Jérôme Demers : une théorie déchirée », *Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. 11, n° 1-2, 1988, p. 14-15.

<sup>27</sup> Luc Noppen et Marc Grignon, *L'art de l'architecte*, Québec, Musée du Québec et Université Laval, 1983, p. 77-78; Marc Grignon, « Le Précis d'architecture de Jérôme Demers : une théorie déchirée », *Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. 11, n° 1-2, 1988, p. 12-13.

<sup>28</sup> Noël Baillargeon, *Le séminaire de Québec de 1800 à 1850*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 309-331.

## Pour citer

Pierre-Édouard Latouche et Marc Grignon, « Thomas Baillaigé et la genèse du *Précis d'architecture* (1828) de l'abbé Jérôme Demers », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 4, printemps 2020, p. 88-106. [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Luc Noppen

Thomas Baillairgé et Victor Bourgeau.

Deux « architectes » issus de la pratique architecturale instiguée au Québec par l'Église canadienne-française au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

Au Québec l'histoire de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle est dominée par deux figures mythiques : Thomas Baillairgé (1791-1859) et Victor Bourgeau (1809-1888), à tel point que l'évocation de la paternité de l'un ou de l'autre sur un bâtiment suffit à en établir la notoriété dans l'imaginaire collectif. Tout au long de ma carrière, j'ai mené des recherches sur ces deux personnages, ce qui m'a permis d'observer que leur œuvre se révèle surtout lorsqu'on le considère sous l'angle des pratiques architecturales. Plus avant dans cette voie, je me permets aujourd'hui de proposer que la confrontation des deux types de pratiques « d'architectes » qu'ils ont illustrées permet de souligner l'originalité profonde d'un contexte de production suscité par l'Église canadienne-française soucieuse d'image, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.



Figure 1 : Portrait de Thomas Baillairgé par Jean-Joseph Girouard en 1835, photographie d'un dessin. Crédit photo : BAnQ. Centre d'archives de Québec, P1000, S4, D83, PB.

En histoire de l'architecture Thomas Baillairgé (fig. 1) a été véritablement « découvert » par Alan Gowans qui, en 1953, publia un article à son sujet dans *The Art Bulletin*<sup>2</sup>. Connue jusque-là comme un des membres de la « dynastie des Baillairgé<sup>3</sup> » dont la production architecturale et sculpturale aurait perpétué loin dans le XIX<sup>e</sup> siècle la tradition développée en Nouvelle-France, le Thomas Baillairgé que révèle Gowans apparaît plutôt comme un architecte appartenant bien plus à son époque – les années 1820-1850 – qu'il n'est redevable à son illustre famille. Et, c'est précisément l'époque marquée au Québec par l'avènement de la profession d'architecte<sup>4</sup>.

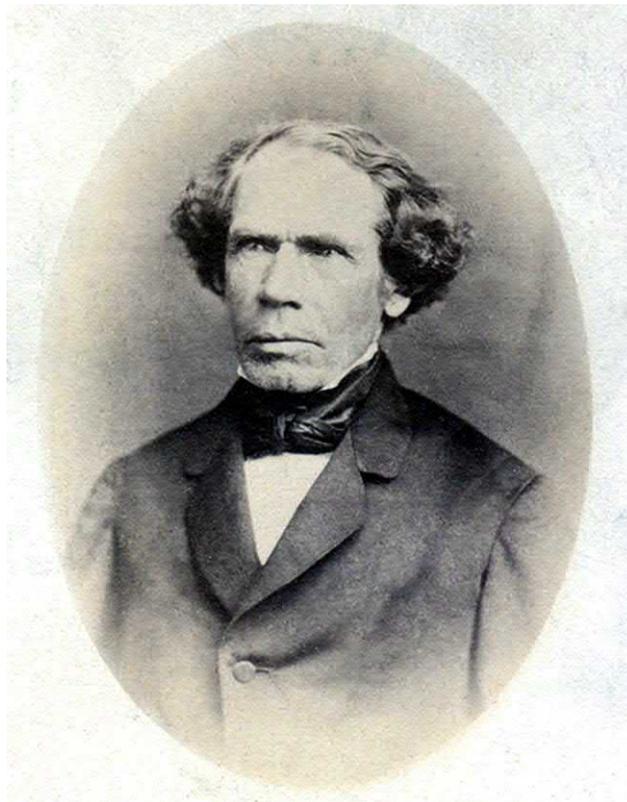


Figure 2 : Victor Bourgeau. Crédit photo : Archives des Sœurs grises de Montréal.

De son côté, Victor Bourgeau (fig. 2) a été porté par une historiographie nationaliste, à la recherche d'une paternité canadienne-française pour des monuments catholiques romains de Montréal. Mais le personnage reste peu connu et résiste à tous ceux qui l'ont abordé avec en tête une définition moderne de « l'architecte<sup>5</sup> ». Un mythe propose surtout que le jeune homme, qui débuta sa carrière en 1833, ne sachant ni lire ni écrire, ait livré les plans des édifices les plus célèbres de la ville ; il est aussi le seul Québécois qui aurait à son actif trois

cathédrales du Québec<sup>6</sup>. C'est M<sup>gr</sup> Olivier Maurault, successivement curé de Notre-Dame et recteur de l'Université de Montréal, qui avait déclaré en 1923 que « Bourgeau fut pour la région de Montréal ce que Thomas Baillairgé avait été pour la région de Québec<sup>7</sup> ». De son côté, Gérard Morisset, père de l'histoire de l'art francophone du Québec, reconnaît Bourgeau comme « excellent constructeur et architecte d'un goût sûr<sup>8</sup> ». Mais il importe de souligner dès maintenant que Victor Bourgeau est actif dans les années 1850-1880, alors que la pratique architecturale de Montréal, métropole émergente, est déjà dominée par une pléiade d'architectes professionnels anglophones.

Pour la petite histoire, il vaut la peine de rapporter que le duo Baillairgé-Bourgeau a souvent permis d'inscrire la rivalité Québec-Montréal dans les discours interprétatifs du patrimoine bâti. En effet, même si les deux architectes sont crédités d'une centaine d'églises et de couvents chacun, Thomas Baillairgé n'a livré les plans que d'une seule église dans la région montréalaise – Sainte-Geneviève de Pierrefonds, en 1836 – et le nom de Victor Bourgeau n'est associé qu'à un seul édifice dans la région de Québec : le couvent Notre-Dame de Bellevue, érigé en 1872 pour la très montréalaise congrégation de Notre-Dame. Très tôt d'ailleurs, M<sup>gr</sup> Olivier Maurault avait exacerbé la rivalité en histoire de l'architecture en insistant sur le fait que le projet « classique » soumis en 1824 par Thomas Baillairgé pour la construction de la nouvelle église Notre-Dame de Montréal avait été jugé vieillot et que les marguilliers de la paroisse lui avaient préféré un architecte irlandais de New York, James O'Donnell, dont le projet « gothique » convenait mieux au statut de métropole que Montréal revendiquait à l'époque<sup>9</sup>. Le fait que, plus tard, Victor Bourgeau se soit montré habile dans la maîtrise du vocabulaire tant gothique que classique appuierait ainsi sa supériorité comme architecte en face de Thomas Baillairgé qui ne maîtrisait que le vocabulaire classique.

