

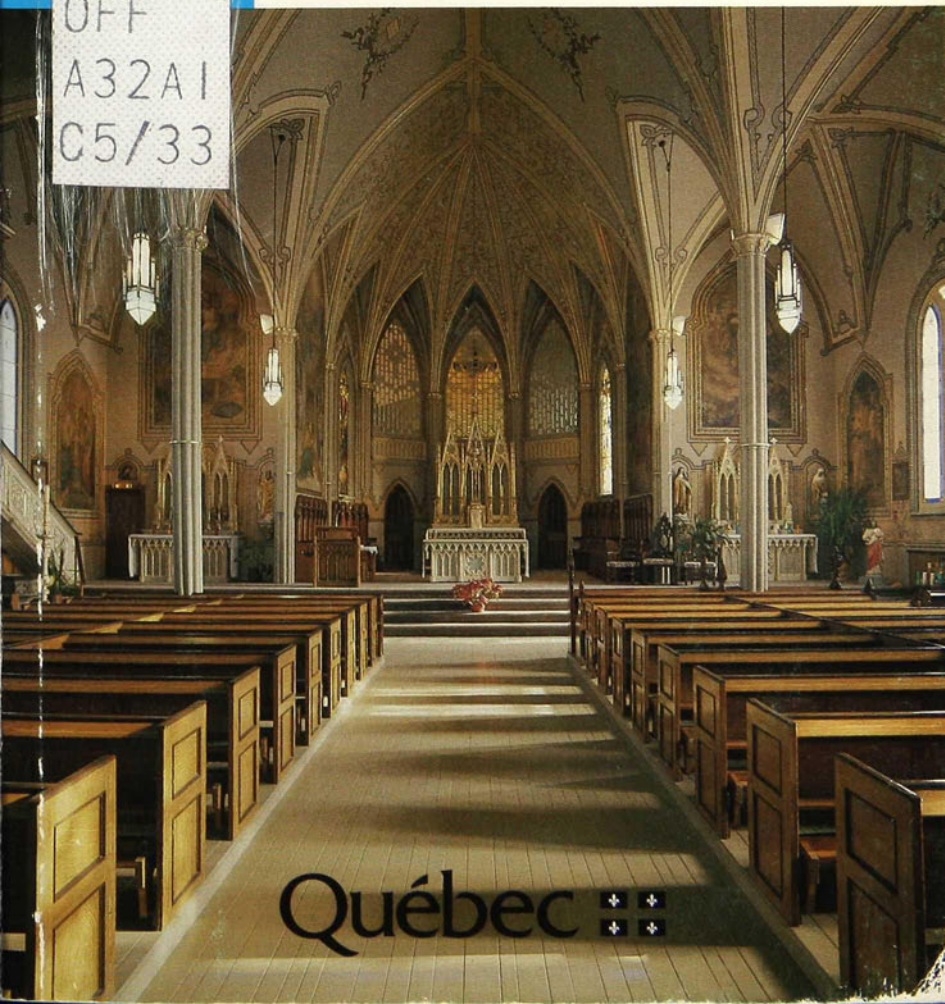


civilisation
du québec

OZIAS LEDUC et la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire

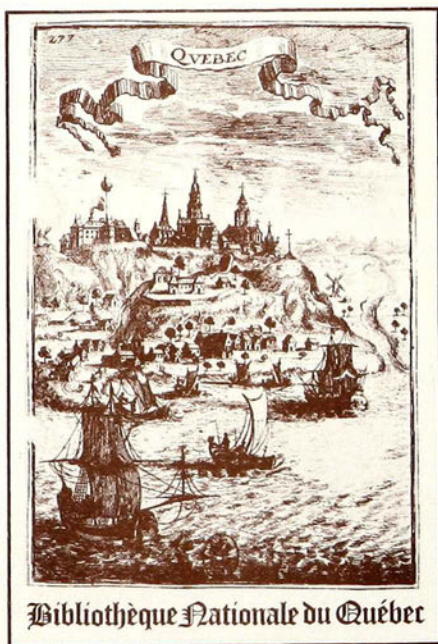
J. CRAIG STIRLING

OFF
A32A1
C5/33



Québec





Bibliothèque Nationale du Québec

**OZIAS LEDUC
ET LA DÉCORATION INTÉRIEURE
DE L'ÉGLISE DE SAINT-HILAIRE**

LA COLLECTION CIVILISATION DU QUÉBEC

Fondée en 1971 par la Direction des communications du ministère des Affaires culturelles, la collection Civilisation du Québec est un miroir de la culture des Québécois d'hier et d'aujourd'hui. Les volumes de cette collection n'entrent pas dans un cadre étroit et préétabli. En effet, à l'image du peuple dont elle est le reflet, la civilisation est une notion assez flexible pour englober aussi bien les moyens de communication et les arts comme la musique, la danse, la sculpture, la peinture que les relations sociales au sein de la communauté inuit, les recettes de la médecine populaire, les techniques de la trempe des métaux par le forgeron du village et celles de la construction d'une maison.

Les sujets traités dans les volumes de la collection Civilisation du Québec sont aussi variés que les expressions de la vie de notre peuple et, en même temps, assez bien définis pour pouvoir lui servir d'accompagnateur.

Collaborent à cette collection des spécialistes de toutes les disciplines (artistes, archéologues, anthropologues, architectes, écrivains, historiens, urbanistes, etc.) et, en général, ceux qui s'intéressent aux vastes et multiples manifestations de la civilisation du peuple québécois.

(Voir la liste des ouvrages publiés à la fin de ce volume.)

J. Craig Stirling

**OZIAS LEDUC
ET LA DÉCORATION INTÉRIEURE
DE L'ÉGLISE DE SAINT-HILAIRE**

Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1985

Couverture:

Intérieur de l'église de Saint-Hilaire, 1985.

Photographie:

Marc Lajoie, ministère des Communications.

OFF
A32A1
C5/33
D8531468

ISBN 2-551-09006-7

Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Québec
2^e trimestre 1985

© Ministère des Affaires culturelles, 1985

Conception et réalisation:

Direction des communications
Ministère des Affaires culturelles

REMERCIEMENTS

La présente étude est une oeuvre d'amour issue de deux sources. En premier lieu, il m'a été facile de commencer l'étude de la décoration intérieure conçue et exécutée par Ozias Leduc à l'église de Saint-Hilaire, puisque j'ai passé la plus grande partie de ma jeunesse dans cette région. D'être un familier de la paroisse et de ses membres, loin de diminuer mon objectivité a contribué, cette fois-ci, à l'enrichir. En second lieu, mon intérêt a été stimulé lors d'un séminaire de maîtrise sous la direction du professeur Laurier Lacroix, séminaire ayant pour thème l'étude approfondie de la vie et de la carrière artistique d'Ozias Leduc à travers ses papiers personnels déposés aux Archives nationales du Québec à Montréal. Il en était d'ailleurs résulté une exposition itinérante intitulée Dessins inédits d'Ozias Leduc. Les conseils de mon directeur de thèse, M. Laurier Lacroix me furent une source d'inspiration pour mener à bien cette étude.

Je suis redevable à M. Jean-René Ostiguy, conservateur chargé de recherche — Art canadien — à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, de m'avoir permis de consulter ses dossiers sur Ozias Leduc; il m'a, en outre, encouragé et prodigué de précieux conseils.

Il me faut remercier tout spécialement les personnes qui suivent pour leur bienveillance et leur patience à mon endroit: M. Aurèle Beauregard, curé de Saint-Hilaire et les Archives de la paroisse où, lors de mes fréquentes et agréables visites, j'ai toujours été chaleureusement accueilli; les Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, du couvent de Saint-Hilaire et, en particulier, Soeur Aurore Leduc qui m'a fourni de précieux documents; M^{me} Gertrude Leduc qui m'a confié de nombreuses et révélatrices anecdotes concernant son oncle Ozias et l'histoire de la famille; M^{me} Gabrielle Messier, toujours si empressée à partager ses connaissances et ses souvenirs; M. Raoul Vien qui a évoqué de façon claire et précise la restauration de l'église de Saint-Hilaire en 1928 et 1929. Enfin, je dois beaucoup aux nombreux collectionneurs d'art qui m'ont permis d'étudier de première main les dessins préliminaires d'Ozias Leduc pour l'église de Saint-Hilaire mais qui désirent garder l'anonymat.

J'aimerais également remercier un grand nombre de personnes, d'établissements, d'archives et de bibliothèques pour leur contribution à la présente étude: MM. Jean Poirier et Michel Savoie du fonds Ozias-Leduc des Archives nationales du Québec à Montréal, qui m'ont permis de reproduire les photographies pertinentes et d'autres documents importants pour compléter le texte; l'abbé Jean-Roch Choinière et M^{me} Ginette Saint-Onge des Archives de l'évêché de Saint-Hyacinthe qui m'ont donné des renseignements sur la construction de l'église de Saint-Hilaire et qui m'ont permis de consulter la correspondance échangée entre les curés de Saint-Hilaire et les évêques de Saint-Hyacinthe; M. Paul F. McCullaugh, Hiram Mills, professeur de philologie classique à l'université McGill, qui m'a aidé par ses remarques et ses idées en matière de déchiffrement des inscriptions latines; MM. Michel Clerc et J. Armand Cardinal de la Société historique de Saint-Hilaire qui m'ont fourni deux précieuses photographies; le personnel de l'Inventaire des biens culturels, fonds Gérard-Morisset, Québec; le Regional Documentation Center for Notarial Papers, Marieville, Québec; et M^{me} Gail Flicker du Service des prêts

entre bibliothèques de l'université Concordia qui a trouvé pour moi un grand nombre de livres rares, de documents peu connus et d'opuscules.

Enfin, je tiens à remercier spécialement le Service des emplois d'été pour étudiants de la ville de Westmount pour son soutien financier, ainsi que les parents et amis qui m'ont conduit dans diverses régions du Québec pour interroger les gens, recueillir des documents et étudier des oeuvres de collections privées. Je tiens aussi à remercier ma mère, Iris Stirling, non seulement pour avoir assemblé et dactylographié le manuscrit, mais également pour tout le soutien qu'elle m'a apporté au cours des deux années nécessitées par la préparation de cette thèse, dont la dactylographie finale et la présentation reviennent à M^{me} Sharon Carey.

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le présent ouvrage est constitué de l'essentiel d'une thèse de maîtrise déposée par l'auteur en 1981. Depuis lors, soit en 1983, l'intérieur de l'église a été rénové.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Avant-propos</i>	11
<i>Abréviations</i>	13
<i>Liste des schémas</i>	14
Introduction	15
Chapitre premier	
Construction de l'église de Saint-Hilaire	21
Chapitre II	
Débuts de la carrière de Leduc	33
Chapitre III	
Documentation de première et seconde source et revue	45
Chapitre IV	
Genèse du contrat	57
Chapitre V	
Analyse du plan décoratif d'ensemble	95
Chapitre VI	
Remarques générales sur les peintures murales	121
Chapitre VII	
Les peintures murales	153
Chapitre VIII	
Restauration de l'église de Saint-Hilaire (1928-1939)	227
Conclusion	265
<i>Bibliographie</i>	271

À ma mère, Iris
et à la mémoire de M. Colin
Gordon (1915-1976),
professeur honoraire d'humanités
à l'université McGill

AVANT-PROPOS

Ozias Leduc est né le 8 octobre 1864 et décédé à Saint-Hyacinthe, Québec, le 16 juin 1955. Au cours de sa longue vie, il avait décoré plus de vingt-huit églises catholiques, chapelles de couvent et baptistères, au Québec et dans les Maritimes, ainsi qu'en Nouvelle-Angleterre.

La présente étude est une analyse historique, iconographique et artistique de l'église de Saint-Hilaire, église paroissiale de Leduc, et objet de la première commission où il fut seul responsable de la conception de l'ensemble du plan décoratif. Ce plan fut exécuté par lui et ses assistants entre le 8 avril 1896 et le début de février 1897; quinze tableaux, les quatorze stations du *Chemin de la Croix* et un médaillon furent terminés pour leur part le 24 mai 1900.

Pour comprendre l'état actuel de l'église, nous en avons étudié la restauration, effectuée en 1928 et en 1929, ainsi que les ajouts apportés à la décoration intérieure en 1930 et 1931 par Ozias Leduc, de même que les réparations subséquentes conduites en 1953 par l'assistante et élève de Leduc, M^{me} Gabrielle Messier.

Les deux premiers chapitres visent à une compréhension globale de l'oeuvre et en expliquent l'importance dans la carrière de Leduc et dans l'évolution de son style artistique. Nous avons établi un bref compte rendu historique et chronologique de la construction de l'église de Saint-Hilaire (de 1825 à 1837 et les années subséquentes où l'intérieur en a été modifié), afin de mettre en lumière l'état de l'église à ce moment-là et la façon dont Leduc a adapté son plan décoratif à l'architecture intérieure néogothique existante au moment du projet de 1896. Un autre chapitre traite des débuts de la carrière de Leduc, s'attardant à ses antécédents culturels ruraux, à son éducation et à son apprentissage dans ce Québec de la fin du XIX^e siècle.

