

LE PATRIMOINE ET LES PLAISIRS DE LA FICTION

MARTIN BRESSANI est professeur à l'École d'architecture de l'Université McGill et MARC GRIGNON est professeur au Département d'histoire de l'Université Laval. Ce dernier est aussi membre du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT). Depuis 2004, les auteurs travaillent à des recherches conjointes sur le thème de l'architecture et la fiction. Ces recherches abordent autant l'architecture française que l'architecture canadienne au dix-neuvième siècle et elles ont donné lieu à des articles publiés, entre autres, dans *Art History* et dans les *Annales d'histoire de l'art canadien*. Le présent article s'inscrit dans le cadre d'un programme de recherche subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) intitulé « Immersion into Atmosphere: History and the Fictional Dimension of Architectural Experience (1770-1890) ». La contribution des deux auteurs est égale.

> MARTIN BRESSANI
ET MARC GRIGNON

Dans l'introduction de sa grande œuvre d'archéologie classique, le *Jupiter Olympien* (1815), Quatremère de Quincy exprime son appétit insatiable pour le passé. Plonger dans l'histoire soulage, explique-t-il, car « ce vide immense, que le temps et la destruction ont laissé entre les anciens et nous, [...] nous redonne l'illusion de l'infini dont notre âme a besoin. De là cette ambition toujours excitée et jamais satisfaite; de là cette *convoitise*, cette *envie*¹ ». Son appel n'est rien de moins qu'un cri du cœur en faveur de la fiction historique que constitue la restauration des monuments :

Nous voulons restaurer toutes les ruines, réparer toutes les pertes, nous appelons l'érudition au secours de l'art; nous invoquons les puissances de l'imagination, pour ressaisir au moins quelque idée de ce que nous désespérons de revoir [...] et lorsque nous sommes arrivés à ces régions [de l'histoire] où une nuit épaisse nous dérobe la vue des objets, nous aimons encore mieux y placer des fictions ou des fantômes, que de les laisser désertes².

Cette histoire « peuplée de fantômes » nous paraît encore une image tout à fait appropriée pour renouveler les réflexions sur le patrimoine, même dans le Québec d'aujourd'hui, pourtant bien loin des guerres et des révolutions européennes. Fondamentalement, l'attrait du patrimoine est fondé sur la fascination du passé, et cet attrait tient moins au passé en lui-même qu'à sa mise en scène au présent, dans ce que l'on nomme « les monuments historiques », dont il faut se rappeler que « c'est nous, sujets modernes, qui leur attribuons [une



ILL. 1. FRANÇOIS ET THOMAS BAILLAIRGÉ, INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-JOACHIM, SAINT-JOACHIM-DE-MONTMORENCY, QUÉBEC, 1816-1830, VUE D'ENSEMBLE. | MARC GRIGNON.

signification] »³. Notre attraction pour ces monuments du passé tient au pouvoir d'un *effet* : le charme immense de vivre, le temps d'une visite, au milieu de fantômes. Que ces fantômes évoquent des événements historiques, d'anciennes façons de vivre ou simplement des décors d'autrefois ne change rien à la nature de l'expérience, pas plus que leur caractère privé ou public, individuel ou national, artistique, politique ou religieux. Il s'agit du bonheur de franchir une frontière entre le monde de tous les jours et un autre monde, construit d'une substance imaginaire, légèrement élastique et réfléchissante, parfois éblouissante. Le temps d'un regard, le visiteur de nos vieilles églises a pour ainsi dire la capacité de se dédoubler : il se trouve bien ici dans le Québec d'aujourd'hui, mais aussi dans un ailleurs aux contours plus vagues, un autre temps à la fois étrange et familier. Plutôt que d'aborder le patrimoine à partir des questions d'authenticité et de fidélité, nous aimerions fonder notre réflexion sur la nature du plaisir à la base du « désir » patrimonial.