On l'a vu, Thomas Baillairgé et Victor Bourgeau ne sont pas exactement des contemporains. Le premier prend sa retraite en 1848, en laissant le champ libre à son petit-cousin Charles Baillairgé (1826-1906), et ce n'est qu'un an plus tard que Victor Bourgeau intervient en architecture religieuse<sup>10</sup>, son activité s'étant jusque-là limitée à la menuiserie et à la sculpture architecturales. Les deux hommes sont aussi issus de milieux très différents et leur formation s'en est ressentie. Le père de Thomas Baillairgé, François Baillairgé, avait étudié à l'Académie royale des beaux-arts de Paris et son grand-père Jean était

charpentier de formation et avait acquis une réputation enviable à Québec dès les lendemains de la Conquête. Thomas Baillairgé a été formé au Séminaire de Québec et a entrepris sa carrière comme protégé de l'abbé Jérôme Demers (1774-1853), professeur de sciences et d'architecture au Séminaire et vicaire général du diocèse de Québec. De son côté Victor Bourgeau est né en milieu rural – à Lavaltrie – dans une modeste famille d'artisans du bois – les Bourgeault ; il n'a pas fréquenté d'école et a fait l'apprentissage du métier de charpentier-menuisier auprès d'un oncle homonyme. En 1833 il déclare encore ne savoir ni lire ni écrire, mais en 1842, alors qu'il s'établit à Montréal comme maître menuisier, il arrive à signer son nom d'une main maladroite<sup>11</sup>. Alors que Thomas Baillairgé a été formé au dessin et à l'architecture par son père, artiste accompli, il faut croire une légende pour comprendre comment Victor Bourgeau aurait acquis une étonnante maîtrise du dessin d'architecture. Ce serait le peintre italien Angelo Pienovi, occupé au décor peint de l'église Notre-Dame, qui aurait initié le jeune menuisier à l'art de l'architecture...<sup>12</sup>.

Un artiste italien, de passage au Canada, en 1830, se serait vu empêcher [*sic*] de retourner dans son pays, par un hiver hâtif. Il aurait rencontré Bourgeau ; lui aurait offert de lui enseigner tout ce qu'il savait, en échange d'un abri et de la nourriture ; celui-ci d'accepter : et voilà pourquoi Bourgeau fut architecte<sup>13</sup> !

Au-delà de tels raccourcis et pour bien comprendre comment Thomas Baillairgé et Victor Bourgeau sont devenus « architectes », il vaut la peine de s'attarder sur le système de production d'architecture que révèle un schéma de l'organisation de la pratique architecturale<sup>14</sup> (fig. 3).

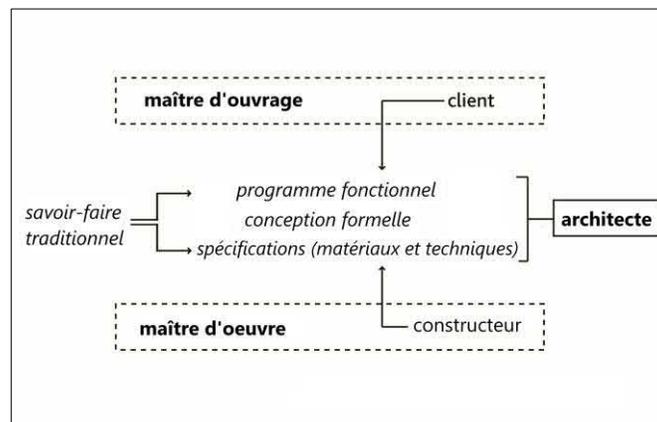


Figure 3 : Schéma de la pratique architecturale par Luc Noppen.

Au départ de toute construction il y a un besoin exprimé par un client ou maître d'ouvrage. Ce besoin peut être comblé par un constructeur, généralement appelé maître d'œuvre. Entre ces deux pôles se dessine un champ d'activité – celui du projet –, aujourd'hui occupé par l'architecte. Celui-ci met en forme les besoins, établit le programme architectural. Ce même architecte détermine ensuite le parti formel qui sera adopté ; c'est l'étape du design architectural – le *designo* du xv<sup>e</sup> siècle italien, le *portraict* du xvi<sup>e</sup> siècle français. Puis, l'architecte « devise », c'est-à-dire qu'il dresse le devis de la construction et la liste des spécifications (matériaux et techniques) qui devront être mises en œuvre pour réaliser le projet. Par le texte et le dessin, l'architecte rend donc le besoin du client explicite aux constructeurs ; étant extérieur au chantier et indépendant des corps de métier qui y œuvrent, il représente les intérêts du client dans la bonne exécution du projet.

Dans les sociétés traditionnelles de l'âge classique, la position de l'architecte est variable. C'est tantôt le client, souvent plus éduqué que son constructeur, qui établit le programme, définit les options formelles. Par contre, le savoir-faire constructif est entre les mains du constructeur – c'est son secret. C'est donc lui qui choisit les matériaux et des techniques de mise en œuvre en vue d'obtenir l'effet désiré par son client. Dans un environnement plus formel, celui du monde des conventions de la Nouvelle-France, c'est souvent le notaire qui s'impose comme architecte, rédigeant les marchés et les devis de construction, allant même jusqu'à s'aventurer dans quelques dessins. Est ainsi « architecte » celui qui s'arroge le titre (un bon ouvrier, habile constructeur) ou encore celui qui se le fait attribuer (un habile dessinateur, capable d'évoquer la figure d'un édifice à venir).

Ce n'est qu'à partir de 1820, avec l'avènement de l'architecture néoclassique, que le Québec voit apparaître des architectes professionnels. C'est que, au lieu d'utiliser le répertoire classique « par accoutumance<sup>15</sup> » – par habitude –, le xix<sup>e</sup> siècle oblige clients et constructeurs à opérer une série de choix relatifs aux programmes, aux formes et aux techniques. Les besoins de la société explosent et requièrent un accroissement substantiel des typologies fonctionnelles (habitations, écoles, hôpitaux, prisons, usines, etc.). En même temps l'histoire de l'architecture naissante encombre les esprits d'un nouveau catalogue de styles historiques et exotiques. Enfin, les progrès techniques renouvellent entièrement l'offre des matériaux et des techniques de mise en œuvre. Ni le client, ni le constructeur n'arrivent plus à maîtriser ces nouveaux savoirs. La plupart des nouveaux architectes professionnels, formés à de tels choix, adoptent un langage

architectural qui met en œuvre un vocabulaire classique explicite sur fond de théorie architecturale. Au nom de l'Harmonie et de la juste proportion, ce langage se ressourçe aux grands monuments de l'Antiquité occidentale. En lieu et place des classicismes nationaux – britanniques, français ou étasuniens – se dessine alors un paysage qui évoque les sources communes de la civilisation : il se dit néoclassique ou néogrec. Mais, très tôt, devant tant de choix, d'autres architectes, d'habiles dessinateurs et des constructeurs aventureux vont se saisir de figures plus pittoresques pour parsemer le même paysage de monuments qui, dès lors, ne sont plus l'expression de valeurs communes, mais bien des objets à intention symbolique formant un métalangage : l'architecture ne parle plus d'elle-même, de ses origines qui réfèrent à la Nature ; elle évoque plutôt par valeurs symboliques, par association d'idées. C'est ainsi par exemple que le vocabulaire gothique sera associé à l'âge d'or de la chrétienté occidentale, dès les années 1820-1830, lors d'un premier déploiement de monuments néogothiques.