Le projet de l'église de Saint-Hilaire illustre bien la genèse de sa philosophie de l'art et de son style artistique personnel, de même que ses rôles clairement définis d'entrepreneur, de décorateur et de muraliste.

Des documents de première source, tels que les écrits personnels d'Ozias Leduc et les croquis préliminaires effectués par lui pour ce projet, nous révèlent un symbolisme chrétien complexe, qui le place au rang des plus importants muralistes de cette époque au Québec, au Canada et en Europe.

*«Adieu, grand peintre de l'humanité,
Qui a atteint les plus hautes cimes de l'art;
Dont le moralisme pictural forme l'esprit,
Et par l'oeil corrige le coeur (Traduction) ».*

(Épithaphe de David Garrick à Hogarth.)

ABRÉVIATIONS

A.C.S.H.	Archives du couvent de Saint-Hilaire, <i>Journal</i>
A.E.S.H.	Archives de l'évêché de Saint-Hyacinthe
A.F.B.	Archives de la famille Borduas, Saint-Hilaire
A.P.F.	Archives de la paroisse de Farnham
A.P.S.H.	Archives de la paroisse de Saint-Hilaire
A.N.Q.M.	Archives nationales du Québec à Montréal, <i>fonds Leduc</i> 06-M. p. 50
A.R.N.D.	Archives for Regional Notarial Documents for Saint-Hilaire parish, Marieville
A.S.S.S.	Archives du Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal
I.B.C.	Inventaire des biens culturels, fonds Gérard- Morisset, <i>Dossier de l'église de Saint-Hilaire</i>
J.C.A.H.	Journal of Canadian Art History
R.H.A.F.	<i>Revue d'histoire de l'Amérique française</i>
S.H.S.H.	Société historique de Saint-Hilaire

- | | |
|---------------|--|
| Blais, 1973 | Jean Éthier-Blais, «Ozias Leduc», dans <i>Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas</i> , Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, Montréal, 1973. |
| Lacroix, 1978 | Laurier Lacroix, <i>Ozias Leduc the Draughtsman</i> , Montréal, Les Galeries d'art Sir George-Williams, 1978. |
| Ostiguy, 1974 | Jean-René Ostiguy, <i>Ozias Leduc, Symbolist and Religious Painting</i> . Ottawa, Galerie nationale du Canada pour les Musées nationaux du Canada, 1974. |

LISTE DES SCHÉMAS

- | | |
|----------|-------------------------------------|
| Schéma A | Ensemble iconographique de la voûte |
| Schéma B | Ensemble iconographique |
| Schéma C | Fenêtre de la nef |

INTRODUCTION

INTRODUCTION

C'est à Victor Morin, ami d'Ozias Leduc, que revient, en 1949¹, l'initiative de la démarche visant à classer l'église de Saint-Hilaire monument historique. Au même moment, Ozias Leduc écrivait à Gérard Morisset pour lui demander la procédure à suivre et les conditions à remplir pour que l'église de Saint-Hilaire soit classée monument historique et pour lui demander son aide². Malheureusement, leurs efforts et ceux de M^{me} Édouard Clerc furent vains³.

Dans une lettre datée de février 1949 et adressée à son ami de toujours, M. Olivier Maurault, p.s.s., recteur de l'université de Montréal, Ozias Leduc exprimait sa profonde inquiétude vis-à-vis de l'éventuelle détérioration de l'intérieur de l'église, estimant que l'ensemble pouvait être préservé s'il était classé monument historique:

«On parle d'agrandissement, d'altérations, pour notre église de Saint-Hilaire devenue trop étroite pour notre population paroissiale, qui va s'augmentant rapidement.

Notre église a maintenant un siècle d'âge bien sonné. Construite en pierres des champs, elle n'est pas désagréable à regarder. Sa

façade, très simple de ligne offre une masse qui s'impose et la fixe dans la mémoire. On y tient telle qu'elle est. Penser qu'on pourrait l'abattre pour allonger la nef, fait mal!

Cette église comme vous savez est meublée d'une des plus belle chaire du pays, oeuvre d'un élève de Quévillon, et parée bien modestement, sans doute d'un ensemble de mes peintures exécutées il y a cinquante ans...

La chaire comme ces tableaux ne peuvent être déplacés sans un grand risque de détérioration, ni disposées autrement que dans leur ordre logique etc, etc. L'église, au cours du temps, a déjà subi assez de retouches de mauvais goût pour qu'on n'essaye pas d'en empêcher d'autres.

Si l'église de Saint-Hilaire était mise sous la protection de la «Commission des monuments historiques de la province de Québec» est-ce qu'on aurait pas là, le moyen de prévenir ce qu'on peut appeler un malheur?»⁴.

En 1953, M^{me} Gabrielle Messier⁵, élève d'Ozias Leduc, restaura, sur ses indications, les deux tableaux *La mort de saint Joseph* et *La Pentecôte*, situés à l'arrière de l'église de Saint-Hilaire.

Seize ans après la demande initiale présentée en 1949 par M. Morin, l'église de Saint-Hilaire était déclarée, en 1965, monument historique. Quant aux tableaux exécutés par Ozias Leduc entre 1898 et 1900, ils furent classés Biens culturels en 1976⁶. À l'heure actuelle, la décoration intérieure se dégrade rapidement; la peinture des murs latéraux s'écaille et les quinze murales à l'huile s'encrassent de plus en plus. Le gouvernement du Québec étudie en ce moment la possibilité d'une restauration immédiate et agira sans doute avec diligence, avant que les dommages ne soient irréparables.

Le présent travail est une analyse du plan décoratif complet conçu et exécuté par Ozias Leduc et ses assistants entre le 8 avril 1896 et le début de février 1897. Les quinze tableaux religieux, inspirés du Nouveau Testament et de la vie des saints, ont été peints dans l'atelier de Leduc, *Correliou*⁷, et mis en place le 24 mai 1900.

Les modifications et ajouts pratiqués lors de la restauration de 1928-1929 (du 1^{er} juillet 1928 au 14 janvier 1929), de même que les améliorations subséquentes apportées en 1931, toujours sous la direction d'Ozias Leduc, sont également étudiés.

On ne peut aborder le compte rendu détaillé des faits sans étudier d'abord les trois éléments qui ont présidé à l'élaboration par Leduc de son plan final de décoration intérieure: d'abord, l'histoire architecturale de l'église de Saint-Hilaire ne nous est pas encore connue, d'où l'importance de décrire le caractère même de l'édifice et l'état dans lequel il se trouvait avant que Leduc ne commence son oeuvre. Ensuite, documents à l'appui, nous résumerons la carrière de Leduc avant cette charge, de façon à connaître les antécédents de l'artiste. Finalement, nous présenterons une revue des commentaires dont la décoration intérieure a fait l'objet.

L'étude de ces trois éléments s'impose avant qu'il soit possible de passer à l'analyse et à l'évaluation historique, chronologique et artistique de l'église de Saint-Hilaire, et ce afin de situer cet édifice et son décorateur, Ozias Leduc, à l'époque de la conception et au lieu de l'exécution.

NOTES

1. *I.B.C.* Lettre de Victor Morin à R.A. Benoît, datée du 12 janvier 1949.
2. *I.B.C.* Lettre d'Ozias Leduc à Gérard Morisset, datée du 31 janvier 1949.
3. *I.B.C.* Lettre de Gérard Morisset à Ozias Leduc, datée du 9 février 1949; voir également les lettres de Gérard Morisset à R.A. Benoît, 8 et 9 février 1949; de R.A. Benoît à Ozias Leduc, datée du 14 février 1949; *A.N.Q.M.*, b3 c7, voir les lettres des 12 février et 20 mars 1949 de M^{me} E. Clerc à Victor Morin.
4. *A.N.Q.M.*, b7 c117, lettre d'Ozias Leduc à Olivier Maurault, datée de février 1949.
5. Lacroix, 1978, p. 153. Notre-Dame-de-la-Présentation, à Shawinigan-Sud, a été terminée par M^{me} Gabrielle Messier en 1955, après le décès de Leduc.
6. Yves Laframboise, *L'architecture religieuse dans la vallée du Richelieu* (documents 2, mai 1971), p. 7-8. Voir également Marie-Thérèse Thibault, *Monuments et sites historiques du Québec*. Québec: ministère des Affaires culturelles, 1978, Cahiers du patrimoine, n° 110), p. 98.
7. Correlieu a été construit vers 1892, selon M^{me} Gabrielle Messier.

Chapitre premier

CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE SAINT-HILAIRE

Trois sources permettent d'établir un compte rendu historique et chronologique de la construction de l'église de Saint-Hilaire¹.

Nous présentons un résumé des principaux renseignements afin de recréer l'aspect qu'avait l'intérieur de l'église avant que Leduc ne reçoive sa commission de décoration. Ces documents, joints à une photographie d'un dessin d'architecture perdu, restituent l'église dans son entité et précisent la tâche qui incombait à Leduc de la décorer à partir des éléments architecturaux intérieurs existants.

La photographie du dessin perdu porte l'inscription suivante: «Sketches for the New Altars — Stall and Bishop's Throne for the church of Saint-Hilaire — Y. Lanford [mot indéchiffrable]»².

L'authenticité du dessin d'architecte et de l'inscription qui l'accompagne est certaine. L'échelle — notamment de la voûte — est exagérée, ce qui confère au dessin un aspect irréel. Par ailleurs, le mur nu et les plafonds du choeur et de la nef latérale correspondent incontestablement à l'église de Saint-Hilaire.

L'intérieur de cette église est de style néogothique, style imposé, selon Gérard Morisset, par la famille Campbell, les seigneurs anglais³ qui avaient acheté la seigneurie de Rouville le 16 avril 1844 de Jean-Baptiste Hertel de Rouville⁴.

La construction de l'église fut une tâche difficile et dura douze ans, soit de 1825 à 1837⁵. Jusqu'à 1837, une partie de la population de Saint-Hilaire se rendait à l'église de Beloeil, paroisse située de l'autre côté du Richelieu; quant aux résidents de la partie sud-est de cette grande agglomération rurale, ils fréquentaient plutôt l'église de Rouville. La demande officielle d'une autorisation pour bâtir l'église fut présentée le 12 décembre 1824⁶, et l'autorisation a été accordée par l'évêque de Québec le 18 mai 1825⁷.

Ce même jour, monseigneur Joseph-Octave Plessis demanda à François-Joseph Deguise, curé de Varennes, de choisir l'emplacement de l'église proposée et d'en définir les dimensions. Le 15 juin 1825, le vicaire de M. Deguise marquait l'emplacement futur de l'église et du presbytère en érigeant officiellement une croix à l'endroit choisi et précisait que l'église mesurerait 120 pieds sur 50 pieds (mesures françaises)⁸. Monseigneur Plessis approuva l'emplacement de l'église le 3 septembre 1825, mais rejeta les dimensions proposées⁹. Le 5 novembre 1825, les syndics de la nouvelle église lancèrent une campagne de financement du projet¹⁰.

Jean-Baptiste Hertel de Rouville, qui avait été affecté à la mise en oeuvre du projet, démissionna le 22 mai 1827¹¹, déçu par la controverse entourant les dimensions de l'église proposée; mais deux ans plus tard, le 15 juillet 1829, il consentit de nouveau à prendre la tête du comité responsable de la construction¹².

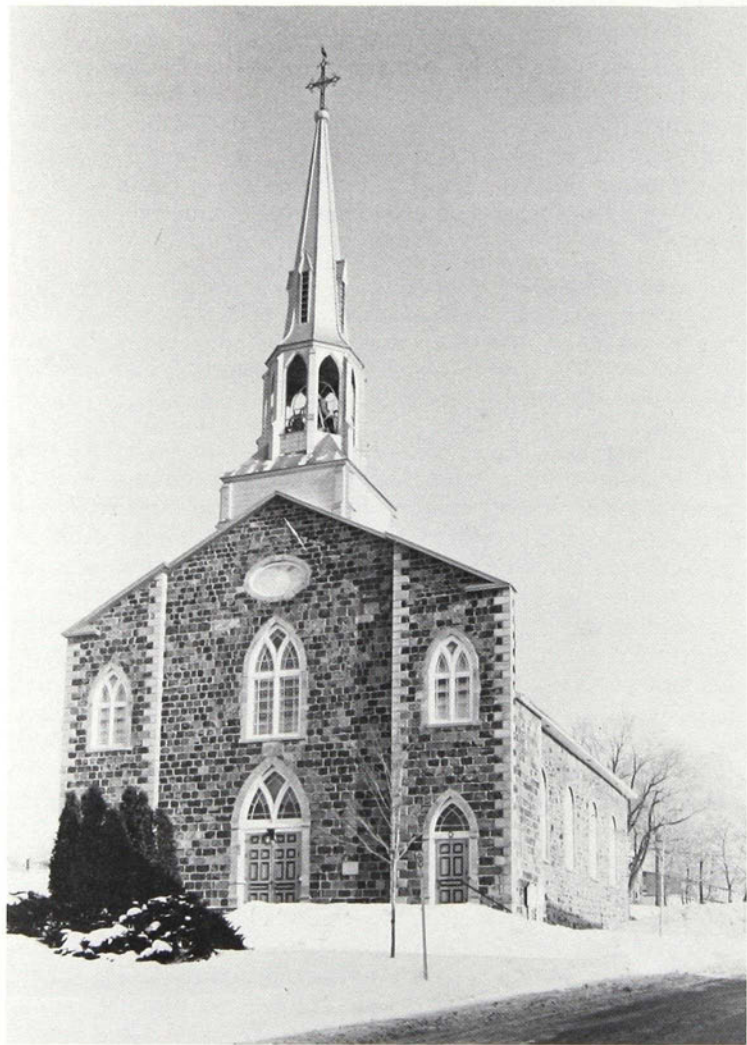
Le 25 janvier 1830, le premier paiement fut effectué par les syndics à Augustin Leblanc, architecte de la paroisse de Saint-Grégoire de Nicolet, district de Trois-Rivières, pour la construction d'une église de pierre mesurant 100 pieds sur 50 pieds, dotée de voûtes «en plâtre» et d'«une sacristie de 30 x 24 pds»¹³.