Afin de bien comprendre la nature de cet attrait, nous proposons de l'analyser selon le modèle de l'expérience fictionnelle. Quatremère de Quincy évoquait la nécessité du recours à la fiction pour étoffer les restitutions historiques. L'expression n'était pas aléatoire. Ce grand théoricien de l'art classique plaçait déjà l'expérience fictionnelle au cœur de sa théorie idéaliste de l'art. Les plaisirs que l'on retire de l'imitation artistique, selon lui, procèdent justement du jeu des subterfuges fictionnels. Voici comment il décrit l'expérience artistique, née de la distance qui sépare la représentation artistique et l'objet qu'elle imite : « c'est précisément ce qu'il y a de *fictif* et d'*incomplet* dans chaque art, qui le constitue art [...] le mérite et le plaisir de l'imitation [artistique], c'est de ressembler, nonobstant la dissemblance,

c'est de donner l'effet du réel et de l'objet, malgré ce qui lui manque pour être l'objet réel »⁴.

Il est plus que probable que, pour Quatremère, grand apôtre du classicisme, le plaisir de franchir la distance entre l'imitation et l'objet imité se trouve considérablement enrichi quand il se double d'un saut historique. L'archéologue restituant le passé à l'aide de subterfuges fictionnels accomplit, somme toute, un travail semblable à celui de l'artiste qui cherche le moyen de réaliser un effet de réel par lequel l'imitation peut temporairement remplacer le monde représenté. Et les touristes qui se baladent dans nos vieilles églises ne se laissent-ils pas pénétrer d'une atmosphère historique par un semblable « effet de réel » ?

ARCHITECTURE ET FICTION : LES « STRUCTURES DUELLES »

Pour mieux comprendre ce phénomène déjà si bien décrit par Quatremère de Quincy, nous pouvons recourir à un petit ensemble de théories littéraires qui abordent la fiction comme la capacité d'un texte à évoquer un monde imaginaire – théories assez différentes de celles qui sont centrées sur la narration et le récit en tant que tels. En effet, il s'agit de comprendre comment peut se former, dans l'esprit du lecteur, un univers qui, bien qu'imaginaire, possède sa logique interne, avec des lois physiques généralement prévisibles et des comportements humains relativement familiers. On trouve dans ces théories une conception descriptive, quasiment spatiale, de l'œuvre littéraire, une conception qui fait leur intérêt dans le domaine de l'architecture et, tout particulièrement, dans le champ si complexe du patrimoine.

Chez Umberto Eco, Kendall Walton, Thomas Pavel et quelques autres,

l'expérience fictionnelle est décrite de manière assez percutante comme « un jeu de faire-semblant » grâce auquel un monde alternatif et secondaire vient se juxtaposer au monde réel. Cette superposition de deux univers, cette « structure duelle »⁵, est, selon eux, l'élément constitutif de la fiction. Autrement dit, la structure fondamentale de l'expérience fictionnelle est d'habiter deux mondes à la fois. Quand nous sommes au cinéma, par exemple, nous sommes à la fois confortablement assis dans des fauteuils au sein d'une salle climatisée et dans l'espace du film visionné et auquel nous participons activement. S'il s'agit d'un film d'horreur, nous serons probablement sujets à des sueurs froides, des tremblements, des agitations. Cependant, même les plus sensibles d'entre nous resteront généralement assis sur leur siège et ne s'enfuiront pas ou n'iront pas appeler des secours. Si le cas se présentait, nous dirions que le spectateur a été victime d'une « hallucination », qu'il a confondu la réalité et la fiction. Mais l'expérience fictionnelle n'est pas une hallucination, elle est plutôt une juxtaposition de deux mondes qui coexistent : le monde réel, que Thomas Pavel préfère nommer « monde de référence », et l'univers fictionnel lui-même. Tout le plaisir tient à cette juxtaposition, à cette position qui se trouve exactement en équilibre entre deux univers. L'hallucination, par contraste, est une expérience beaucoup plus perturbatrice, car nos repères dans le réel sont temporairement perdus. Dans une expérience fictionnelle, au contraire, nous pénétrons ou descendons dans un univers alternatif, tout en restant bien conscients de notre ancrage dans ce que nous considérons comme le monde réel, qui sert toujours de point de référence.