Quand Thomas Baillaigé ferme en 1830 l'atelier de sculpture qu'il avait hérité de son père François en 1812 pour se consacrer exclusivement à « l'Architecture<sup>16</sup> », il cherche à prendre ses distances des artisans et des entrepreneurs qui concluent des marchés de construction. Pour bien marquer son nouveau rôle, Baillaigé va se consacrer exclusivement à la production de plans, qui, entre les mains de ses anciens apprentis et compagnons, vont guider les chantiers de réalisation. Il pousse même la distinction entre l'architecte et le constructeur au point de refuser systématiquement de mettre les pieds sur un chantier. Le catalogue de l'œuvre architectural de Thomas Baillaigé est donc construit autour d'un corpus de plans et de dessins et élargi aux édifices qui font mention de son nom comme auteur des plans qui ont guidé le chantier, même si plusieurs de ces documents ont aujourd'hui disparu. Le nombre de dessins conservés de Thomas Baillaigé est cependant suffisant pour témoigner d'une continuité graphique ; il y a bien sûr une évolution du dessin et une sophistication de l'usage des lavis d'encre, mais la main de l'architecte est bien reconnaissable, même si l'on sait que des élèves comme Pierre Gauvreau et Charles Baillaigé ont contribué au dessin des plans dans les dernières années d'activité de l'atelier (fig. 4).

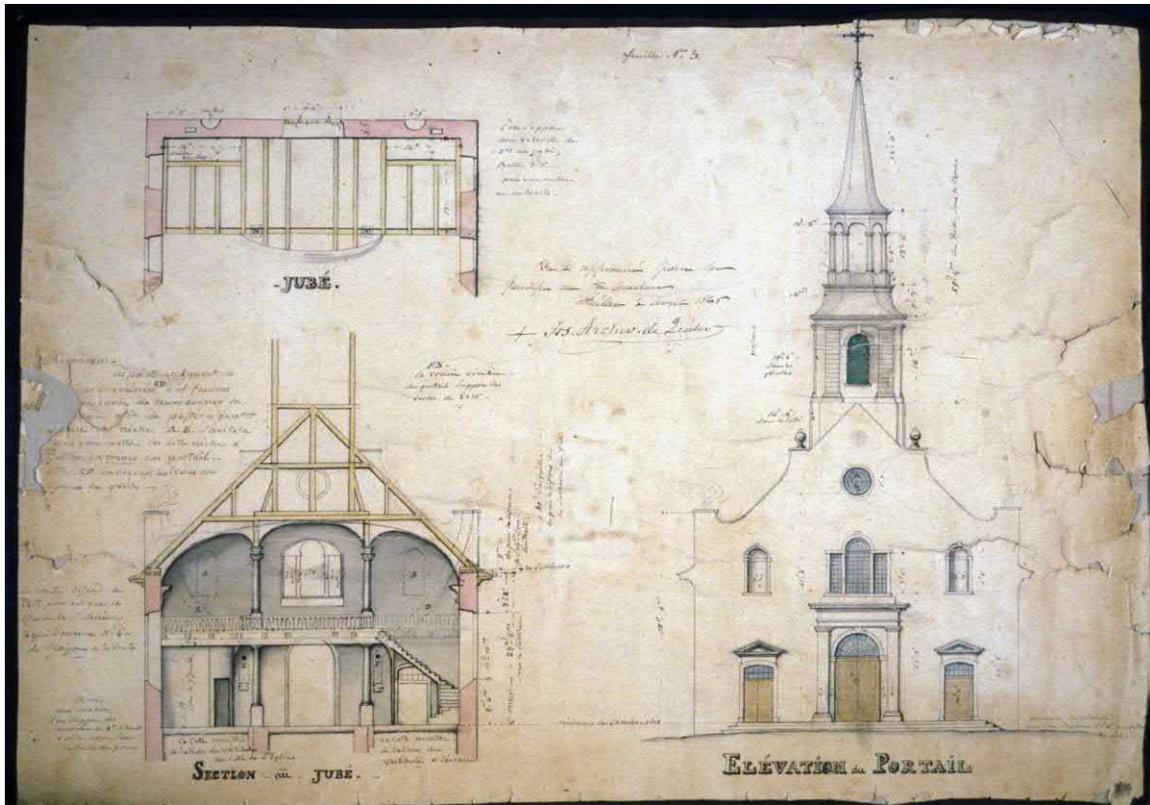


Figure 4 : Saint-Anselme. Plan de l'église par Thomas Baillaigé, 1845. Crédit photo : Archives de la paroisse de Saint-Anselme.

Dans la pratique architecturale telle que la conçoit Thomas Baillaigé, c'est le client (l'Église ou son représentant, le vicaire général) qui définit le programme architectural ; qui mieux qu'un prêtre peut concevoir une église fonctionnelle ? Baillaigé dresse donc les plans d'architecture et d'ornementation architecturale en utilisant le langage classique et en prônant un retour à la rigueur de la composition classique. Ce renouveau prend appui sur la théorie ressourcée par la découverte des monuments de l'Antiquité qui est exposée dans les traités d'architecture dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il déclare spontanément n'avoir étudié que l'architecture grecque et romaine ou encore qu'il « préfère le genre grec au genre gothique<sup>17</sup> ». Pour que l'Église s'émancipe d'une société repliée sur elle-même, où la construction des églises et des couvents est entre les mains d'hommes de métier qui perpétuent le savoir-faire traditionnel, Baillaigé propose un retour à la rigueur de la composition, et ce, jusque dans des édifices dits « à ordres absents », c'est-à-dire dépouillés des ordres – et des ornements – classiques. C'est que, pour Baillaigé comme pour les architectes néoclassiques en général, l'architecture est *Ordre* et l'usage des proportions classiques – dont les ordres sont des révélateurs et non des ornements – permet cette mise en

ordre, seule garante que l'objet construit puisse être considéré comme œuvre d'Architecture (fig. 5).



Figure 5 : Nicolet. Ancien séminaire construit d'après les plans de Thomas Baillairgé en 1826. Élévation à ordres absents. Crédit photo : Charles Howard Millar, vers 1900, Musée McCord (MP-1974.133.29).

Concepteur, outillé par le dessin, Thomas Baillairgé abandonne l'édification au savoir-faire constructif des hommes de métier. Ses plans guident les chantiers avec un minimum de consignes techniques : ses dessins techniques sont rares et les devis descriptifs sont très concis. Ce type de pratique a produit une grande uniformité dans l'architecture religieuse de l'immense diocèse de Québec, au point où, dans l'imaginaire collectif, l'architecture d'Église (églises, presbytères, écoles, couvents et séminaires) avait valeur d'architecture d'État (fig. 6).



Figure 6 : Les Becquets. Église Saint-Pierre, Thomas Baillairgé, architecte, 1839. Crédit photo : Wikipedia Commons (Dana2255).

L'art de Thomas Baillairgé rejoint ainsi les préoccupations de l'Église du Bas-Canada, qui, vers 1830, cherchait à réaffirmer sa position dans une société traditionnelle en voie de dislocation en prônant un retour à la doctrine et au message évangélique. L'architecture intérieure des églises de Baillairgé, elle aussi uniformisée (abandon de la polychromie et de la prolifération de sculptures), concourait à cette réorientation de l'Église, du moins en exprimait-elle l'intention à destination de l'imaginaire collectif. Cette vaste campagne visant à affirmer la présence d'une seule Église établie conférait à Baillairgé une position tout à fait particulière et l'on comprend fort bien que l'Église ait pu le considérer au point de lui attribuer de fait la situation d'architecte diocésain. Dès 1828, dans son *Précis d'architecture*, l'abbé Jérôme Demers qualifie Thomas Baillairgé de « Premier architecte de tout le Bas-Canada<sup>18</sup> ».