Comme il était stipulé dans le contrat conclu entre Leblanc et la paroisse, un «maître-maçon» fut également engagé. Le 9 janvier 1830, les syndics choisirent Joseph Doyon, «maître-maçon, entrepreneur résidant à Montréal»¹⁴. Des difficultés d'ordre financier associées à une interruption des travaux donnèrent lieu à de longs retards. En outre, un accident imprévu résultant de problèmes de charpente manqua de mettre fin au projet:

«Les murs de l'église mal faits à la hâte et mal joints, succombèrent sous le poids d'un comble encore plus mal fait; ils se fendirent et furent prêts de s'écrouler avec le toit au printemps 1832. Cet accident imprévu paralysa complètement les habitants et acheva de les démoraliser»¹⁵.

En juin 1834, les syndics et Augustin Leblanc conclurent une nouvelle entente¹⁶. Deux modifications furent apportées à l'ensemble par rapport au contrat original. Tout d'abord, à l'extérieur, et pour en consolider la charpente, l'église ne compterait qu'un seul clocher. Ensuite, l'intrados de la voûte serait construit en bois, pour en accroître la résistance, plutôt qu'en plâtre et en mastic comme cela avait été prévu dans le premier contrat. En plus de ces problèmes de construction, il y eut des difficultés économiques, de mauvaises récoltes, une remise en question du système seigneurial, une épidémie de choléra, sans oublier l'agitation politique engendrée par la révolte de 1837. En dépit de toutes ces difficultés, tant économiques que sociales et politiques, la consécration de l'église eut lieu à l'automne de 1837¹⁷.

En mars 1842, le curé, Joseph Quévillon, se mit à la recherche d'un «maître-menuisier» pour la construction d'une voûte en bois à l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire. Peu après, le 10 avril 1842, Antoine Provost, «maître-menuisier de Beloeil», était choisi pour ce travail et recevait une avance en espèces¹⁸. Le 10 septembre 1843, Antoine Provost fut rémunéré pour avoir peint la voûte et les colonnes de l'église¹⁹. Le 8 janvier 1849, deux experts, André Craig, «maître-sculpteur de Saint-



Église de Saint-Hilaire

Photo: Marc Lajoie, ministère des Communications.

Antoine» et Joseph Langier, «maître-menuisier de Beloeil», furent engagés pour vérifier le travail d'Antoine Provost. Ils jugèrent le travail de celui-ci mal fait, mais mirent surtout l'accent sur la présence, dans le choeur, de deux cadres exempts de toiles²⁰. Il n'y a aucun autre renseignement concernant ces deux tableaux. Le 21 février 1853, Toussaint Guillot, «maître-menuisier de Saint-Hilaire», fut choisi pour construire le jubé, qui devait contenir 46 bancs²¹.

Le 25 janvier 1855, la construction du jubé était presque terminée; elle le fut d'ailleurs en 1855, à un moment qui n'est pas indiqué²². En plus de la construction du jubé, situé à l'arrière de l'église, on accorda à «Joachim Authier et Félix Martin, menuisiers de Saint-Hilaire», le 22 octobre 1854, le contrat de construction des autels et des sièges dans la partie du choeur²³. Entre 1855 et 1871, on procéda à quelques réparations mineures des boiseries et à des travaux de peinture²⁴.

Au printemps de 1876, de nouvelles gravures du Chemin de la Croix étaient données à l'église de Saint-Hilaire²⁵. En 1878, on décidait d'embellir l'intérieur de l'église et de la sacristie²⁶. Dans les *Livres de comptes*, deux paiements sont inscrits (un en 1878 et l'autre en 1879) à l'ordre des «entrepreneurs Provost et Martin»²⁷.

Le travail est ainsi décrit:

«...le maître-autel fut refait tout à neuf; les allées de la nef rétrécies, les bancs renouvelés, exhausés et adaptés pour quatre places chacun, et ce d'après une délibérat. des fabriciens en date du 1^{er} sept. 1878. En vertu d'une pareille délibérat. du 5 janv. 1879, on fit disparaître le banc d'oeuvre et l'on ménagea une place pour les marguill. dans une partie du banc seigneurial. Le 2^e jubé fut terminé, le premier réparé, et l'on ajouta à celui-ci un appendice pour loger l'orgue et les chantres»²⁸.

Le projet fut terminé en janvier 1879.

«Toutes les peintures furent aussi renouvelées sur les ouvrages en bois; on y imita en chêne blanc toutes les parties susceptibles de l'être. Dans la sacristie, les vestiaires, confessionaux furent

réparés et les peintures refaites. Le tout fini en janv. 1879. Ces diverses améliorations ôtèrent à l'église l'air sombre qu'elle révélait de vieille date et lui donnèrent tout l'éclat et le brillant de la jeunesse et de la gaieté»²⁹.

Cette impressionnante transformation de l'intérieur fut rapportée dans le journal local:

L'église de Saint-Hilaire a subi des réparations intérieures considérables. Le nouveau maître-autel est très joli. Les dorures et les peintures, qui ont été faites dans la nef, et autres améliorations, font de cette église une des plus riches et des plus élégantes que l'on puisse rencontrer dans les paroisses de même étendue»³⁰.

L'un des derniers ajouts effectués au cours de cette première période de restauration fut l'orgue, d'une valeur de six cents dollars, acheté en 1883 de M. Brodeur, facteur d'orgues de Saint-Hyacinthe³¹.

CONCLUSION

Il ressort de cette étude qu'un certain nombre d'ouvriers et d'artisans de Saint-Hilaire et des paroisses avoisinantes ont contribué, au cours d'une période s'échelonnant sur nombre d'années, à la réalisation de l'intérieur néogothique de l'église de Saint-Hilaire. Le dessin d'architecte leur a sans doute servi de modèle. D'après Ramsay Traquair, il était d'usage courant dans le Québec du XIX^e siècle d'engager des spécialistes pour l'exécution de travaux correspondant à leur spécialité³².

Par ailleurs, nous avons vu se préciser l'usage du bois dans la construction des églises; d'où, inéluctablement, un pourcentage élevé de destructions par le feu. Cette particularité structurale, jointe aux rigueurs du climat, dégradait les

matériaux de construction dont la longévité était courte. On utilisait le bois en raison de sa disponibilité et de son faible coût; mais sa fragilité même astreignait à des réparations incessantes.

Reflet de ceux qui l'ont construite et qui l'ont décorée, l'église offre un aperçu sociologique intéressant de la paroisse. Pierre Savard a étudié les intenses rivalités qui existaient entre les paroisses pour la construction et la décoration des églises au cours du XIX^e siècle³³. Il a souligné le rôle important du curé, non seulement en ce qui concerne la direction spirituelle et l'administration des affaires locales de la paroisse, mais également (avec l'aide des marguilliers) en ce qui a trait à l'embauche d'artistes et d'artisans pour tous travaux à effectuer à l'église.

La décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire est de ce style néogothique, qui se répandit d'abord en Europe entre 1775 et 1845, puis essaima peu après en Amérique du Nord. Le premier monument néogothique d'importance au Canada fut l'église Notre-Dame de Montréal, conçue initialement par l'architecte irlandais James O'Donnell (1774-1830), entre 1824 et 1829³⁴. La conception de la décoration intérieure de l'église Saint-Hilaire était donc d'avant-garde.

Nous pouvons donc conclure en énumérant certains des problèmes d'une paroisse rurale typique du XIX^e siècle, à savoir les retards, la bureaucratie et les difficultés financières. Mais il faut également mentionner la patience et la persévérance de tous ceux qui se sont engagés dans le projet. On en retrouve l'illustration dans le plan de décoration intérieure de 1896-1900, conçu par Ozias Leduc.

NOTES

1. Un compte rendu précis de la procédure qui a mené à la construction de l'église de Saint-Hilaire, et de la construction elle-même, est conservé dans les *Livres de comptes* de la paroisse. La deuxième source est une intéressante mais brève histoire de l'église et de la paroisse de Saint-Hilaire, déposée aux *Archives de l'évêché de Saint-Hyacinthe*, qui a été compilée et rédigée par un auteur anonyme à la fin du XIX^e siècle. Elle contient de nombreuses références à des lettres et à des documents notariaux maintenant perdus. La troisième source est un article du journal *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* paru vers 1914-1915 et rédigé par le chanoine Saint-Pierre (pseudonyme G.-P.A.), qui fournit des renseignements supplémentaires.

2. Dans aucun annuaire de la ville de Montréal de 1820 à 1960 ne figure le nom de Y. Lanford ou un nom semblable lié à une firme d'architectes. Ce nom apparaît seulement trois fois en relation avec l'église de Saint-Hilaire, ailleurs que sur ce dessin d'architecte. La première mention de cette personne se trouve dans une lettre datée du 22 novembre 1928 (S.H.S.H., Leduc avait demandé ce renseignement à Gustave Millet lors de la restauration de l'église en 1928-1929). Cette lettre de Gustave Millet à Ozias Leduc contient des renseignements sur la construction même de l'église de Saint-Hilaire. Millet dit que Y. Lanford était l'architecte de la famille Campbell, les seigneurs de l'endroit, qui a conçu le manoir, l'hôtel Iroquois House et l'église de Saint-Hilaire. Il indique également que l'assistant de Y. Lanford est un certain M. Sommerville. Les deux autres sources dérivent de la première. Il y a un court texte rédigé par Leduc et contenant exactement les mêmes renseignements, sans doute reproduits à partir des renseignements de Millet (A.N.Q.M., b2 c11. Feuille volante

non datée). La dernière source où il est fait mention du nom de Lanford est le rapport d'inventaire final établi par Gérard Morisset et Jules Bazin, daté de septembre 1937 (*I.B.C.*, fonds Gérard-Morisset, dossier *Église de Saint-Hilaire*), probablement à partir des notes prises par Leduc, Morisset ayant demandé à ce dernier des renseignements sur l'église.

3. Il n'y a aucune preuve documentaire à l'appui.

4. *A.E.S.H.*, dossier Saint-Hilaire, Vol. 37, p. 57.

5. *A.E.S.H.*, dossier Saint-Hilaire, Vol. 30, p. 120. «Sous l'administration de M. Bélanger, deux grandes questions sont en présence, l'érection canonique de la paroisse de Saint-Hilaire, et la construction d'une église. La première eut une fin heureuse et assez prompte, la seconde traîna en longueur pendant 12 ans, et n'eut une solution finale qu'en 1837».

6. *Ibid.*, p. 139.

7. *Ibid.*

8. *A.E.S.H.*, dossier Saint-Hilaire, Vol. 39, p. 141.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 142.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.* L'architecte choisi était Augustin Leblanc (1799-1882), sculpteur et entrepreneur général de Saint-Grégoire de Nicolet. L'église de Saint-Hilaire fut sa première commission, comme l'a noté Luc Noppen dans *Les églises du Québec 1600-1850* (Québec, Fides, 1977), p. 108, 212, 232, 234, 274; Leblanc travailla à l'église de Saint-Pierre, à Sorel (1833); à l'église de Saint-Charles-Borromée, à Portneuf (1840-1848). Il décora les voûtes à Saint-Denis sur Richelieu (1844); il élargit la nef et conçut la façade de l'église de Saint-Grégoire de Nicolet (1850-1855). Voir également Ramsay Traquair, *The Old Architecture of Québec* (Toronto, MacMillan Company Ltd., 1947), p. 297.

14. *A.E.S.H.*, dossier Saint-Hilaire, Vol. 30, p. 142-143.

15. *Ibid.*, p. 146.

16. *Ibid.*, p. 146-147.

17. *Ibid.*, p. 149.

18. *Ibid.*, p. 16.