Selon nous, ce n'est pas une coïncidence si la critique littéraire même la plus courante a souvent recours à des métaphores

spatiales et architecturales pour décrire l'expérience fictionnelle : les lecteurs ne contemplent pas les mondes imaginaires d'un point de vue extérieur, mais ils se voient à l'intérieur de ceux-ci et pénètrent dans ces univers alternatifs qu'ils tiennent pour « vrais », tout en restant conscients du fait qu'ils se prêtent à un jeu. S'enfoncer dans la lecture d'un roman captivant ou pénétrer dans les profondeurs d'un bâtiment puissamment ordonné et organisé sont des expériences analogues. Bien entendu, une architecture, si forte soit-elle, ne procure pas, en elle-même, des péripéties fantastiques telles que celles vécues par Hercule Poirot ou par Jonathan Harker, victime des manipulations du comte Dracula. Mais un bâtiment au décor bien orchestré peut être conçu comme la création d'un univers alternatif qui s'offre comme cadre « fictionnel » pour l'institution qu'il abrite. À l'époque de sa première construction, l'étonnante villa Savoye de Le Corbusier se superposait au monde réel de 1929, fait de multiples tensions et contradictions, comme un monde possible et alternatif, permettant de vivre pleinement l'ère machiniste. Et le parcours conçu par l'architecte – bien mesuré et progressif, jusqu'aux curieux abris circulaires sur le toit-terrasse de sa villa – est, sur plus d'un point, analogue au cheminement que l'on suit à travers l'intrigue d'un roman.

Entre les univers romanesques décrits par Kendall Walton, Umberto Eco et Thomas Pavel et les mondes possibles de l'architecture, il y a aussi une ressemblance de « juxtaposition ». C'est Walton qui décrit la fiction comme un jeu de faire-semblant dans lequel le lecteur accepte de participer⁶. En parlant d'univers « saillant », Pavel précise que les mondes romanesques sont construits et perçus à partir du « monde réel », qui reste nécessaire à leur appréhension⁷. Dans le même sens, Eco parle de « collaboration textuelle » : les univers

romanesques, dont la description est nécessairement incomplète, ont besoin de la participation du lecteur pour prendre forme⁸. Ce dernier doit en effet remplir les nombreux vides laissés par le texte en se basant sur son univers de référence : si rien n'est dit au sujet du ciel dans le texte du roman, par exemple, le lecteur va spontanément présumer qu'il est de couleur bleue.

Cette continuité entre le monde de référence du lecteur et l'univers saillant dans lequel il est invité – et dans lequel il peut pénétrer s'il accepte de jouer le jeu du faire-semblant – est visiblement un élément fondamental pour parler d'architecture, où la continuité est d'autant plus forte que l'univers de référence et l'univers saillant créé par l'architecte partagent le même espace réel. Mais, de la même manière, s'il porte attention aux caractéristiques du décor qu'il perçoit et s'il accepte de jouer le jeu qui lui est proposé, l'usager-observateur peut voir le bâtiment comme un univers particulier, où les choses qui l'entourent prennent un sens différent de ce à quoi il est habitué : l'ambiance formelle ou décontractée d'un bureau, l'aspect rituel ou convivial d'une salle à dîner, etc., ne peuvent mieux s'analyser qu'à travers la notion de fiction.