La carrière « d'architecte » de Victor Bourgeau s'organise de façon tout autre. Comme maître menuisier Bourgeau s'était fait remarquer en réalisant divers ouvrages de sculpture du décor architectural de l'église Notre-Dame de Montréal, en 1844, dont un escalier de chaire hélicoïdal, fort vanté à l'époque et cité par ses biographes comme « un petit chef-d'œuvre d'élégance et de solidité<sup>19</sup> ». De son vivant, Victor Bourgeau a été publiquement qualifié « d'architecte » une première fois en 1853, à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle église Saint-Pierre-Apôtre (fig. 7) : « l'exécution de ce travail fait le plus grand honneur à l'architecte qui l'a dirigé, et cet architecte est notre compatriote M. Victor Bourgeault [sic]<sup>20</sup> ». Deux ans plus tôt, lors du début des travaux de construction, *La Minerve* avait précisé, sans le nommer, que « l'architecte de ce temple est un Canadien français dont le talent mérite d'être connu », ajoutant : « Nous avons parmi nous, sans le savoir, un architecte d'un génie distingué qui a marché jusqu'ici dans une humble carrière<sup>21</sup> ». Tout se passe alors comme si on n'était pas prêt, en 1851, à présenter comme architecte un homme de métier bien connu pour ses talents de menuisier. Deux ans plus tard, on indique bien clairement que c'est Victor Bourgeau qui est responsable de « l'exécution » du travail de construction, sans plus.

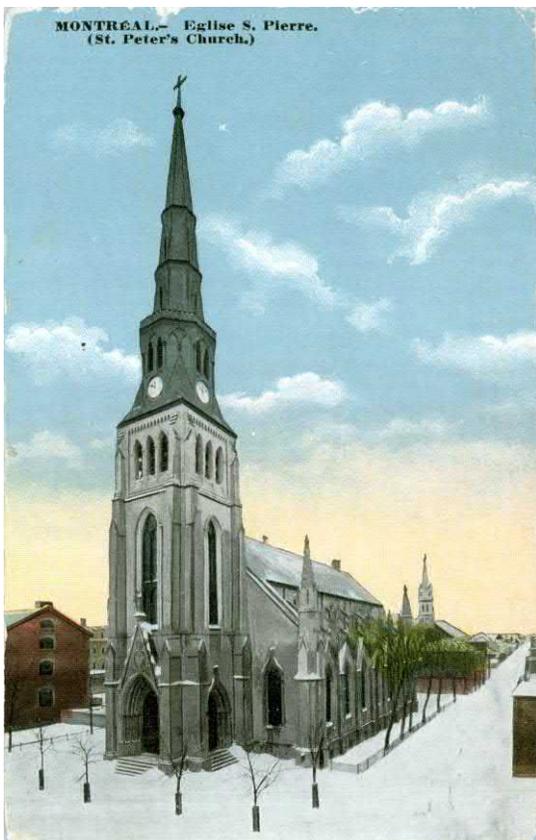


Figure 7 : Montréal. Église Saint-Pierre-Apôtre. Crédit photo : BAnQ, Centre d'archives de Québec (P547, SS1, SSS1, P1799).

L'arrivée en scène de Victor Bourgeau, avec le titre d'architecte, se produit au moment où John Ostell, jusque-là architecte attitré de M<sup>sr</sup> Bourget, évêque de Montréal, est fort occupé. En 1851, l'architecte d'origine britannique vient en effet de terminer la construction du palais épiscopal – les plans datent de 1849 – et entreprend la reconstruction de la façade de l'église de la Visitation du Sault-au-Récollet. La même année, les sulpiciens lui confient aussi la préparation des plans des églises Saint Ann de Griffintown et Notre-Dame-de-Grâce (fig. 8), deux églises succursales de la paroisse Notre-Dame. Ostell, qui est aussi arpenteur et homme d'affaires, s'associe en 1850 à son neveu Henri-Maurice Perrault, dessinateur accompli, qui deviendra plus tard un architecte en vue.



Figure 8 : Trois-Rivières. Dessin de l'élévation de la façade de la cathédrale, signé par Victor Bourgeau en 1854. Crédit photo : BAnQ, Centre d'archives de Québec, (P3472, D3, P3).

Alors qu'à l'évidence l'ultramontain M<sup>sr</sup> Bourget privilégie le style néobaroque – romain – pour son diocèse, les pères oblats de Saint-Pierre-Apôtre optent pour une architecture néogothique, comme ils l'auraient fait dans leur mère patrie, où ce style fleurit à l'époque. John Ostell avait déjà démontré à plusieurs reprises son talent dans la maîtrise de ce répertoire, notamment en se classant deuxième au concours d'architecture pour la nouvelle cathédrale anglicane Saint James de Toronto (1849)<sup>22</sup>. Mais il ne pouvait être question que des religieux français

confient leur projet à un architecte anglophone, anglican de surcroît<sup>23</sup>. C'est donc Victor Bourgeau, homme de confiance des sulpiciens, qui leur proposa différents plans d'église dont un, celui qui a été retenu, adoptait le style gothique<sup>24</sup>. Bourgeau construira l'église d'après ces plans, probablement fournis par Ostell ou son neveu Henri-Maurice Perrault<sup>25</sup>. Ce glissement sémantique du titre d'« architecte », du champ de la conception vers celui de la construction, illustre bien l'enracinement au sein de l'Église des pratiques traditionnelles dominées par les hommes de métier canadiens-français. En attribuant le titre d'architecte au constructeur du bâtiment plutôt qu'à son concepteur, le jeune diocèse catholique de Montréal contourne ainsi la profession d'architecte, dominée par des concepteurs anglophones et non catholiques. Ces professionnels ont beau faire les plans d'églises, ils n'en sont pas les maîtres d'œuvre, au sens ancien du terme. Ainsi, à La Prairie, Ostell livre les plans de reconstruction de l'église en 1856, sans qu'il ne soit fait mention de son nom comme architecte<sup>26</sup>. De la même façon, en 1861-1862, les sulpiciens font superviser par Victor Bourgeau la construction de l'église Saint-Joseph, d'après des plans inspirés par la Saint James Street Church érigée en 1844. Dans ce cas, le constructeur Bourgeau va d'ailleurs modifier le parti proposé par les plans qui lui ont été fournis pour substituer à la charpente exposée – disposition typique des églises anglicanes – une fausse-voûte plus « canadienne-française », ce qui explique, encore aujourd'hui, le caractère incongru de cet intérieur.

Au fil des ans, Victor Bourgeau va ainsi se présenter chez plusieurs clients avec des plans de bâtiments pour en superviser le chantier de construction. Mais, tant la facture diversifiée de ces documents soumis et acceptés que les calligraphies très variées de son nom au bas des documents montrent qu'il n'en est pas véritablement l'auteur<sup>27</sup>. Plusieurs de ces projets sont d'ailleurs signés Bourgeau et Leprohon (ou Leprohon et Bourgeau)<sup>28</sup> et à quelques reprises on retrouve même une mention explicite de l'auteur des dessins, à côté du « Victor Bourgeau, architecte<sup>29</sup> ». Lorsqu'on analyse les plans de la cathédrale de Trois-Rivières, sur lesquels Bourgeau a apposé sa signature en 1854, on est avant tout saisi par la grande qualité du dessin<sup>30</sup> (fig. 8) ; la manière est cependant bien différente de celle des plans proposés en 1869 pour l'hôpital général des Sœurs grises de Montréal. Et ceux-ci sont, à leur tour, très différents de ceux qu'il avait soumis pour l'Hôtel-Dieu en 1859. On peut dire que des plans sont attribués à Victor Bourgeau parce que son nom y est apposé, alors que les plans de Thomas

Baillairgé souvent ne sont pas signés ; ils se reconnaissent à leur facture et par la définition formelle des bâtiments représentés<sup>31</sup>.