19. *A.P.S.H.*, *Livres de comptes* (1837-1888), p. 14b; voir également *A.E.S.H.*, dossier Saint-Hilaire, Vol. 30, p. 25.

20. *A.E.S.H.*, dossier Saint-Hilaire, Vol. 30, p. 17. «... dans le chœur de l'église, deux chassis en simple cadre pour y recevoir des toiles, tel que dit aux... marchés».

21. *Ibid.*, p. 24-25. «... un jubé de 22 pieds de profondeur, pouvant contenir 46 bancs, semblables à ceux de la nef, ainsi que tous autres ouvrages jugés nécessaires pour appuyer solidement le dit jubé, le tout livrable fait et parfait le 24 déc. 1853».

22. *Ibid.*, p. 24-25. Voir également *A.P.S.H.*, *Livres de comptes*, p. 54 à 61.

23. A.E.S.H., dossier *Saint-Hilaire*, Vol. 30, p. 25. «Restaient encore à faire, de l'église, les autels et les stalles du chœur, de la sacristie, le vestiaire et les confessionnaires». Voir également A.P.S.H., *Livres de comptes*, p. 52, 54-55.

24. A.E.S.H., dossier *Saint-Hilaire*, Vol. 30, p. 30. Le 6 juillet 1866, les murs intérieurs ont été repeints. Voir l'article numéro 1, p. 32-33. Le 4 janvier 1871, il a été proposé qu'une partie des murs latéraux soient reconstruits et repeints et que les fenêtres soient refaites.

25. *Ibid.*, p. 50.

26. *Ibid.*

27. A.P.S.H., *Livres de comptes*, p. 136, 138b.

28. A.E.S.H., dossier *Saint-Hilaire*, Vol. 30, p. 51.

29. *Ibid.*, p. 52.

30. *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 1^{er} février 1879.

31. A.P.S.H., *Livres de comptes*, p. 147 (1882). Le Curé Vézina a convoqué une réunion des marguilliers pour le 17 septembre 1882, au cours de laquelle il fut décidé d'acheter un orgue. Voir également, p. 152 (1883), pour ce qui est du montant de 600 \$. Cet orgue a été remplacé par un orgue des frères Casavant, en 1929, lorsque Ozias Leduc a restauré la décoration originale.

32. Ramsay Traquair, *op. cit.*

33. Pierre Savard, «La vie du clergé québécois au XIX^e siècle». *Recherches sociographiques*, Vol. VIII (n^o 3, 1967), p. 259-273.

34. L'influence néogothique a touché le Canada après s'être manifestée aux États-Unis, en particulier en Nouvelle-Angleterre.

Chapitre II

DÉBUTS DE LA CARRIÈRE DE LEDUC

Ozias Leduc est né le 8 octobre 1864 à Saint-Hilaire de Rouville, du mariage d'Antoine Leduc et d'Émilie Brouillette¹. Deuxième enfant d'une famille de dix, il fut baptisé sous le nom de Joseph-Azarie Leduc le 9 octobre 1864. Il reçut son enseignement primaire à l'école du Rang des trentes, puis poursuivit sa formation à l'école modèle sous la vigilante direction de son professeur, M. Jean-Baptiste-Nectaire Galipeau². Voici un extrait d'un rapport rédigé par un inspecteur d'école, qui donne un aperçu de la formation initiale de l'élève Ozias Leduc!

«L'école modèle de garçons, sous la direction de M.J.B. Nectaire Galipeau, répond bien aux désir de la plupart des intéressés. 48 élèves sont inscrits au journal, l'assistance est de 40. Presque tous ont répondu d'une manière satisfaisante aux questions que je leur ai faites sur l'arithmétique pratique, le calcul mental, la tenue des livres à simple entrée, l'algèbre, le mesurage, le style épistolaire, le manuel d'agriculture, la grammaire anglaise et française raisonnée. M. Galipeau enseigne aussi la musique vocale et instrumentale».

Même s'il n'y est pas fait mention d'une formation en arts, Leduc déclarait beaucoup plus tard à Gérard Morisset dans une lettre:

«... ce maître d'école [J.B.N. Galipeau] a encouragé et facilité l'étude de votre serviteur, en lui fournissant de belles images à copier»⁴.

Plus tard, lorsqu'on lui demanda de donner des renseignements personnels aux fins d'une inscription dans un répertoire biographique des artistes canadiens, Leduc soutint qu'il était autodidacte⁵. Or, son nom figure sur la liste⁶ des élèves de la salle Nordheimer, institut d'arts de Montréal organisé par l'abbé Joseph Chabert (1832-1894)⁷. Tout au long de son existence, cette école fut fréquentée par les jeunes artistes québécois les plus brillants, notamment Raoul Barré (1874-1932), Henri Beau (1863-1949), A. Carli (1861-1937), Georges Delfosse (1869-1939), Charles Gill (1871-1918), Charles Huot (1855-1930), Ludger Larose (1868-1915) et Joseph Saint-Charles (1868-1956), pour n'en nommer que quelques-uns; Leduc fut d'ailleurs en contact avec nombre d'entre eux à différentes étapes de sa carrière. Le programme d'études de cette école mettait l'accent sur le dessin et la composition, ce qui renforça l'intérêt pour le dessin acquis par Leduc de son initiateur J.-B.-N. Galipeau.

Ces facteurs contribuèrent à la cristallisation de sa conception esthétique du dessin, qu'il considérait être l'aspect intellectuel d'une image⁸.

Bon nombre des condisciples de Leduc de la salle Nordheimer approfondirent leurs connaissances en art grâce à des voyages et à des études dans des écoles européennes. Les jeunes artistes canadiens et américains aspiraient à se former à Munich, Düsseldorf⁹, Londres, Rome et Paris¹⁰. Il était non seulement socialement prestigieux mais également lucratif d'avoir étudié en Europe auprès des maîtres européens, présents ou passés. Il suffit de comparer les prix obtenus par les oeuvres de Suzor-Coté (1869-1937) et par celles d'Ozias Leduc, formé au Québec¹¹. Or, l'Europe était fermée à Leduc, en raison de ses

antécédents ruraux et de ses ressources limitées. À cette époque, Montréal étudiait la possibilité de créer une école des beaux-arts et d'accorder à certains élèves la chance de séjourner dans les grandes académies d'Europe, à Paris ou à Rome¹². Malheureusement, ces projets ne furent pas réalisés immédiatement et la formation en Europe demeura réservée à ceux qui avaient les moyens de s'autofinancer (famille aisée ou patronage).

Le clergé québécois avait l'habitude de recourir à des artistes nés et formés en Europe plutôt que de confier l'exécution des portraits officiels et la décoration des églises à de jeunes artistes locaux¹³.

Ne pouvant se rendre en Europe, Leduc poursuit donc sa formation au Québec. Selon Gabrielle Messier, il travailla en 1883 comme peintre de statue pour M. Beaulac, de l'Atelier T. Carli de Montréal, et commença à fréquenter le studio du décorateur d'église Luigi Cappello (en activité de 1874 à 1882)¹⁴; il semble avoir également effectué quelques dessins pour le sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917)¹⁵. En 1888, il travailla avec Cappello à la décoration de l'église de Yamachiche, comté de Maskinongé, détruite par le feu en 1958¹⁶. C'est probablement dans le cadre de cette commission que Leduc rencontra Joseph-Adolphe Rho (1835-1905)¹⁷, sculpteur et peintre, dont il fut plus tard l'élève à Bécancour.

C'est Leduc qui exécuta le tableau religieux *Le baptême du Christ*, même s'il est signé Rho, qui fut offert «par les membres canadiens-français du quatrième pèlerinage en Terre Sainte en 1890» à la chapelle Saint-Jean-de-Montana de Jérusalem¹⁸. Il exposa deux tableaux religieux, *Le Christ sur la Croix*, d'après Bonnat (1833-1922), et *Mater Dolorosa*, d'après Guido Reni (1575-1642), à la salle Cavallo, à Montréal¹⁹. En 1891, Leduc copia *La descente de Croix* d'Ary Scheffer²⁰, commandée pour l'église Notre-Dame-de-la-Paix de Verdun. En 1891, il a peint également un *Saint Charles Borromée* — d'après l'original de Charles LeBrun — pour l'église Saint-Charles Borromée de Lachenaie²¹. En 1892, Leduc dirigea les travaux dans le

choeur de l'église Saint-Paul l'Ermite, exécutant sur la voûte de la nef des médaillons représentant des têtes d'anges²². Leduc fit l'objet d'une publicité notable dans les cercles d'art, à la suite de l'exposition de sa *Nature morte*, livrés à l'exposition du printemps de l'Art Association of Montreal de 1892²³. Il reçut un prix de 100 \$ pour la «meilleure peinture exécutée par un artiste de moins de 30 ans, qui ne soit pas membre de l'Académie canadienne royale ou associé»²⁴. Même si Jean-René Ostiguy affirme que Leduc a commencé son travail à l'église Saint-Charles Borromée de Joliette en 1893²⁵, des documents prouvent l'inexactitude de cette assertion²⁶.

1893 était marquée à Joliette par «le cinquantenaire de l'érection canonique de la paroisse de Saint-Charles Borromée de Joliette»; on publia un historique de la paroisse, le *Joliette illustré*, qui fut reproduit sous forme de feuilleton dans le journal local, *L'Étoile du Nord*²⁷. La célébration de ce jubilé fut marquée par un certain nombre d'activités culturelles et de projets d'embellissement de la ville. L'un de ces projets était l'agrandissement de l'intérieur de la nouvelle cathédrale. La décoration de l'intérieur de Saint-Charles Borromée fut confiée à M. «Joseph Thomas Rousseau (1852 — encore en activité en 1896), peintre décorateur distingué de Saint-Hyacinthe en octobre 1891»²⁸. Non seulement J.T. Rousseau conçut-il le plan décoratif de l'intérieur, mais il agit comme entrepreneur général et regroupa divers artistes chargés de fonctions et tâches particulières:

«M. J.T. Rousseau, peintre et artiste décorateur de Saint-Hyacinthe, ayant entrepris comme tel tout ce qu'il y a à faire à notre nouvelle église, est arrivé ici la semaine dernière, avec tous ses hommes. Ces derniers aussitôt descendus de «chars» se mirent en frais de se choisir des maisons de pension, les travaux qui les amenaient au milieu de nous, devant commencer incessamment et durer un certain temps. Ce contingent de travailleurs se compose d'ouvriers tous habiles dans leur métier»²⁹.

Le 5 novembre 1891, la peinture et la décoration de l'intérieur de l'église progressaient rapidement; il est fait mention de

quatre artistes de Joliette qui participèrent activement à l'exécution des travaux: Nérée et Alfred Goulet, A. Crépeau et Georges Desaulniers³⁰. Leduc devait exécuter vingt-quatre tableaux pour les transepts et le chœur, représentant des scènes de la vie du Christ et les Mystères du Rosaire³¹.

Son nom n'apparaît toutefois dans les journaux locaux que beaucoup plus tard. Le 5 décembre 1891, ce commentaire était publié:

«Quant les tableaux auxquels on travaille seront terminés et figureront aux endroits qu'ils doivent occuper les connaisseurs seront émerveillés de ce qu'ils verront»³².

Ozias Leduc reçut, de L.M. Vadeboncoeur le 30 octobre 1893, une lettre qui faisait l'éloge de son travail.

«Par un beau soleil de l'avant-midi, j'ai pu contempler avec délices votre galerie de tableaux à la voûte du chœur de l'église Saint-Charles. Tout est grand, riche, et splendide sous tout rapport. On s'aperçoit que Dieu vous a guidé dans votre grande conception. Que Dieu, mon cher Monsieur, continue à vous favoriser»³³.

D'après un extrait de *L'Étoile du Nord* du 2 novembre 1893, les cinq compositions de Leduc avaient été installées dans le chœur:

«Nous devons aussi une mention spéciale aux cinq magnifiques tableaux qui sont placés dans la voûte au-dessus du chœur. Notre église, lorsqu'elle sera terminée, sera l'une des plus belle de la province»³⁴.

Le 15 février 1894, Leduc a terminé les tableaux de la voûte de la cathédrale de Joliette:

«C'est à Saint-Hilaire et non à Saint-Hyacinthe que demeure M.O. Leduc, l'habile artiste qui a si magnifiquement terminé les tableaux qui devront compléter l'ornementation de la voûte de notre église. M. Leduc est un artiste d'un réel mérite qui a droit à nos félicitations»³⁵.

Le 18 octobre 1894, *L'Étoile du Nord* proclame avec fierté et enthousiasme:

«Les travaux à l'église de cette ville sont conduits avec beaucoup d'activité. Déjà la façade a atteint une hauteur considérable. À l'intérieur de l'église on pose actuellement dans les voûtes du transept les tableaux du rosaire représentant les mystère joyeux. Encore quelque temps et notre temple sera un des plus riches et des mieux finis du pays»³⁶.