Dans l'histoire de l'architecture, il y a bien sûr un type de bâtiment qui a toujours eu comme but principal la création d'un univers alternatif conçu comme interruption du monde réel : il s'agit des lieux de culte (ill. 1). L'église, pour parler de ceux les plus courants au Québec, est le point de la manifestation du sacré chrétien dans le monde. Pour l'homme religieux, nous dit Mircea Eliade, l'univers n'est pas homogène : il y a une partie profane et une partie sacrée⁹. Franchir le seuil d'une église, c'est traverser la ligne qui sépare ces deux mondes, ontologiquement distincts. Le parallèle avec l'expérience

fictionnelle telle que décrite plus haut est évident : deux mondes se superposent sans que l'un ne soit aboli par la présence de l'autre. Dans l'expérience religieuse typique, le monde sacré a par contre une priorité écrasante : le sacré est en quelque sorte plus réel que le monde profane. Ce type d'expérience dépasse ainsi la structure fictionnelle des univers romanesques et peut aller jusqu'à la renverser : le monde déployé dans l'œuvre littéraire a toujours un statut inférieur par rapport au réel, même si ce monde littéraire peut souvent sembler bien préférable à notre pauvre environnement quotidien. Thomas Pavel lui-même distingue les deux types d'expérience en disant que « [l]e culte et la fiction ne diffèrent que selon la force de l'univers secondaire »¹⁰. Sur la base de cette comparaison, on conçoit que dans l'expérience du sacré la dimension de « faire-semblant » disparaît, mais le principe général de la « structure duelle » demeure.

Cette vision du sacré reste cependant abstraite, tendant vers l'absolu. Pour décrire l'expérience religieuse telle qu'elle était vécue historiquement, une distinction aussi nette entre le monde sacré et l'univers fictionnel est insatisfaisante. Eliade peut être critiqué pour la façon anhistorique dont il décrit l'expérience religieuse, à partir d'un *homo religiosus* abstrait. Il ne semble pas considérer le potentiel d'épanchement du monde profane dans l'enceinte sacrée. Pourtant l'église québécoise, bien que délimitant un espace distinct par rapport au monde de tous les jours, était aussi une arène culturelle, un lieu de représentation sociale, donc un lieu où la mise en scène du sacré elle-même se déployait avec des références au monde bien réel de tous les jours. Pensons à la manière d'attribuer les bancs dans l'espace de la nef, ou à la socialisation rendue possible traditionnellement lors de la messe dominicale. Il n'y a qu'à relire les



ILL. 2. FRANÇOIS ET THOMAS BAILLAIRGÉ, INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-JOACHIM, SAINT-JOACHIM-DE-MONTMORENCY, QUÉBEC, 1816-1830, VUE DU RETABLE. | MARC GRIGNON.

trois premières pages d'un roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*¹¹, pour bien saisir cette interpénétration complexe et malléable entre le sacré et le profane dans la vraie vie d'une église.

L'ÉGLISE SAINT-JOACHIM ET SON DÉCOR

Pour illustrer ce point, nous reviendrons sur un cas que nous avons récemment étudié : l'église Saint-Joachim, située sur la côte de Beaupré près de Québec, une œuvre majeure bâtie entre les années 1771 et 1830 avec, notamment, la création d'un décor exceptionnel par François Baillairgé et son fils Thomas, sous la direction de l'abbé Jérôme Demers, tour à tour procureur du Séminaire de Québec, supérieur de la même institution et vicaire général du diocèse¹². Bien que les historiens d'art aient correctement insisté sur l'unité exceptionnelle et véritablement nouvelle de l'ensemble décoratif à Saint-Joachim – unité qui semblerait après tout

un élément essentiel à la manifestation du sacré tel que défini par Eliade –, nous devons aussi prendre en considération les irrégularités qui se sont insinuées au cœur de l'ensemble. Et ces irrégularités s'avèrent extrêmement significatives pour bien comprendre les enjeux culturels qui traversaient l'église catholique au Québec au moment de la conception de l'église Saint-Joachim.