Victor Bourgeau est donc bien plus un constructeur, un maître d'œuvre, qu'un architecte-concepteur, ce qu'était véritablement Thomas Baillairgé. Les plans de ce dernier témoignent d'ailleurs d'une continuité formelle à laquelle fait écho l'unité stylistique de son œuvre construite. Par contre, les bâtiments érigés d'après les plans de Thomas Baillairgé sont moins conformes à ces plans que ceux de Victor Bourgeau, le suivi du chantier étant laissé entre les mains du constructeur et de son client, sans intercession de l'auteur du parti formel. Si, de façon générale, Victor Bourgeau assurait la conformité du bâtiment au projet sur papier, on peut observer le caractère inachevé de certaines façades ou la distorsion formelle de certains clochers sur des chantiers menés d'après des plans de Thomas Baillairgé. S'il s'agit dans tous les cas de réductions de l'ampleur du parti formel projeté – surtout commandées par un contrôle des coûts exercé par les clients ou un savoir-faire insuffisant des hommes de métier –, l'œuvre construite de Victor Bourgeau démontre à l'opposé une volonté d'affirmer le savoir-faire de l'homme de métier qui « embellit » en quelque sorte l'architecture sur papier par un ajout du constructeur. Tout se passe alors comme si le constructeur, en plus de s'arroger le titre d'architecte, cherchait à s'attribuer le projet en le signant par l'apposition d'un ouvrage de menuiserie, qui n'est pas sans rappeler le « chef-d'œuvre » qui qualifie dans la pratique traditionnelle le maître charpentier ou le maître sculpteur.

Certaines flèches de clocher dressées par Victor Bourgeau expriment bien cette reprise du projet d'architecture par l'homme de métier. À Saint-Pierre-Apôtre, l'église est livrée sans tour et flèche en 1853 ; elles sont complétées en 1874-1875. L'église Saint-Joseph, imitée d'un modèle n'ayant pas de clocher, est dotée d'une flèche en 1878. Bourgeau complète de la même façon l'église Saint-Jacques, érigée d'après les plans de John Ostell, en posant une haute flèche sur la tour, en 1880. Dans les trois cas, les tours et les flèches sont des proesses de constructeur beaucoup plus que des objets cohérents d'architecture. Ainsi, à Saint-Pierre-Apôtre, sur une base de flèche typique du style néogothique ecclésiologiste élégant d'A.W. Pugin, Bourgeau insère un modèle de flèche plus élevé, plus orné et sans grande cohérence architecturale (fig. 9). À Saint-Jacques (fig. 10) c'est encore un concours de hauteur qui étire hors proportions une tour – conçue par Ostell et inspirée de celles de Notre-Dame – où s'empilent des

registres successifs d'étages maçonnés entre deux coursives. La composition est en quelque sorte *anti*-gothique, puisque ces registres horizontaux limitent l'élan vertical de l'ensemble. Tout se passe comme si un clocher à tambour octogonal avec flèche (très français) avait été implanté sur une tour de plan carré, avec pinacles mais sans flèche (très britannique). Sur l'église Saint-Joseph (fig. 11), le clocher à tambours ajourés superposés est une réduction en charpente de celui, plus finement articulé, de la chapelle de l'hôpital général des Sœurs grises, conçu dès 1869 par Alcibiade Leprohon, où la chambre des cloches est érigée en pierre, dans la continuité de la tour carrée en maçonnerie. Bref, dans les trois cas il semble que le constructeur Bourgeau ait voulu démonter son savoir-faire au détriment de l'unité de la composition architecturale du projet original ou du projet de référence.



Figure 9 : Montréal. La tour et le clocher de l'église Saint-Pierre-Apôtre. Crédit photo : Guillaume St-Jean.

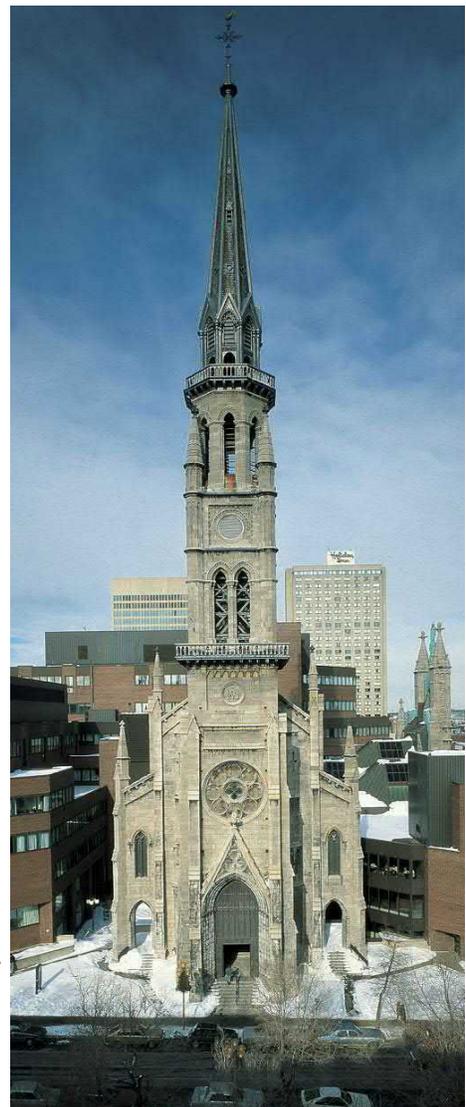


Figure 10 : Montréal. Tour et clocher de l'église Saint-Jacques. Crédit photo : UQÀM.



Figure 11 : Montréal. Le clocher de l'église Saint-Joseph. Crédit photo : Guillaume St-Jean.

En comparaison, les clochers de Thomas Baillairgé sont bien différents. L'architecte de Québec conçoit en effet dès 1823 un nouveau type de clocher en établissant une synthèse entre les modèles traditionnels hérités du XVIII<sup>e</sup> siècle et ceux proposés par l'architecture classique britannique qui apparaît au Bas-Canada vers 1800. Il crée en effet deux variantes d'un clocher : le modèle numéro 1 comporte une chambre des cloches fermée (à l'anglaise) surmontée par un tambour ajouré (traditionnel), tandis que le modèle numéro 2 comporte simplement deux tambours ajourés superposés (fig. 12). Mais la composition des deux modèles est soumise aux règles de l'architecture classique, tant en ce qui concerne le vocabulaire que les proportions. L'objet est original, perpétue et renouvelle à la fois la tradition architecturale tout en imposant une image de marque uniforme de l'Église, paroisse après paroisse. Pour Baillairgé, l'art de l'architecte consiste à mettre de l'ordre dans le bâtiment et c'est ainsi qu'il s'inscrit dans la mouvance néoclassique.

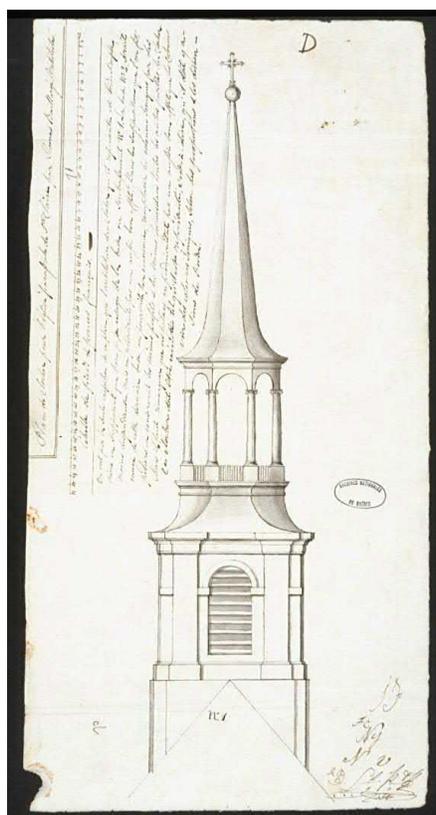


Figure 12 : Sainte-Claire (Dorchester). Dessin en élévation du clocher. Projet n° 2. Thomas Baillairgé, 1823. Crédit photo : BAnQ, Centre d'archives de Québec, (Greffe du notaire L. Panet, 11 février 1825).