Dans une lettre adressée à l'abbé Eugène Martin de Joliette, bien des années plus tard, Leduc révélait l'éclectisme qui allait caractériser son approche de la décoration religieuse tout au long de sa fructueuse carrière:

«On peut dire que ces tableaux sont, plutôt que des copies, des arrangements d'après des reproductions photographiques ou gravées d'oeuvres d'artistes, la plupart bien connus. Ou encore, pour quelques uns, que ce sont des interprétations très libres, dessin et couleur, des maîtres choisis»³⁷.

L'apprentissage de Leduc chez Adolphe Rho et Luigi Cappello le mit en contact avec certaines techniques de la décoration murale religieuse, élargissant sa connaissance de l'art sacré traditionnel et de l'iconographie chrétienne, et lui fit connaître les oeuvres d'artistes européens. Ses talents et son ingéniosité passèrent brillamment l'épreuve lors du travail qu'il exécuta à Joliette en 1893. Les accolades des citoyens de Joliette, le prix AAM qui lui fut décerné en 1892, sa participation à la Chicago Columbia Exhibition³⁸ en 1893, et le fait qu'il était résident de Saint-Hilaire, contribuèrent sans aucun doute à lui faire adjudger la décoration de son église paroissiale.

Avec l'église de Saint-Hilaire Leduc se voyait, pour la première fois, confier l'entière responsabilité tant de la conception du plan général de décoration, que de l'adaptation de ce dernier à l'intérieur architectural néogothique existant. Il devait assumer les fonctions d'entrepreneur général, et contrôler tous les aspects du travail (évaluation des coûts, choix des maté-

riaux, embauche d'artisans locaux, etc.)³⁹. Son aptitude à diriger et à remplir toutes les obligations inhérentes à chacun des aspects d'une telle charge était le fruit de son expérience de travail dans les ateliers de différents maîtres.

NOTES

1. Antoine Leduc et Émilie Brouillette se sont mariés à Saint-Hilaire le 25 novembre 1861, comme cela est indiqué dans le document de René Jetté, intitulé *Mariages de Saint-Charles, 1741-1967, Saint-Hilaire, 1799-1967, Saint-Jean-Baptiste 1797-1967, Otterburn Park, 1960-1967* (Québec, B. Pontbriand, 1969), p. 141.

2. M. J.-B.-N. Galipeau (1848-1918) enseigna aux élèves de l'arrondissement n° 1 à partir de 1873. La paroisse de Saint-Hilaire fut divisée en 4 districts scolaires en 1856.

3. A.E.S.H., dossier *Saint-Hilaire*, Vol. 37, p. 60.

4. A.N.Q.M., Lettre d'Ozias Leduc à Gérard Morisset, datée du 9 juillet 1954.

5. A.N.Q.M., b7 c103, lettre d'Ozias Leduc à M. Falardeau, 1^{er} juillet 1935.

6. Émile Falardeau, *Artistes et artisans au Canada* (Montréal, Ducharme, 1943), troisième série «Rapin», p. 47. Pour plus amples renseignements sur la carrière et l'école d'art de l'abbé Chabert, consulter l'ouvrage de Céline Larivière-Derome «Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle: l'abbé Joseph Chabert». *R.H.A.F.*, Vol. 28 (n° 3, déc. 1974), p. 347-366.

7. *L'Opinion publique*, 21 décembre 1882, p. 609: on annonce la réouverture de l'école de l'abbé Chabert.

8. Lacroix, 1978, p. 104.

9. Nicolas Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* (New York, Da Capo Press, 1973).

10. Laurier Lacroix, «Les Artistes Canadiens copistes au Louvre 1838-1908». *J.C.A.H.*, Vol. II (n° 1, 1975), p. 54-70. Sylvain Allaire, «Les canadiens au

salon officiel de Paris entre 1870 et 1910: sections peinture et dessin». *J.C.A.H.*, Vol. IV (n° 2, 1977-1978), p. 141-154.

11. *A.N.Q.M.*, b3 c10; b3 c11. L.A. Boyer du cabinet d'avocats Dandurand, Brodeur, Boyer, passa commande à Leduc d'une copie de la peinture *La Bécasse* de Suzor-Coté, l'original étant jugé trop cher. Lettres de L.A. Boyer à Ozias Leduc datées des 11 février et 21 mars 1899 et du 28 octobre 1901.

12. «Les Arts à Montréal». *La Presse*, 13 novembre 1894, p. 2.

13. Gérard Morisset, *Coup d'Oeil sur les arts en Nouvelle France* (Québec, Charrier et Dugal, 1941) p. 55-70. Gérard Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada français* (Ottawa, Le cercle du livre de France, 1960), p. 134. Selon Morisset, l'affluence au Québec d'artistes italiens «médiocres» était due à la demande du clergé.

14. Marie-Louise Lebrun (1859-1939), veuve de Luigi Cappello, épousa son cousin Ozias Leduc en 1906. Voir J. Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto, University of Toronto Press, 1977), p. 57. Voir également *A.N.Q.M.*, b3 c14. L'école de tapisserie de Cappello était située au 17, place d'Armes, Montréal, à la même adresse que les premiers clients de Leduc, L.P. Brodeur et L.A. Boyer du cabinet Dandurand, Brodeur et Boyer, avocats et chefs du contentieux, qui lui commandèrent des peintures à l'huile dans les années 1890.

15. Ostiguy, 1974, p. 194.

16. Abbé Napoléon Caron, *Histoire de la paroisse d'Yamachiche* (Trois-Rivières, P.V. Ayotte, 1892), p. 85-94. Après la mort de Cappello, qui survint vers 1888-1889, Leduc devint élève de J. Adolphe Rho (voir le *Montreal City Directory*, 1888-1889).

17. Harper, *op. cit.*, p. 264.

18. Ostiguy, 1974, p. 195. Voir également *Histoire des beaux-arts: Notions* (Montréal, Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, 1937), p. 288.

19. Ostiguy, 1974, p. 194.

20. *Ibid.*, p. 17, 110; voir également Lacroix, 1978, p. 149.

21. Lacroix, 1978, p. 149.

22. *Ibid.*

23. *Arcadia I* (n° 2, 16 mai 1892), p. 33.

24. *Ibid.*

25. Ostiguy, 1974, p. 195-196.

26. La marche des travaux est décrite dans le journal de Joliette, *L'Étoile du Nord*.

27. Albert Gervais, *Joliette Illustré. Numéro-Souvenir de ses noces d'Or, 1843-1893* (Joliette: 1893).

28. «Échos de Joliette», *L'Étoile du Nord*, 8 octobre 1891, n° 9, p. 3.

29. «Honneur à un canadien». *L'Étoile du Nord*, 29 octobre 1891, n° 13, p. 3.

30. «Échos de Joliette». *L'Étoile du Nord*, 5 novembre 1891, n° 14, p. 3.

31. Lacroix, 1978, p. 149.
32. «Échos de Joliette». *L'Étoile du Nord*, 5 novembre 1891, n° 14, p. 3.
33. *A.N.Q.M.*, b3 c4.
34. «Échos de Joliette». *L'Étoile du Nord*, 2 novembre 1893, n° 13, p. 3.
35. *Ibid.*, 15 février 1894, n° 28, p. 3.
36. *Ibid.*, 18 octobre 1894, n° 11, p. 3.
37. *A.N.Q.M.*, b7 c100; lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin, Joliette, datée du 16 août 1932.
38. *Canadian Department of Fine Art, World's Columbian Exposition, 1893, Catalogue of Paintings* (Toronto: C. Blackett Robinson, Printer, 1893). Voir les notices du catalogue n° 73, *Nature morte, Oignons* et n° 74, *Nature morte, étude à la lumière d'une chandelle*.
39. Lacroix, 1978, p. 149-153. Leduc fut entrepreneur général pour des commissions subséquentes passées pour la cathédrale Saint-Ninian d'Antigonish en Nouvelle-Écosse (1902-1903); l'église St. Mary's de Manchester au New Hampshire (1906); pour l'église Sainte-Geneviève, à Pierrefonds, Québec (1926); et l'église des Saints-Anges-Gardiens, à Lachine, Québec (1930-1931).

Chapitre III

DOCUMENTATION DE PREMIÈRE ET SECONDE SOURCE ET REVUE

Peu d'écrits ont été consacrés au plan décoratif intérieur de l'église de Saint-Hilaire ou à ses toiles, mais cette négligence des peintures murales au Canada est caractéristique de la préférence accordée par les auteurs aux tableaux de chevalet. L'église de Saint-Hilaire, sise en milieu rural, a eu une renommée moindre que celle du Saint-Enfant-Jésus de Mile-End (1916-1919) ou que le baptistère de l'église Notre-Dame (1927, 1928, 1930), tous deux situés à Montréal. Ce sont ces deux grandes oeuvres urbaines qui attirèrent d'abord l'attention, grâce aux écrits d'Olivier Maurault, p.s.s., lequel contribua à faire attribuer à Leduc ces deux projets de décoration¹.

Près de dix ans après la mort de Leduc, au milieu des années 60, seulement trois écrits avaient été consacrés uniquement à ses travaux religieux².

«J.R. Ostiguy relate qu'au Canada, Henri d'Arles (pseudonyme d'Henri Beaudet, 1870-1930) avait conçu, dit-on, une monographie sur le sujet du décor de l'église de Saint-Hilaire, mais l'auteur aurait perdu le manuscrit et ses photos au cours d'un voyage»³.

Mise à part cette malheureuse tentative de monographie, rien n'a été écrit pour situer la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire par rapport à l'évolution de la carrière artistique de Leduc. La documentation sur laquelle s'appuie la présente étude est tirée de première et seconde source.

Les *Archives de l'église de Saint-Hilaire* ne contiennent aucune correspondance qu'auraient pu avoir Ozias Leduc et le client, le curé Laflamme ou la paroisse, à propos de la décoration originale de l'intérieur de l'église, effectuée vers 1896; il existe toutefois des lettres entre Leduc et le curé portant sur la restauration de 1928-1929 et les ajouts ultérieurs de 1930 et 1931. L'explication de cette absence de documentation est simple et logique. Leduc demeurait à Saint-Hilaire et il n'était pas nécessaire de consigner réflexions et messages par écrit, puisque le curé Laflamme et Ozias Leduc pouvaient communiquer verbalement. Entre 1895 et 1900, Leduc se consacrait exclusivement à ses travaux à l'église de Saint-Hilaire. Ce qui ne fut pas le cas entre 1928 et 1931, où il se vit confier d'autres travaux, en plus de la restauration de l'église; il était de fait absent de Saint-Hilaire. Cela explique les lettres — couvrant la période de la restauration de 1928-1931 — conservées aux Archives de l'église de Saint-Hilaire.

Ces Archives permettent de se faire une idée précise de l'oeuvre à travers factures, livres de comptes et états financiers. Le fait que ces documents soient datés permet, en effet, d'établir une chronologie documentée des travaux effectués.

Cette évolution peut être également et sommairement suivie à travers la correspondance échangée, de 1895 à 1900, entre le curé de la paroisse de Saint-Hilaire, J.M. Laflamme, et l'évêque de Saint-Hyacinthe. En ressortent, en outre, les difficultés économiques d'une petite paroisse rurale.

Les papiers personnels de Leduc constituent une autre source directe importante; il s'agit de lettres écrites par Ozias Leduc ou reçues par lui au cours de sa longue vie et se rapportant à l'église de Saint-Hilaire. Ces documents permettent d'en décrypter le symbolisme religieux et de cerner les principes

esthétiques et les méthodes de travail de l'artiste. En plus de la documentation personnelle contemporaine aux travaux, vers 1896, il existe des lettres adressées à Leduc par des admirateurs de l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire. Ces lettres d'éloges, beaucoup plus tardives, émanent de particuliers, ecclésiastiques et touristes qui visitèrent l'église non pas pour trouver et étudier l'oeuvre murale de Leduc, mais simplement à titre de touristes qui visitent une petite ville rurale pour y découvrir ses trésors cachés.

Les comptes rendus journalistiques, en particulier ceux de *La Presse* et du *Courrier de Saint-Hyacinthe* qui sont contemporains de la commission originale, donnent une évaluation descriptive, factuelle et esthétique de l'oeuvre. Même si ce sont des imprimés, le témoignage de première main qu'ils apportent peut être considéré comme étant de première source. Mais il existe une autre source inestimable de renseignements qui permet de dater l'avancement du projet, et c'est le *Journal quotidien du couvent de Saint-Hilaire*. Non seulement contribua-t-il à l'établissement de la chronologie des travaux en cours, mais il contient, en outre, une évaluation de l'ensemble décoratif tant sur le plan esthétique que religieux.

Cette documentation de première source permet donc d'établir un compte rendu chronologique et événementiel du grand oeuvre entrepris dans l'église.