Pour abrégé une histoire plutôt complexe, soulignons simplement le hiatus évident entre le portrait de saint Joachim, installé dans l'église dès sa construction en 1779, et le magnifique retable dédié aux quatre évangélistes, créé par les Baillairgé sous la gouverne de Jérôme Demers à partir de 1816 (ill. 2). Il n'y a aucun lien iconographique clair qui puisse être établi entre les évangélistes et saint Joachim, père de la Vierge. En effet, comme le souligne Louis Réau, « Les évangiles canoniques ne nous disent rien de la naissance ni des années d'enfance

de la Vierge Marie antérieurement à l'annonciation qui, seule, les intéresse; ils ne connaissent même pas les noms de ses parents¹³. » Il est donc étonnant que l'abbé Demers, reconnu pour favoriser l'unité avant toute chose dans le décor des églises, ait choisi un tel programme iconographique. Il lui aurait été très facile de créer un ensemble unifié autour de saint Joachim en optant pour une iconographie traditionnelle centrée sur la sainte Famille. Ce choix des évangélistes nous paraît donc étonnant, d'autant plus qu'il est souligné à grand renfort architectural par quatre colonnes triomphales, métaphore évidente de l'importance qui doit leur être accordée.

La raison de ce manque de considération pour le saint patron paroissial est vite révélée quand on se tourne vers l'histoire culturelle de l'époque. Sous l'épiscopat de M^{gr} Joseph-Octave Plessis, une véritable guerre contre les fêtes patronales dans les paroisses avait été lancée par l'évêché, comme l'a bien démontré l'historien Ollivier Hubert¹⁴. Celles-ci étaient perçues comme des manifestations trop évidentes des superstitions populaires, donnant lieu à des conduites bruyantes, irrévérencieuses et même licencieuses, qui se poursuivaient jusqu'à l'intérieur des églises elles-mêmes. Il fallait agir. La paroisse Saint-Joachim, qui en 1811 recevait de son défunt curé un important legs destiné à compléter son décor intérieur, devenait ainsi une occasion rêvée de tenter de corriger les choses. La nouvelle unité d'ensemble projetée par les Baillairgé et l'abbé Demers représente une stratégie évidente pour rehausser le décorum général de l'église et ainsi encourager les paroissiens à davantage de respect dans l'enceinte sacrée. Mais nous pouvons aussi comprendre la raison de ce hiatus entre le tableau du maître-autel, représentant le saint patron de la paroisse, et le reste du retable, consacré

aux évangiles canoniques et à la vie du Christ. Demers conçoit le décor dans l'esprit du raffermissement de la religion que souhaitait le haut clergé du diocèse et il se tourne donc vers les valeurs les plus sûres et les plus fondamentales du catholicisme, plutôt que vers les textes apocryphes où il est question de saint Joachim. Les quatre évangélistes, comme autant de sentinelles, « encadrent » saint Joachim par la religion officielle, celle privilégiée à l'évêché, et dans laquelle les dévotions quasi superstitieuses à des saints particuliers, et tout particulièrement celles aux patrons paroissiaux, sont graduellement éliminées¹⁵.

Le sentiment d'inquiétude que les paroissiens ont peut-être ressenti devant ces quatre évangélistes, gardiens de la vraie foi, relève-t-il de la fiction ou du sacré ? Une chose est sûre, il y avait à Saint-Joachim un dialogue étroit entre l'espace sacré et l'organisation du monde profane, sans que la frontière entre ces deux mondes ne soit très nettement établie.

LE PATRIMOINE ET SON POTENTIEL FICTIONNEL

L'exemple de Saint-Joachim souligne ainsi que le sacré, en tant que réalité historique, s'établit par l'entremise d'une mise en scène, donc d'un subterfuge fictionnel. Est-ce possible que l'expérience de l'histoire par l'entremise du patrimoine architectural, qui aussi passe par une importante mise en scène, puisse s'arroger un effet de sacré ? C'est ce que Quatremère de Quincy suggérait quand il écrivait que le « vide immense » du temps « nous redonne l'illusion de l'infini »¹⁶. La profondeur des âges remplace les divines hiérarchies. C'est comme la petite madeleine de Marcel Proust, dont la saveur cause un tressaillement et amorce le plaisir particulier qui projette le narrateur d'À la recherche du temps perdu