En histoire de l'architecture, l'œuvre de Thomas Baillairgé s'impose par sa cohérence, alors que celle de Victor Bourgeau a été jusqu'ici logée à l'enseigne d'un éclectisme certain. Il est temps de revoir cette interprétation puisque la notoriété de l'architecte n'a en définitive été construite qu'à l'aide de quelques grands monuments montréalais, églises et couvents, dont il n'est finalement que le constructeur et non le concepteur. Ces bâtiments, certes majeurs, se démarquent toutefois, sur le plan formel, du grand nombre d'églises dont il a dirigé la construction dans le diocèse de Montréal, hors de la métropole. C'est que Bourgeau naît à l'architecture dans un nouveau diocèse qui veut dissocier son image de celle des Églises anglicanes et protestantes déjà omniprésentes et qui s'affirment dans le paysage construit par un vocabulaire emprunté aux grands styles historiques, dont bien sûr le néogothique. Le « père Bourgeau » – comme on l'appelle dans ses premières biographies – est d'abord mis de l'avant comme un bon ouvrier reconnu par les siens, pour masquer l'influence d'un concepteur anglophone et anglican (John Ostell) sur des monuments catholiques romains.

Puis, avec le temps, M<sup>gr</sup> Bourget, fer de lance du mouvement ultramontain, rejette l'aventure néogothique, jugée par trop anglaise, et impose le style néobaroque comme architecture d'église dans son diocèse<sup>32</sup>. Mais, en même temps, cet évêque controversé peine à créer des paroisses et à construire des églises en ville ; dans les années 1860-1880, Victor Bourgeau en est donc réduit à œuvrer sur les chantiers des paroisses en milieu rural, qui, elles, sont en pleine expansion et consolident la position de l'Église canadienne-française autour de Montréal. Là, avec l'aide d'associés et d'apprentis, il va ériger plusieurs églises très ressemblantes (fig. 13). Le plan au sol et le volume du gros œuvre de ces églises relèvent du savoir-faire traditionnel établi durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et mis à jour en fonction de la croissance démographique. Par contre, la façade écran, qui fait image, réplique les modèles néobarocques de John Ostell. L'architecture intérieure aussi s'inspire de modèles romains : on y trouve invariablement une fausse-voûte à caissons portée par des colonnes, avec ou sans architrave. Et, sur le pignon de la façade, Victor Bourgeau explore sur toutes ses églises paroissiales le thème du clocher charpenté...



Figure 13 : Église de Sainte-Marthe (Vaudreuil-Soulanges). Victor Bourgeau, 1862. Crédit photo : Conseil du patrimoine religieux du Québec.

Comme constructeur d'églises rurales, Victor Bourgeau offre ses services à titre de maître d'ouvrage, détenteur d'un « savoir-faire église », là où le recours à un concepteur n'est pas jugé nécessaire, par l'évêque ou par la paroisse. Dès lors, dans le diocèse de Montréal, les églises de Bourgeau sont reconnaissables ; on peut y lire « un style Bourgeau » qui se déploie loin des débats formels qui mobilisent les architectes urbains. Les dessins d'architecture, lorsqu'ils existent, ont d'abord été mis en forme par un architecte (John Ostell, Thomas Baillairgé, Félix Martin, Joseph Michaud) avant d'être redessinés avec quelques modifications par l'un ou l'autre des apprentis du maître d'œuvre<sup>33</sup>. Ces dessins (un plan au sol, une élévation de la façade, une section longitudinale sur l'intérieur) donnent une image d'ensemble de ce que sera l'édifice construit. Comme ces plans sont réutilisés plusieurs fois dans des paroisses différentes, ils livrent des églises qui se ressemblent sans être toutes semblables, chacune ayant été soumise à des exigences ou des circonstances particulières ; l'un après l'autre les chantiers produisent des variantes souhaitées par le client ou induites par le constructeur. C'est bien davantage ce corpus de petites églises paroissiales qui révèle le talent de Victor Bourgeau. Constructeur d'expérience, il a pu réaliser habilement de nombreux bâtiments qui métissent la tradition architecturale bien ancrée dans l'imaginaire collectif paroissial à quelques formes nouvelles (façades, intérieurs) empruntées, destinées à singulariser les lieux de culte des Canadiens français du diocèse de M<sup>gr</sup> Bourget.

De ce qui précède il ressort clairement que l'histoire de l'architecture du Québec doit évoluer pour mieux cerner l'originalité et la complexité des régimes de pratique. Derrière Thomas Baillairgé et Victor Bourgeau se profilent en effet des dizaines d'acteurs qui se déclarent tantôt constructeurs, tantôt architectes, mais qui sont redevables de leur carrière à leur évêque et ses délégués, les curés des paroisses. Ils évoluent dans un milieu où tant l'Église catholique romaine que les Églises anglicane et protestantes utilisent l'architecture comme figure de représentation et marqueur de territoire, destinés à mieux s'imposer dans l'imaginaire collectif. Homogène jusque vers 1840, le paysage diocésain du Québec catholique se diversifie du fait de l'érection du diocèse de Montréal qui peine à se trouver une identité architecturale dans la mouvance métropolitaine cosmopolite. Dans cette quête, M<sup>gr</sup> Bourget, à qui ses contemporains ont souvent reproché ses origines rurales, son incompréhension de la réalité urbaine et des enjeux de la société industrielle naissante, va littéralement favoriser une pratique architecturale traditionnelle, une forme de repli qui va repousser Victor Bourgeau

et ses compagnons vers la périphérie. Il faudra attendre le réveil d'une Église, ressourcée par l'arrivée des hordes de religieux français autour de 1900, pour que le paysage ecclésial de Montréal renaisse en grandeur. À Québec, Thomas Baillairgé laisse un héritage plus ample. Si ses adeptes plus traditionnalistes, les constructeurs d'églises, sévissent en milieu rural jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ses élèves architectes (Charles Baillairgé, François-Xavier Berlinguet, David Ouellet, Joseph-Ferdinand Peachy, par exemple<sup>34</sup>) forment une relève durable en milieu urbain. Leur formation à la composition architecturale doublée d'un apprentissage sérieux des techniques de mise en œuvre de matériaux nouveaux leur permet de s'établir comme architectes professionnels. Bien au-delà de l'architecture de l'Église canadienne, c'est ainsi l'ensemble du paysage construit de la capitale du Québec qui s'inscrit dans la continuité et qui est, encore aujourd'hui, responsable de l'image française de la ville.

## Notes

<sup>1</sup> Une première version de ce texte a été publiée en anglais : Luc Noppen, « Thomas Baillairgé and Victor Bourgeau: Architects, Architectural Practice, and the 19<sup>th</sup> century French-Canadian Church in Quebec », dans Matthew M. Reeve (dir.). *Tributes du Pierre du Prey. Architecture and the Classical Tradition, from Pliny to Posterity*, Harvey Miller Publishers, London, 2014, p. 229-245.