La documentation de seconde source est, pour sa part, subjective et se compose d'interprétations personnelles des travaux d'art rédigées par des auteurs et des critiques. Quelques articles seulement furent publiés dans les journaux et les revues d'art, du vivant de Leduc; en fait, la majorité d'entre eux parurent après sa mort. La plupart contiennent des renseignements biographiques, donnent une brève description d'une oeuvre particulière, sont accompagnés d'une ou de quelques reproductions et légendes et ne comportent aucune critique ou analyse artistique ou historique. À la fin des années 40 et au cours des années 50, le tableau *l'Assomption de la Vierge* de

l'église de Saint-Hilaire fut fréquemment reproduit aux fins de la propagande catholique, et cité par de nombreux écrivains⁴.

En 1921, M. Olivier Maurault, p.s.s., (pseudonyme, Louis Deligny) mentionne l'église de Saint-Hilaire comme étant l'une des principales oeuvres de décoration de Leduc, avec l'église de Farnham et la cathédrale de Saint-Hyacinthe⁵. Le livre de Jean Chauvin, *Ateliers* (1929), contient une reproduction de l'*Assomption de la Vierge* de l'église de Saint-Hilaire⁶. Chauvin visite l'atelier de Leduc, *Correlieu*, à un moment de production intense. Leduc, qui venait d'achever les travaux de décoration du *couvent de Saint-Hilaire* et de la chapelle de l'évêché de Sherbrooke, travaillait au *baptistère de Notre-Dame* de Montréal et à la *restauration de l'église de Saint-Hilaire*. La description succincte du peintre et de ses réalisations est élogieuse, et tente de rapprocher Leduc des décorateurs religieux et des artistes symbolistes européens.

Au cours de cette période, Gérard Morisset et Jules Bazin visitèrent l'église de Saint-Hilaire, en septembre 1937 et le 7 avril 1938, en vue de l'établissement d'un inventaire des biens et des archives de la paroisse⁷. Leur but était de relever l'état de conservation des oeuvres et de l'ensemble décoratif, d'en produire une description et d'ajouter les indications relatives à l'iconographie.

Un livre général sur l'histoire de l'art, publié en 1937, énumère les principales décorations de Leduc comme étant celles de Saint-Hilaire, Farnham, Saint-Hyacinthe, Saint-Enfant-Jésus de Mile-End, Montréal et Rougemont⁸. Dans un article paru en 1938, Olivier Maurault déclarait:

«La partie religieuse est sans doute la plus importante de l'oeuvre d'Ozias Leduc: ... Il est sûr cependant que les plus anciennes de ces entreprises sont la cathédrale d'Antigonish et les églises de Dover, de Saint-Hilaire, de Farnham, de Rougemont — celle-ci détruite par un incendie»⁹.

En 1940, Maurice Gagnon donne une description de l'*Assomption de la Vierge* de l'église de Saint-Hilaire ainsi qu'une brève analyse de sa composition et de l'agencement des couleurs¹⁰.

Dans un article paru en 1953, Paul Gladu fait état du travail soigné et méticuleux d'Ozias Leduc:

«Ozias Leduc travaille avec lenteur et précision. À ceux qui lui reprochent cette lenteur, je montrerai l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire. Une vingtaine de grandes compositions s'y trouvent. Une décoration très élaborée y couvre les murs, qui sont en plâtre, et le plafond. Le même pinceau qui a inventé ces scènes a couvert les espaces vides d'un effet mosaïque qui témoigne de sa patience»¹¹.

Dans un article publié en 1954, le père André Lecoutey analyse d'une façon générale les décorations religieuses de Leduc, mais revient à plusieurs reprises sur l'importance de l'église de Saint-Hilaire dans l'évolution artistique du peintre:

«Son évolution vers une technique et une facture décoratives est évidente quand on compare à de moins anciennes ses peintures de la cathédrale de Joliette. Elles remontent à 1892-1893 et comptent parmi ses premières oeuvres religieuses. L'influence du tableau de chevalet s'y fait sentir, et, placées très haut, l'éloignement en fait perdre les nuances. Ozias Leduc avoue bien franchement que, pour ce travail, il a exécuté tout simplement, et sans plus chercher, ce qu'on lui demandait: des scènes inspirées de gravures connues dont il a harmonisé les couleurs au cadre. Sa liberté d'artiste était forcément limitée. Ce fut une expérience profitable, car ses peintures de l'église de Saint-Hilaire, de quatre à cinq ans postérieures, ont un sens de la décoration plus accusé: simplicité et franchise des plans, contours plus précis, absence de clair-obscur et coloration adoucie, recherche d'une composition dans le mouvement et l'arabesque»¹².

«Cette évolution s'affirmera et donnera à toute son oeuvre religieuse un caractère nettement décoratif, comme les peintures de l'évêché de Sherbrooke, influencées, semble-t-il, par le goût de l'époque 1900 pour la ligne et les arabesques ondulantes»¹³.

Lecoutey compare la figure de la servante dans le tableau du *Christ dans la maison de Simon* à celle que l'on retrouve dans une oeuvre de Puvis de Chavannes:

«À l'église de Saint-Hilaire, dans l'épisode de Marie-Madeleine, une servante au second plan est modelée avec une simplicité qui l'apparente aux personnages de Puvis de Chavannes»¹⁴.

Lecoutey fait allusion à l'attitude introspective de l'évangéliste saint Matthieu, dans le tableau du même nom:

«Le paysage dans lequel est placé Saint-Matthieu, bien que composé pour l'ordonnance du tableau, a la vérité et la sincérité d'une vision intérieure, synthèse d'une contemplation de la nature»¹⁵.

En 1973, cinq mémoires étaient présentés lors d'une conférence consacrée à Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas. Celui de Jean Éthier-Blais avait pour thème l'artiste et son milieu culturel. Éthier-Blais apportait quelques idées nouvelles à son approche sociologique de Leduc et de son art. On y trouve des références précises à l'église de Saint-Hilaire, à ses divers tableaux, ainsi qu'à des détails de composition particuliers¹⁶.

En 1974, Jean-René Ostiguy, qui avait déjà consacré à Leduc un certain nombre d'articles et organisé l'exposition Leduc de 1955, publiait un catalogue général destiné à accompagner une exposition itinérante internationale sur Leduc. Même si cette exposition présentait des oeuvres d'inspiration variée, le thème du catalogue d'Ostiguy n'en était pas moins Leduc, le peintre symboliste et religieux.

Ce catalogue constitue le premier pas vers une manière nouvelle, plus scientifique et professionnelle, de connaître l'oeuvre de Leduc¹⁷.

On publia en 1978 un catalogue d'exposition consacré uniquement aux dessins d'Ozias Leduc¹⁸. Les deux catalogues contiennent des notices traitant de plusieurs tableaux de l'église de Saint-Hilaire et contribuent utilement à l'étude des méthodes de travail d'Ozias Leduc.

À l'exception de ces deux dernières publications, les écrivains antérieurs fondaient leurs idées et leurs conclusions sur des interprétations personnelles. En toute équité, il faut dire que ces premiers écrivains ne disposaient pas de toute la documentation nécessaire pour évaluer objectivement le travail de Leduc.

Paul-Émile Borduas, élève le plus célèbre d'Ozias Leduc, écrivait que la décoration de l'église de Saint-Hilaire l'avait inspiré dans sa jeunesse. Voici ses propos:

«Mais, déjà je connaissais sa peinture par cette petite église de Saint-Hilaire qu'il a généreusement décorée et qui court présentement le danger d'être sabotée par de maladroites réparations. De ma naissance à l'âge d'une quinzaine d'années, ce furent les seuls tableaux qu'il me fut donné de voir. Vous ne sauriez croire combien je suis fier de cette unique source de poésie picturale à l'époque où les moindres impressions pénètrent au creux de nous-mêmes et orientent à notre insu les assises du sens critique»¹⁹.

NOTES

1. Maurault introduisit Leduc au symbolisme chrétien et médiéval à travers les écrits d'Émile Mâle et de Louis Réau. Olivier Maurault *La chapelle du Sacré-Coeur, église du Saint-Enfant-Jésus* (Montréal, 1921). Également, dans l'écrit d'Olivier Maurault intitulé *Marges d'histoire* (Montréal, Librairie d'action, 1929). Olivier Maurault, *La Paroisse* (Montréal, 1929). Leduc conçut la couverture de *La Paroisse*.

2. Hervé Biron, «Le chant du cygne d'Ozias Leduc». *Le Mauricien médical* (avril-mai-juin 1964), p. 49-64. Cette description, où l'on retrouve des citations de Leduc, explique le plan décoratif utilisé à Notre-Dame-de-la-Présentation à Shawinigan-Sud, exécuté entre 1942 et 1955 et terminé après la mort de Leduc par M^{me} Gabrielle Messier.

Jean-René Ostiguy, *Étude des dessins préparatoires à la décoration du baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal* (Ottawa, La Galerie nationale du Canada, bulletin n° 15, 1970).

Laurier Lacroix, *La décoration religieuse d'Ozias Leduc à l'évêché de Sherbrooke* (Thèse de maîtrise, université de Montréal, 1973). Voir également Laurier Lacroix, *La chapelle de l'évêché de Sherbrooke: quelques dessins préparatoires d'Ozias Leduc* (Ottawa, La Galerie nationale du Canada, bulletin n° 30, 1977).

3. Ostiguy, 1974, p. 101, note en bas de page, n° 7.

4. J.M. Laflamme (curé de Saint-Hilaire de 1894 à 1900) dans une lettre publiée le 25 septembre 1924 (*A.N.Q.M.*, b2 c19) fait allusion à la nature quasi-miraculeuse de la peinture de la «Sainte-Vierge».

Jean Chauvin, *Ateliers* (Montréal, Les Éditions du Mercure, 1928), p. 119.

Maurice Gagnon, «La Peinture moderne. Peinture religieuse», *Technique*. (Montréal) Vol. XV (n° 4, avril 1940, p. 251). *A.N.Q.M.*, b2 c7. À propos de la dernière commission de Leduc en 1942, à Shawinigan, il dit ce qui suit: «Visite de Mons. le curé Arthur Jacob qui après maintes considérations accepte enfin une réplique de l'Assomption de l'église de Saint-Hilaire complétée par une représentation de la très Sainte-Trinité avec les anges — Couronnement de la Sainte Vierge».

Henri M. Guidon, «À propos d'un dessin. Ozias Leduc, peintre marial». *Messenger de Marie Reine des Coeurs*, Vol. 46 (n° 5, janvier 1949), p. 1-7.

Reproduction du tableau *L'Assomption de la Vierge* dans *Le Messenger du Très Saint-Sacrement*. Vol. LIII (novembre 1950), p. 289-296.

Biron, *op. cit.*, p. 49-64. «En septembre 1951, comme en témoigne son journal, il a fait accepter pour la deuxième partie de la voûte, l'Assomption, une réplique d'une peinture de l'église de Saint-Hilaire» (p. 63).

Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas (Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1973), p. 25-26. Ostiguy, 1974, p. 29, fig. 15, p. 124-125. Lacroix, 1978, p. 26, fig. 10.

5. Maurault, *op. cit.*, *La chapelle du Sacré-Coeur: église du Saint-Enfant-Jésus*, p. 7. Voir également Maurault, *op. cit.*, *Marge d'histoire*, p. 300.

6. Chauvin, *op. cit.*, p. 118-126.

7. *I.B.C.*, fonds Gérard-Morisset, dossier de l'église de Saint-Hilaire.

8. *Histoire des beaux-arts: notions*, p. 291-292.

9. Olivier Maurault, «Ozias Leduc, peintre mystique». *Le Mauricien* (février 1938). p. 5.

10. Gagnon, *op. cit.*, p. 251-253.

11. Paul Gladu, «Le peintre Ozias Leduc». *Petit Journal* (29 novembre 1953), p. 61.

12. André Lecoutey, «Les Décorations Religieuses d'Ozias Leduc». *Art et pensée* (n° 18, juillet-août 1954), p. 184-186.

13. *Ibid.*, p. 185.

14. *Ibid.*, p. 186.

15. *Ibid.*

16. Blais, 1973, p. 15-56. Voir plus particulièrement les brefs commentaires sur quatre tableaux de l'église de Saint-Hilaire: *Le souper d'Emmaüs*, p. 24, 40; *L'Assomption*, p. 25; *Saint Matthieu*, p. 26; *Saint Marc*, p. 26.

17. Ostiguy, 1974, notice du catalogue n° 4, p. 19; n° 15, p. 29.

18. Lacroix, 1978, notice du catalogue n° 10, p. 26 et photographies des tableaux de Saint-Hilaire; voir l'illustration 15, p. 37; n° 43-45, p. 157; n° 50, p. 159; n° 57, p. 164.

19. Paul-Émile Borduas. «Quelques pensées sur l'oeuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc». *Canadian Art*, Vol. X (n° 4, 1953), p. 158. Voir également Blais, 1973, p. 140. Pour une étude de l'influence d'Ozias Leduc sur Paul-Émile Borduas et des relations entre les deux artistes, voir Françoise LeGris, *Borduas et la peinture religieuse* (thèse de maîtrise, université de Montréal, 1972).

Chapitre IV

GENÈSE DU CONTRAT

Introduction

Deux problèmes se sont présentés au cours des recherches menées dans le cadre de la présente étude, et sont demeurés à ce jour sans solution. Que ni l'un ni l'autre n'ait nui à la connaissance de cette église, ne dispense pas de les signaler.