ILL. 3. VUE DE L'ABBAYE DE JUMIÈGES, LITHOGRAPHIE TIRÉE DE : NODIER, CHARLES, ISIDORE-JUSTIN-SÉVERIN TAYLOR ET ACHILLE-ALEXANDRE-ALPHONSE DE CAILLEUX, 1820, VOYAGES PITTORESQUES ET ROMANTIQUES DANS L'ANCIENNE FRANCE, PARIS, DIDOT L'AÎNÉ, VOL. 1. | RARE BOOKS DIVISION, MCGILL UNIVERSITY LIBRARIES.

comme malgré lui au pays obscur et au labyrinthe des souvenirs¹⁷. Pendant le court laps de temps de cette expérience – qualifions-là de nostalgique, de sentimentale ou de spirituelle, peu importe –, le sujet se trouve libéré, comme l'a si bien décrit Proust, de l'oppression du réel et de la contingence du monde. Précisons aussi que ce n'est pas la seule vue de la petite madeleine qui déclenche l'avalanche des souvenirs – trop semblable à toute autre madeleine –, mais bien son goût une fois trempée dans le thé, comme si la conjonction des sens était nécessaire pour retrouver la singularité du moment. Ce qui est critique dans l'expérience décrite par Proust, malgré son caractère subjectif, est que l'affluence des souvenirs enlève aux choses leur stabilité et fait vaciller l'identité du monde. Une des plus grandes ironies des affaires patrimoniales est que ce qui doit servir de solides « fondations » pour conserver notre histoire et notre identité procède en fait par impression, effet et mirage.



ILL. 4. LA SAINTE-CHAPELLE, PARIS, RESTAURÉE DE 1836 À 1857 PAR FÉLIX DUBAN, JEAN-BAPTISTE LASSUS ET EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, VUE INTÉRIEURE. | JEAN BERNARD/LEEMAGE.

Si, comme nous le proposons, l'intérêt du patrimoine architectural tient avant tout à son potentiel fictionnel, c'est l'atmosphère ou l'ambiance qui en constitue la principale richesse. Cela explique qu'une ruine a toujours eu un pouvoir d'évocation beaucoup plus grand qu'un bâtiment « réactualisé » ou « réanimé » par de nouveaux usages (ill. 3). On se souvient que John Ruskin préférerait être témoin du lent dépérissement d'un monument à le voir subir une restauration, quelle qu'elle soit. Il n'a malheureusement pas tort, si l'on s'appuie sur les pratiques courantes de la restauration. Et ici, ce n'est pas la question de la fidélité de tel ou tel détail d'architecture qui est en jeu, mais plutôt le potentiel fictionnel de l'ensemble, la capacité du monument à absorber le visiteur dans un univers particulier.

En effet, le dépassement du caractère matériel du monument et la plongée dans la dimension beaucoup plus évanescence de l'ambiance et de l'atmosphère

n'impliquent pas un dictat absolu de non-intervention. La Sainte-Chapelle à Paris (ill. 4), un monument dont chaque centimètre carré a été entièrement restauré, peaufiné et même complété – disons-le, par les trois plus grands restaurateurs du dix-neuvième siècle en France : Félix Duban, Jean-Baptiste Lassus et Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc –, reste sans doute l'exemple le plus achevé du pouvoir fictionnel que recèlent les monuments historiques. Vues sous cet angle fictionnel, les attitudes face au patrimoine de Ruskin et de Viollet-le-Duc convergent : laisser le monument à la patine du temps ou le restaurer complètement sont deux stratégies possibles dont le résultat est la création d'un effet immersif puissant.