<sup>2</sup> Alan Gowans, « Thomas Baillairgé and The Québécois Tradition of Church Architecture », *The Art Bulletin*, vol. xxxiv, juin 1953, p. 116-137.

<sup>3</sup> Notamment par les travaux de Marius Barbeau et de Gérard Morisset.

<sup>4</sup> Sur Thomas Baillairgé : Luc Noppen, *Le renouveau architectural proposé par Thomas Baillairgé au Québec, de 1820 à 1850. L'architecture néo-classique québécoise*. Thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1976 ; « Baillairgé, Thomas », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VIII, 1985, p. 41-45.

<sup>5</sup> La recherche la plus fouillée a été menée par Raymonde Landry-Gauthier, *Victor Bourgeau et l'architecture religieuse et conventuelle dans la région de Montréal (1821-1892)*, Thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 1983.

<sup>6</sup> La cathédrale de Trois-Rivières (1854), la cathédrale Saint-Germain de Rimouski (1854) et enfin la cathédrale Saint-Jacques de Montréal, depuis devenue aussi basilique Marie-Reine-du-Monde, érigée entre 1870 et 1894.

<sup>7</sup> Olivier Maurault, *Saint-Jacques de Montréal*, Montréal, [s. éd.], 1923, p. 54.

<sup>8</sup> Gérard Morisset, *L'Architecture en Nouvelle-France*, Québec, [s. éd.], 1949, p. 129.

<sup>9</sup> Olivier Maurault, *op. cit.* En fait, les marguilliers de Notre-Dame ont accepté les plans de James O'Donnell en 1824 et invité Thomas Baillairgé à diriger le chantier de construction. Celui-ci a

refusé en proposant un projet néoclassique, inspiré de l'église Sainte-Geneviève de Paris (Le Panthéon), qui fut rejeté. En procédant à l'élargissement de l'ancienne église de Varennes, en 1849.

<sup>10</sup> En procédant à l'élargissement de l'ancienne église de Varennes, en 1849.

<sup>11</sup> Raymonde Landry-Gauthier, *Victor Bourgeau et l'architecture religieuse...*, *op. cit.*, p. 136 et 140.

<sup>12</sup> C'est Olivier Maurault qui a lancé cette légende en 1923 (*op. cit.*, p. 54-55). C'est plus récemment que David Karel (« Pienovi, Angelo ». *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. VII, p. 753-755) a établi une biographie de cet artiste.

<sup>13</sup> Olivier Maurault, *op. cit.*, p. 54.

<sup>14</sup> Luc Noppen, « L'architecte dans l'histoire : entre maître d'œuvre et maître d'ouvrage », *Liberté 173*, vol. 29, n° 5, 1987, p. 48-54.

<sup>15</sup> Le terme est de Claude Perrault, architecte français du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>16</sup> Il écrit toujours ce mot avec une majuscule pour bien se démarquer de la construction.

<sup>17</sup> Luc Noppen, *Le renouveau architectural...*, *op. cit.*, p. 516.

<sup>18</sup> Jérôme Demers, *Précis d'architecture pour servir de suite au Traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec*, Manuscrit M-139, 4 août 1828, Archives du Séminaire de Québec.

<sup>19</sup> Bourgeault, Florent, « Nécrologie. Victor Bourgeau, architecte », *La Minerve*, 22 mars 1888, p. 2. Cette chaire a été remplacée en 1888 par celle qui est toujours en place.

<sup>20</sup> *La Minerve*, 28 juin 1853, p. 2.

<sup>21</sup> *La Minerve*, 23 juin 1851, p. 3.

<sup>22</sup> William Cooke [éd.], *The Parish and Cathedral of St James', Toronto, 1797-1997*, Toronto, Toronto University Press, 1998, p. 195.

<sup>23</sup> D'autant plus qu'ils ont été invités à s'établir dans le faubourg est de Montréal pour y contrer l'influence grandissante des protestants.

<sup>24</sup> « Mr Victor Bourgeault, ce simple menuisier, et avec une mince éducation, s'était par un génie naturel fait architecte, et voulant faire son essai dans l'art de l'architecture d'église se présente avec divers plans qu'il avait fait gratis *pro Deo*. On se décida pour le gothique. (Gaston Carrière, *Histoire documentaire de la Congrégation des missionnaires oblats de Marie-Immaculée dans l'est du Canada*, cité dans Raymonde Gauthier, « Site de l'église Saint-Pierre-Apôtre, Montréal », *Les Chemins de la mémoire. Monuments et sites historiques du Québec*, Tome II. Québec, Les Publications du Québec, 1991, p. 143-145.)

<sup>25</sup> Dans sa thèse de doctorat, Raymonde Gauthier (*Chemins de la mémoire*, *op. cit.*, p. 144) signale que le modèle probable de l'église Saint-Pierre-Apôtre serait la Trinity Church de Brooklyn, érigée par Minard Lafever entre 1844 et 1847. Il n'y a guère que John Ostell qui ait pu connaître cette église et l'œuvre de Lafever ; Bourgeau ne maîtrisait pas l'anglais.

<sup>26</sup> Le nom de Victor Bourgeau va s'imposer comme architecte de l'église, après qu'il eut présenté des plans pour en parachever l'intérieur en 1864. (Voir : Lucie K. Morisset et Luc Noppen, *L'église de La Nativité de La Prairie*, Ottawa / Hull, Commission des lieux et monuments historiques du Canada, 1998.)

<sup>27</sup> Il semble aussi qu'il ait eu à son service des dessinateurs puisqu'il y avait, selon son inventaire après décès (cité par Raymonde Landry-Gauthier, *Victor Bourgeau et l'architecture religieuse...*, *op. cit.*, p. 142), un atelier avec une table à dessin et deux tabourets dans sa modeste maison.

<sup>28</sup> Alcibiade Leprohon est associé à Bourgeau de 1868 à 1877 ; cette association est renouvelée de 1880 jusqu'au décès de Bourgeau en 1888.

<sup>29</sup> C'est le cas des plans de l'Hôtel-Dieu de Montréal, qui portent deux signatures : « Victor Bourgeau, architecte » et « Drawn by J.J. Harkin, Architect ».

<sup>30</sup> On peut proposer ici que ces plans seraient aussi d'Ostell ; peut-être même ceux que cet architecte avait soumis au concours d'architecture de la cathédrale anglicane Saint James de Toronto en 1849 et qui lui avaient valu un deuxième prix : « In 1849 Ostell entered the competition for St. James Anglican Cathedral, King Street, Toronto, and was awarded second prize of £50 for his scheme which was described to be 'of the first and second period of Early English, very well drawn, and in accordance with the Conditions; a very good design' (*Globe* [Toronto], 13 Oct. 1849, p. 2). ». Voir : <http://www.dictionaryofarchitectsincanada.org/architects/view/128/>

<sup>31</sup> Voir ces exemples dans Luc Noppen, « La maison-mère des Sœurs grises de Montréal, Genèse d'un haut lieu du paysage construit montréalais », *Architecture Canada*, vol. 34, n° 2, 2009, p. 3-43.

<sup>32</sup> Son manifeste à cet égard est la construction de la cathédrale Saint-Jacques sous forme de réplique de Saint-Pierre de Rome, à partir de 1870.

<sup>33</sup> Nous avons eu l'occasion d'explorer ce procédé dans une communication : Luc Noppen, « Exploring the Formal Typologies of the Churches Constructed by Victor Bourgeau, Architect of the Montréal Catholic Diocese, from 1850 to 1888 », Annual Conference of the Society for the Study of Architecture in Canada, Halifax, 28-31 mai 2019.