Tout d'abord, aucun contrat intervenu, pour la décoration de l'église de Saint-Hilaire, entre l'artiste Ozias Leduc et le client, le curé J.M. Laflamme, n'a pu être retrouvé¹. L'absence d'un contrat pour une entreprise d'une aussi grande envergure semble absolument anormale puisqu'on possède le contrat manuscrit liant le curé J.M. Laflamme et Archambault et Thérien, plombiers, pour l'installation d'un système de chauffage avant la décoration de l'église².

Deux raisons peuvent expliquer cette absence de contrat qu'il a bien fallu constater, malgré des recherches menées auprès de toutes les sources d'information. Si l'on tient compte du fait que l'église de Saint-Hilaire était le premier travail pour lequel Leduc avait à concevoir un plan décoratif complet,

adapté à l'architecture intérieure existante, qu'il résidait à Saint-Hilaire et qu'il faisait partie de l'une des principales familles fondatrices (1653) de la paroisse, il se peut que le contrat ait été verbal.

La seconde explication est la suivante: le contrat a peut-être été détruit. Les *Cahiers de comptes de la fabrique de Saint-Hilaire* indiquent qu'un journal fut tenu relativement à la décoration intérieure de l'église pour 1896 et 1897³. Ce registre de l'évolution du projet a disparu⁴. On m'a signalé qu'un certain nombre de papiers personnels de Leduc furent accidentellement détruits après son décès, le 16 juin 1955⁵, ce qui pourrait en expliquer l'absence pour les années 1883 à 1900⁶, y compris le contrat et le journal manquants.

La participation de Leduc à l'exécution même du plan décoratif global de l'église de Saint-Hilaire est fort peu probable, mais il en aura très soigneusement supervisé l'intégration à l'intérieur néogothique existant de l'église⁷. Il utilisa cette méthode de travail lors de commissions ultérieures, où son engagement actif dans l'exécution de ses projets fut minime. On aurait pu le comparer à un chef d'atelier qui affecte des assistants et des ouvriers compétents à l'exécution de ses plans. Le travail devait respecter ses normes et ses spécifications, de même que celles du client, et être exécuté à la satisfaction des deux.

Ozias Leduc reçut la commande de concevoir et d'exécuter le plan décoratif de l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire en octobre 1895⁸. Il est difficile de préciser la date en l'absence de tout contrat.

Dans un article du journal *La Presse*, il est écrit que le projet commença en mai 1896. Toutefois, après l'examen des payes des travailleurs engagés dans la décoration de l'église, il ressort que les travaux commencèrent le 8 avril 1896⁹.

Les livres de comptes révèlent que la construction de l'église de Saint-Hilaire, ses réparations continues, la décoration subséquente effectuée par Ozias Leduc entre 1896 et 1900 et les ajouts de 1928-1929 ont été entièrement financés par les

paroissiens par voie de souscriptions publiques, taxes spéciales, dons et autres modes de financement tels que des bazars et des tombolas.

Dépense totale

Les archives de l'église de Saint-Hilaire indiquent que les dépenses relatives aux rénovations et à la décoration de l'intérieur de l'église s'élèvent à 7 500 \$. Les montants recueillis grâce à des dons individuels et à des bazars sont indiqués par le curé J.U. Charbonneau, successeur de J.M. Laflamme:

«Le mémoire du coût approximatif des dépenses pour terminer et décorer l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire a été déposé au Secrétariat de l'évêché de Saint-Hyacinthe. Les dépenses sont évaluées à environ sept mille cinq cents dollars (\$7,500⁰⁰) et ont été couvertes par des dons généreux de différentes personnes qui ont répondu à l'appel de leur zélé Curé J.-M. Laflamme. Le 20 Août 1900. J.U. Charbonneau, ptre»¹⁰.

Les paiements totaux, justifiés, effectués aux assistants de Leduc s'élèvent à 1 467,54 \$; le montant versé à Ozias Leduc pour la conception du plan décoratif d'ensemble et les quinze tableaux, soit un petit médaillon et les quatorze stations du *Chemin de la Croix*, s'élève à 1 200 \$; les matériaux utilisés pour le projet ont coûté au total 1 048,59 \$; les frais d'installation du système de chauffage furent de 875 \$. Par conséquent, les dépenses relatives à la restauration et à la décoration de l'église, pour la période de 1896 à 1900, s'élèvent en gros, à 4 591,13 \$. Ces chiffres ne correspondent pas à la somme finale de 7 500 \$ donnée par J.U. Charbonneau et sont deux fois plus élevés que ceux du premier devis établi par J.M. Laflamme, et ce en tenant compte de la nouvelle cloche de l'église de même que des réparations et de la décoration de l'orgue. M^{me} Messier a précisé qu'une partie des frais du voyage de six mois effectué par Leduc à Londres et à Paris

avait été payée par la Fabrique de Saint-Hilaire¹¹. Il n'a pas été tenu compte de ces montants.

Le nom d'Ozias Leduc n'apparaît sur aucune fiche de temps reliée à ces travaux, car il était entendu, pour ce projet, comme pour les projets ultérieurs, qu'il serait plutôt rétribué par versements importants, échelonnés sur toute la durée des travaux, à moins de difficultés financières. Il a été payé de 1907 à 1913 pour le travail exécuté à Farnham en 1905 et 1906¹².

Les croquis préliminaires réalisés par Leduc en vue de l'adaptation de son plan décoratif à l'intérieur architectural néogothique existant de l'église de Saint-Hilaire sont conservés aux *Archives nationales du Québec à Montréal*¹³, ainsi que dans des collections privées. Les motifs qu'il a conçus pour la voûte de la nef et d'autres décorations mineures se trouvent également aux A.N.Q.M. Le *Journal quotidien* tenu par le couvent des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie de Saint-Hilaire, ainsi que l'article de *La Presse* du 19 décembre 1896 attribuent à Leduc la conception du plan décoratif général de même que des tableaux de l'église de Saint-Hilaire. On peut donc considérer comme établi que les quinze tableaux ont été conçus et exécutés par Ozias Leduc. Une facture de Dupuis Frères au nom de Leduc, portant sur quarante-quatre verges de toile et datée du 11 juin 1896, s'ajoute aux preuves de la participation effective de Leduc. Des photographies, prises vers 1898-1900, montrent les tableaux, à diverses étapes, adossés aux parois de l'atelier de Leduc¹⁴.

Le contrat et le journal qui manquent auraient permis une étude plus complète, mais les sources existantes n'en permettent pas moins d'établir la chronologie et de reconstituer l'évolution du projet¹⁵. Ces sources définissent avec précision la durée des travaux. Les fiches de temps font mention des personnes engagées, de la période de travail de chaque assistant et du montant que chacun d'eux a reçu en salaire; les factures des matériaux achetés précisent les matériaux utilisés et les frais occasionnés.

Matériaux

Les états des matériaux achetés au début d'avril par la Fabrique de Saint-Hilaire sont indicatifs du type de travail en cours à cette première étape du projet.

Une facture de A. Ramsay & Son de Montréal, datée du 15 avril 1896, fait état de l'achat de blanc de céruse, de gomme laque, d'huile, de pochoirs — les numéros désignent des motifs particuliers d'après la liste des modèles disponibles — de grandes quantités de mastic et de plâtre et de grattoirs. La date de cette facture correspond à celle des paiements effectués à trois ouvriers, Émery, Félix et Ulric Martin¹⁶. On peut en déduire que la charpente de bois, de style néogothique, était en réparation et que la voûte et les murs étaient apprêtés avant d'être peints.

Au même moment furent achetées diverses peintures en petites quantités, lesquelles quantités s'accrurent au fur et à mesure que le projet avançait, pour décroître à partir de la fin de décembre 1896, ce qui indiquerait qu'on en était alors aux touches finales de la décoration¹⁷.

Assistants de Leduc

Les fiches de temps indiquent que dix hommes ont participé à différents moments au projet de l'église de Saint-Hilaire¹⁸. Une photographie prise vers 1896, montre dix hommes posant à l'avant du chœur. Sept de ces hommes ont été positivement identifiés; mais seulement trois d'entre eux figurent dans les fiches de temps. Même si celles-ci et la photographie ne correspondent pas, les états financiers prouvent que les dix hommes suivants ont participé au projet: Ozias Leduc, Origène Leduc, Louis-Philippe Martin, Émery Martin, Félix Martin, Ulric Martin, Louis Belisle, C. Millette, Eugène Desautels et Edmond Lemoine.



Ozias Leduc (portant barbe et cravate)
au moment de la décoration de l'église en 1897.

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

Selon les fiches de temps, seuls Émery, Félix et Ulric Martin ont été engagés au début des travaux, le 8 avril 1896. Le premier paiement effectué à Louis-Philippe Martin date du 2 mai 1896. Au cours des mois d'été, L.-P. Martin travailla seul au projet, les autres assistants étant retenus par les travaux de la ferme et la cueillette des pommes, jusqu'à leur retour aux travaux de décoration au début de l'automne 1896¹⁹.

Évolution du projet

Selon Jean-René Ostiguy, l'apport de Leduc à l'église de Saint-Hilaire, prenant la forme d'un tableau religieux, pourrait remonter à 1891. Le tableau perdu, *Saint-Hilaire ressuscitant l'enfant mort sans avoir été baptisé*, dont il existe trois études préliminaires dans la collection de la Galerie nationale du Canada et un autre dessin aux A.N.Q.M., «fut commandé vers 1891 par le ministre de l'église, L.C. Blanchard (à Saint-Hilaire de 1889 à 1894). La peinture semble avoir disparu à l'époque de l'arrivée d'un nouveau ministre, J.M. Laflamme, à la fin de 1894»²⁰. L'homme à qui revient le crédit du lancement du projet de redécoration et de réparation de l'église est l'abbé Joseph-Magloire Laflamme (1848-1926)²¹ qui remplaça Louis-Cléophas Blanchard²² — alors décédé — à la cure de Saint-Hilaire, comme cela avait été annoncé dans le *Courrier de Saint-Hyacinthe*, le 21 avril 1894²³. Laflamme fut personnellement informé de sa nouvelle affectation par l'évêque de Saint-Hyacinthe, monseigneur Moreau, le 20 avril 1894²⁴.

On retrouve les premières mentions du projet de restauration et de redécoration de l'église de Saint-Hilaire dans une lettre datée du 15 septembre 1894, adressée au nouveau curé par l'évêque de Saint-Hyacinthe. Il ressort clairement de cette lettre que les deux hommes avaient discuté du sujet précédemment.

Monseigneur Moreau suggérait que les paroissiens et d'autres personnes financent l'entreprise au moyen de dons:

«Comme il est fort désirable que certaines réparations soient faites à l'intérieur de votre église, je n'ai pas objection à ce que vous employiez à ces travaux les reliquats ou excédents de recettes de la Fabrique, intérêts et dépenses annuels étant payés et fidèlement rencontrés. Comme la paroisse est encore en répartition pour la construction du presbytère, il ne serait pas juste de peser de nouveau sur elle pour ces nouvelles dépenses. Vous pourriez pour vous venir en aide dans cette oeuvre de zèle pour la beauté de la maison de Dieu, solliciter les dons et les offrandes des personnes généreuses de votre paroisse et d'ailleurs. Ce qui est donné à Dieu rapporte toujours au centuple. J'ai la confiance que la divine Providence vous donnera son appui»²⁵.

Le 19 novembre 1894, le curé Laflamme écrivait à l'évêque de Saint-Hyacinthe au sujet des réparations et de la décoration projetées, ainsi que de l'installation d'un système de chauffage qui manquait à l'église:

«Avant de faire exécuter les travaux de l'intérieur pour décorations, j'ai pensé à améliorer le système de chauffage avec le même système de paiement que pour les décorations que votre grandeur a déjà approuvé. Permettrait-elle ces travaux de chauffage?»²⁶

Le curé Laflamme mesurait l'importance de l'installation d'un tel système pour protéger les peintures: «Il fut résolu tout d'abord d'introduire un système de chauffage à l'eau chaude, première nécessité pour la conservation des peintures d'une église»²⁷.

L'évêque de Saint-Hyacinthe accorda la permission d'exécuter les deux projets, dans une lettre datée du 19 novembre 1894:

«En réponse à la vôtre de ce jour, je vous permets d'améliorer le système de chauffage de l'église pourvu que comme pour les décorations intérieures vous ne preniez rien sur la Fabrique, qui a bien assez à rencontrer la dette qui pèse sur elle»²⁸.

Le 1^{er} décembre 1894, monseigneur Moreau témoignait sa confiance en J.M. Laflamme pour la bonne exécution des deux projets²⁹.