Il ne s'agit pas de remettre en question la dimension scientifique du travail de restauration qui s'est affirmée depuis le début du mouvement patrimonial : nous souhaitons plutôt attirer l'attention sur la nécessité culturelle que le monument historique conservé, restauré, recyclé ou réhabilité devienne le support d'une structure duelle nouvelle et propre à lui. Ou, pour être plus exact, il nous apparaît nécessaire de prendre en compte cette dimension fictionnelle dans tout geste de restauration – tout en approfondissant la connaissance scientifique du bâtiment, cette dimension étant souvent oubliée quand les moyens scientifiques prennent le dessus sur les objectifs architecturaux et historiques –, alors même que les sciences dites « exactes » reconnaissent le statut hypothétique de leurs constructions les plus savantes.

Ainsi, pour conclure, il est tout à fait possible, selon nous, d'expliquer au moins partiellement la désaffectation de nombreuses églises au Québec par l'appauvrissement de l'expérience fictionnelle qu'elles proposent. Combien de fidèles ont délaissé la messe dominicale quand

l'orgue Casavant de leur église a été mis de côté et la chorale abolie ? Combien de paroissiens ont cessé d'aller à la traditionnelle messe de minuit quand le *Minuit chrétien* n'y a plus été entendu ? Nos églises doivent conserver leur distinction – leur noblesse ou leur extravagance, selon le cas – et préserver ainsi leur pouvoir « fictionnel », c'est-à-dire leur capacité à susciter cette expérience d'un monde « saillant », somme toute analogue au sacré. L'église québécoise a traditionnellement vécu non seulement grâce à une foi religieuse comprise comme absolue, mais aussi grâce au plaisir qu'avaient les fidèles de simplement « figurer » dans une mise en scène festive faite de dorure, de musique, de belles toilettes et de rencontres mondaines. C'est dans cet incroyable mélange de sacré et de profane que le décor de l'église s'animait pour devenir fiction architecturale. Et ce n'est donc pas en séparant les deux que nous réussirons aujourd'hui à sauver ce qui devrait l'être.

NOTES

1. Antoine Chrysostome Quatremère, dit Quatremère de Quincy, 1815, *Le Jupiter olympien ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, de Bure frères, p. iii-iv. [Nous soulignons.]
2. *Id.* : iv.
3. Riegl, Alois, 1984 [1903], *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, p. 43.
4. Quatremère de Quincy, 1980 [1823], *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, Archives d'architecture moderne, p. 103, 108.
5. L'expression est de Pavel, Thomas, 1988, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, p. 73 ss.
6. Walton, Kendall, 1990, *Mimesis and Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
7. Pavel : 76-81.
8. Eco, Umberto, 1985, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, p. 167-173.
9. Eliade, Mircea, 1957, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

10. Pavel : 80.
11. Hémon, Louis, 1916, *Maria Chapdelaine : récit du canada français*, Montréal, Lefebvre.
12. Bressani, Martin et Marc Grignon, 2008, « Une protection spéciale du ciel. Le décor de l'église de Saint-Joachim et les tribulations de l'Église catholique québécoise au début du XIX^e siècle », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 29, p. 8-49.
13. Réau, Louis, 1957, *Iconographie de l'art chrétien*, tome 2, vol. 2, Paris, Presses universitaires de France, p. 155.
14. Hubert, Ollivier, 1994, « La disparition des fêtes d'obligation au Québec, XVII^e-XIX^e siècles », *Sciences religieuses*, vol. 23, n^o 4, p. 404-412.
15. Outre les travaux d'Ollivier Hubert sur la question, voir Rousseau, Louis et Frank W. Remiggi, 1998, *Atlas historique des pratiques religieuses. Le Sud-Ouest du Québec au XIX^e siècle*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 171.
16. Quatremère de Quincy, 1815, *op. cit.*
17. Rappelons ce passage célèbre : « Et du coup le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que j'y eusse goûté : peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé [...] ». (Proust, Marcel, 1914, *À la Recherche du temps perdu* [I] : *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, p. 57. Consulté en ligne : BNF, Gallica, bibliothèque numérique, [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80736/f2>], le 30 mars 2011.)