<sup>34</sup> À leur sujet, voir le *Dictionnaire biographique du Canada* et le *Biographical Dictionary of Architects in Canada (1800-1950)*, <http://www.biographi.ca/> et <http://dictionaryofarchitectsincanada.org/>.

## Pour citer

Luc Noppen, « Thomas Baillairgé et Victor Bourgeau. Deux « architectes » issus de la pratique architecturale instiguée au Québec par l'Église canadienne-française au XIX<sup>e</sup> siècle », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 4, printemps 2020, p. 107-127. [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Les auteurs

**Mario Béland** est détenteur d'un doctorat en histoire de l'Université Laval. Il a été conservateur au Musée national des beaux-arts du Québec de 1985 à 2014. Il a collaboré, coordonné ou organisé plus de 40 expositions permanentes ou temporaires, à caractère monographique ou thématique, dont certaines furent accompagnées d'importants catalogues et se méritèrent de prestigieux prix d'excellence. Auteur ou directeur d'une douzaine d'ouvrages dans le secteur de l'art ancien du Québec, il a aussi publié des dizaines d'articles, essais et notices dans des revues, des ouvrages collectifs ou des catalogues d'exposition. Membre de la Société royale du Canada depuis 2009, Mario Béland a reçu le Prix Carrière de la Société des musées du Québec, en 2014, et le Prix du Service méritoire / Award of Distinguished Service de l'Association des musées canadiens, en 2016.

**Stéphane Doyon** est restaurateur depuis 2001 de biens patrimoniaux à l'atelier Bois du Centre de conservation du Québec du ministère de la Culture et des Communications. Il est détenteur d'un diplôme d'études collégiales en métiers d'art (2006), spécialité ébénisterie artisanale, d'un baccalauréat en histoire de l'art (2008) ainsi que d'une maîtrise en conservation-restauration d'œuvres et de biens patrimoniaux, obtenue à l'Université Queen's en 2010. En plus de s'intéresser à la sculpture ancienne et aux instruments de musique, M. Doyon se passionne depuis plus de 20 ans pour l'architecture vernaculaire et religieuse du Québec, en particulier pour l'étude et la documentation des autels et tabernacles des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La diffusion des connaissances en conservation du patrimoine constitue un autre pan du travail du restaurateur, qui dispense, notamment, des formations en conservation préventive et qui présente des conférences sur des sujets liés à la conservation et à la restauration.

**Marc Grignon** est professeur titulaire au Département des sciences historiques de l'Université Laval. Spécialiste de l'architecture canadienne et européenne du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, il a publié, seul ou en collaboration, des articles dans les *Annales d'histoire de l'art canadien*, le *Journal de la SEAC* (Société pour l'étude de l'architecture au Canada), *RACAR*, *Architecture and Ideas*, *Art History*, *Perspective* (revue de l'INHA) et autres revues scientifiques ou professionnelles. Ses recherches portent sur la représentation des villes, la théorie architecturale et sur les néo-styles du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est aussi membre du CELAT et de l'IPAC de l'Université Laval.

**Laurier Lacroix**, C.M., est professeur émérite de l'Université du Québec à Montréal où il a enseigné l'histoire de l'art et la muséologie. Ses intérêts de recherche portent principalement sur les collections publiques et l'art au Québec et au Canada avant 1940 et l'historiographie de l'histoire de l'art. Parmi ses réalisations, notons les expositions et les catalogues *François Baillairgé, Peindre à Montréal entre 1915 et 1930*, les rétrospectives consacrées à Ozias Leduc et Suzor-Coté, ainsi que *Les arts en Nouvelle-France*. Récipiendaire du Prix Carrière de la Société des musées québécois et du Prix Gérard-Morisset, Laurier Lacroix est membre de la Société des Dix, de l'Académie des lettres du Québec et du Conseil du patrimoine culturel du Québec.

**Pierre-Édouard Latouche** est professeur depuis 2010 au département d'histoire de l'art de l'UQAM où il enseigne l'histoire de l'architecture au Québec et au Canada avant 1945. Il était auparavant conservateur des dessins anciens au Centre canadien d'architecture (Montréal). Ses recherches portent sur l'architecture domestique en Nouvelle-France, sur les niveaux d'alphabétisation et la circulation des documents écrits chez les artisans du bâtiment de Montréal au XVIII<sup>e</sup> siècle et sur l'architecture solaire aux États-Unis au XX<sup>e</sup> siècle. Il a coécrit en 2016, avec Jean-François Bédard « A Plan of the Louvre's Cour Carrée and the Making of the Architecture Française », *Journal18*, n° 2 (automne 2016) et a contribué aux numéros 1 et 3 du Carnet de l'ÉRHAQ.

**Luc Noppen** est professeur titulaire au Département d'études urbaines et touristiques de l'Université du Québec à Montréal depuis 2001 où il a fondé la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain ; auparavant il a enseigné à l'Université Laval (depuis 1972), au Département d'histoire et à l'École d'architecture. Spécialiste de l'histoire de l'architecture et de la conservation architecturale au Québec, Luc Noppen présente à son actif plus de trente livres et plus de trois cents articles, rapports et communications scientifiques. Il a obtenu plusieurs prix d'excellence et a reçu un doctorat *honoris causa* de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne/Lyon (France) en 2010. Il œuvre actuellement sur un projet de recherche CRSH (avec Marc Grignon, co-chercheur) : « L'affirmation d'une identité architecturale dans les diocèses catholiques romains du Québec. La bataille des styles et le renouveau des pratiques architecturales, 1850-1900 ». Il prépare une publication sur *Victor Bourgeau et son époque*.

**Pierre-Olivier Ouellet** est professeur associé au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal depuis 2014. Détenteur d'un doctorat de l'Université Rennes 2 (France), ses travaux de recherche s'intéressent à différents thèmes en lien avec la production artistique au Québec et au Canada avant 1900 : le marché de l'art, la circulation des œuvres, le collectionnisme, la portée sociale et politique de la peinture, la représentation des autochtones, l'historiographie. Il est l'auteur de plusieurs textes parus au Québec et à l'étranger – notamment « *Le Martyre des missionnaires jésuites : étude d'une représentation du 'sauvage' en nouvelle-France* » (dans C. Noacco et S. Duhem

(dir.), *L'Homme des bois, l'homme vert : l'imaginaire de l'homme sylvestre dans la littérature et les arts*, Rennes, PUR, 2019) – et dirige, depuis 2016, un projet de recherche CRSH sur l'œuvre peinte de François Baillairgé.

**Didier Prioul** est professeur titulaire d'histoire de l'art au département des sciences historiques de l'Université Laval. Spécialisé sur la peinture et les arts graphiques au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle, ses recherches et son enseignement se sont orientés sur l'interrelation entre l'art au Québec et la culture visuelle en Amérique du Nord. À titre de commissaire, il a réalisé et collaboré au développement de nombreuses expositions au Québec et à l'international. En accord avec son intérêt pour la pratique muséologique, il est également l'auteur de textes théoriques sur la mise en exposition de l'œuvre d'art. Son projet de livre en cours d'écriture, *L'œil au travail. Variations sur le spectateur et l'agir artistique à Québec, 1760-1920*, examine la figure du spectateur comme un sujet construit par l'événement, à partir des circulations continentales et internationales des artistes.

## Crédits

### Direction et coordination

Pierre-Édouard Latouche et Pierre-Olivier Ouellet

### Révision des textes et mise en page

Alexis Lacasse

### Mise en page, graphisme et mise en ligne

Christophe Baczyk

### Soutien financier

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada

Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM)

Musée des Beaux-arts de Montréal