Laflamme répondit par retour et, dans une lettre datée du 2 décembre 1894, affirma rencontrer non seulement des problèmes de rénovation, mais également un manque de zèle et de sens moral chez ses paroissiens:

«J'ai trouvé l'église ici dans un triste, bien triste état ainsi que le vestiaire. Si je tiens à des réparations urgentes, c'est pour la gloire de Dieu et attirer ce peuple qui s'était éloigné de l'église. On dit que l'expérience prouve que si un curé a quelque oeuvre à faire, c'est en arrivant dans une paroisse»³⁰.

Le 8 décembre 1894, les Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie (SSJM) du Couvent de Saint-Hilaire célébrèrent le cinquantième anniversaire de sa fondation à l'instigation de M^{me} E.T. Campbell. «Notre communauté compte aujourd'hui 50 ans, le 8 décembre 1844-1894»³¹.

Pour souligner cet événement, il fut décidé, le 15 avril 1895, de peindre et décorer le couvent. Les travaux furent confiés à des artistes locaux, N. Côté et les frères Martin, qui exécutèrent, en 1896-1897, les plans de Leduc pour la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire:

«Nous avons le courage d'entreprendre de nouvelles réparations et de grandes encore, qui vont commencer immédiatement et qui dureront jusqu'au mois de septembre, bien sûr. M. le Curé nous y engage fortement et il s'engage à nous aider de sa bourse et à nous donner des moyens de faire face à ces dépenses. Si sa bourse était aussi grande que son coeur, nous n'aurions pas d'inquiétudes pour l'avenir, mais il faut avouer qu'il est presque aussi pauvre que nous, dans le moment. Il en sera ce qu'il pourra, mais l'entreprise est donnée à Mess. Frs Martin et N. Côté. Ils doivent crépir la maison à l'extérieur, blanchir les murs et tout peindre extérieur et intérieur. La chapelle sera peinte et décorée»³².

Une assemblée publique fut tenue le 18 juin 1895 pour discuter de la possibilité que les paroissiens réunissent les fonds nécessaires au financement de la décoration et du couvent et de l'église³³.

La peinture et la décoration de la chapelle du couvent furent terminées le 26 septembre 1895 pour la modique somme de 100 \$:

«Les décorations de la chapelle sont terminées et nous avons eu le bonheur d'y assister à la messe ce matin. Notre petit temple est gracieux et joli dans sa fraîche toilette qui n'a coûté que la faible somme de \$100.⁰⁰. C'est l'ouvrage d'un jeune paroissien, Monsieur Philippe Martin, peintre-décorateur de profession»³⁴.

La souscription publique n'ayant pas atteint l'objectif fixé, le curé Laflamme écrit, le 30 octobre 1895, à l'évêque de Saint-Hyacinthe pour lui demander la permission d'organiser une loterie spéciale destinée à financer le projet de décoration intérieure de l'église:

«... une loterie spéciale que je ferais avec la permission du ministre de l'agriculture... en aide à notre oeuvre paroissiale»³⁵.

Le 31 octobre 1895, l'évêque répondit favorablement au projet de financement du curé:

«Je renouvelle bien volontiers la lettre que je vous donnai l'an dernier pour engager les personnes généreuses à vous seconder dans les travaux d'embellissement que vous voulez effectuer dans l'intérieur de votre église. J'approuve de plus la loterie que vous vous proposez de faire dans le même but et pour laquelle je vous souhaite succès»³⁶.

Une lettre de trois pages, adressée au curé Laflamme le 20 novembre 1895, par Archambault et Therrien, plombiers, décrit en détail les plans d'installation d'un système de chauffage central dans l'église et la sacristie³⁷. Le curé Laflamme accepta la proposition et négocia le mode de paiement ainsi que les dates:

«Les conditions de paiement seront cinq cents dollars après les travaux exécutés et donnant satisfaction et le reste des huit cent cinquante dollars dans le cours de l'année»³⁸.

Le système de chauffage fut installé à l'église et au presbytère à la satisfaction du curé et des marguilliers le 13 février 1896³⁹. Dans une longue lettre adressée à monseigneur Moreau, le 17 février 1896, le curé Laflamme faisait état de ses doutes quant à l'issue du projet, de ses angoisses et de ses déboires provoqués par l'apathie de ses paroissiens et, finalement, de ses appréhensions relativement aux finances de la paroisse:

«J'ai tenu tout d'abord à travailler dans ce sens pour faire disparaître la mauvaise impression du passé et le malaise que laissait la bâtisse du presbytère, trop beau peut-être pour l'état pitoyable où se trouvait l'église. L'état des finances n'était pas très satisfaisant à raison surtout de la nudité de la sacristie, vestiaire, etc. [...] Après avoir fait les réparations d'urgence, j'ai préparé la question des réparations de l'intérieur, mais ne comptant que sur les dons volontaires des gens»⁴⁰.

Laflamme attribuait les récents problèmes de la paroisse à deux événements: les mauvaises récoltes et l'incendie qui avait détruit l'église de Beloeil le 7 décembre 1895⁴¹. Il décrivait les difficultés qu'il rencontrait à persuader les paroissiens que leur argent avait été judicieusement investi dans un système de chauffage sécuritaire — les paroissiens étaient quelque peu craintifs après l'incendie de l'église de Beloeil — et que cette dépense était nécessaire pour assurer la conservation de la décoration intérieure et des tableaux projetés. Il se plaignait également de l'état de délabrement des portes de l'église.

Laflamme estimait le coût total, tant des réparations que de la redécoration intérieure, à environ 3 500 \$, dont seulement 500 \$ seraient assumés par la Fabrique⁴². Il demandait à monseigneur Moreau de contribuer au financement du projet, si ses tentatives de financement venaient à échouer:

«J'ai tant confiance que cette bourse Votre grandeur va me venir en aide efficacement et dès maintenant. Car les travaux pressent

et les comptes doivent être payés. Le but des argents de fondations que Votre grandeur a approuvé est fixé par l'intention des donateurs et le montant acquis à l'entrepreneur de l'intérieur. Je ne demande rien pour l'intérieur, mais bien pour des travaux imprévus et nécessaires»⁴³.

Le curé Laflamme assurait à l'évêque qu'il serait remboursé sitôt que la situation financière de la paroisse se serait rétablie. Sa demande d'aide financière fut, hélas, rejetée. Le curé Laflamme n'en croyait pas moins que son propre enthousiasme, relativement au projet de redécoration, finirait par avoir un effet positif sur l'ensemble des paroissiens.

«Saint-Hilaire était à mon arrivée dans un état moral plus triste que Saint-Mathias et guère mieux au point de vue financier...»⁴⁴

Les problèmes financiers de J.M. Laflamme furent quelque peu allégés grâce à un don du révérend Joseph Jodoin, au montant de 1 000 \$, effectué le 13 février 1896⁴⁵. Le 23 avril 1896⁴⁶, dans une lettre adressée à monseigneur Moreau, le curé Laflamme évoquait la possibilité d'organiser une deuxième loterie destinée à réduire le fardeau financier que représentaient la décoration et la réparation de l'église.

Dans une lettre datée du 7 août 1896, il demandait:

«la permission de faire une séance de musique et d'entretien religieux dans l'église [...] Il est déjà à la connaissance de Votre grandeur que des travaux considérables s'exécutent dans notre église. Les paroissiens ont organisé une séance où il y aura musique, etc.»⁴⁷.

On trouve, dans une autre de ses lettres à l'évêque, celle-ci datée du 21 septembre 1896:

«Les travaux de l'église ne sont pas terminés et le chœur surtout qui est actuellement en réparation»⁴⁸.

Le 28 octobre 1896, J.M. Laflamme demandait à l'évêque la permission d'installer un nouveau *Chemin de la Croix* dans l'église de Saint-Hilaire⁴⁹.

Les quatorze nouvelles stations, peintes à l'huile, du *Chemin de la Croix* ont été installées dans l'église de Saint-Hilaire le 1^{er} novembre 1896⁵⁰. C'était là le premier *Chemin de la Croix* de Leduc. Il avait choisi comme modèle les gravures de A. Petrah, d'après le peintre et graveur autrichien, Furick (XIX^e siècle). Il utilisa, par la suite, ces gravures pour les églises Saint-Ninian d'Antigonish, Nouvelle-Écosse (1902-1903) et Saint-Romuald de Farnham, Québec (1905-1906)⁵¹.

Une grande fête eut lieu à Saint-Hilaire le 8 décembre 1896, jour de l'Immaculée Conception, en présence de hauts dignitaires du clergé, conviés à participer à l'inauguration et à la bénédiction de la nouvelle décoration intérieure de l'église.

«À l'église, c'était aussi grande fête ce soir: Sa grandeur Monseigneur Decelles, coadjuteur de Sa grandeur Monseigneur Moreau, faisait aux paroissiens de Saint-Hilaire l'honneur de venir elle-même inaugurer les nombreuses réparations et les décorations magnifiques que vient de subir l'église. Sa grandeur les en a félicités chaleureusement et elle a eu des paroles tout particulièrement éloquentes pour exalter le zèle et le dévouement — sans compter la générosité du pasteur qui a du accomplir autant avec aussi peu de ressources et un temps aussi limité. «Je n'aurais jamais cru, a dit Sa grandeur, en souriant, qu'on put faire quelque chose d'aussi beau avec l'église de Saint-Hilaire!» Ces peintures sont l'oeuvre de Monsieur Ozias Leduc, jeune artiste de cette paroisse. Né au sein des ravissantes beautés qu'offre la nature sur le penchant de la montagne. C'est encore là, dans un petit ermitage à moitié caché sous la verdure, que ce jeune artiste modeste dans son mérite réel, se livre à l'étude et à la pratique de son art favori. Tout le monde s'accorde à dire que l'ouvrage qu'il est à compléter est un coup de maître»⁵².

Il est impossible d'évaluer le plan décoratif de Leduc à partir de cette description ou de l'article paru dans *La Presse*, le projet étant incomplet. Selon cet article, l'église «n'avait pas

encore reçu de peinture à un point qu'elle était peu convenable pour le culte»⁵³, et on y précisait, en outre, que Leduc et ses assistants avaient commencé les travaux au début de mai 1896:

«... au commencement de mai dernier, le travail de décoration commençait résolument, mais avec réserve, [...] en raison des fonds qu'il fallait trouver et réunir au fur et à mesure. Grâce à l'action concentrée de certaines personnes zélées, une organisation se fit et fut, à un moment donné, le point d'appui de l'oeuvre grandissante. Un fait est à signaler, c'est que ces travaux de décorations sont exécutés par des enfants de la paroisse, MM. Leduc et Martin, qui sont déjà connus du public. Les plans ont été faits par M. Ozias Leduc, jeune artiste de Saint-Hilaire, fort apprécié à Montréal, où il a exposé plusieurs tableaux à l'école des Beaux-Arts, et à Chicago, lors de l'exposition universelle. Il est modeste mais plein d'intelligence et d'activité. M. Philippe Martin, jeune peintre de talent de la paroisse le secondait dans l'exécution des travaux. Lors d'une retraite donnée en octobre dernier, la nef fut dépouillée de ses échafauds [...]: mais cependant en face du chœur inachevé et obstrué, tout jugement était suspendu»⁵⁴.

Il faut surtout retenir de cet article qu'aucun des quinze tableaux conçus par Leduc pour l'église n'était installé au moment de la bénédiction: «Les tableaux ne sont pas encore installés dans l'église. M. Leduc y travaille encore»⁵⁵.

Lors d'une assemblée publique qui eut lieu le 28 décembre 1896, il fut décidé de tenir un bazar au couvent de Saint-Hilaire, entre le 2 et le 7 janvier 1897, en vue de recueillir les fonds supplémentaires nécessaires au financement des réparations et de la décoration de l'église⁵⁶. Ce bazar, d'une durée de six jours, allait permettre de récolter la fantastique somme de 2 130 \$⁵⁷.

Le 28 avril 1897, le curé Laflamme écrit à monseigneur Moreau pour lui résumer la situation de la paroisse. Il fait mention d'un emprunt autorisé par les marguilliers en vue de faciliter les affaires paroissiales, notamment eu égard à l'acquisition d'un nouvel orgue ou de la réparation de l'ancien, «avec

l'agrandissement de la place des chantres et ouvrage à la boîte de l'orgue»⁵⁸.

Dans le relevé des dépenses de 1896, le curé Laflamme fait mention d'une dépense de 1 500 \$ pour des réparations à l'église: «J'ai payé une quinzaine de cents piastres pour des réparations que la fabrique aurait été obligée de faire nécessairement pour la conservation de l'église»⁵⁹.

D'autres travaux furent exécutés en 1897 et il réévalua le coût total des réparations, de la restauration et de la redécoration à 7 000 \$⁶⁰. Dans une lettre datée du 2 mai 1897 et adressée à monseigneur Moreau, le curé Laflamme remercie l'évêque de procéder à l'affectation d'un autre prêtre à la paroisse de Saint-Hilaire aux fins de le seconder dans ses tâches administratives, parce que, disait-il, «j'ai eu beaucoup d'ouvrage en mai»⁶¹.

Au début de mai 1897, Ozias Leduc quittait le pays pour un séjour de six mois en Europe⁶².

Leduc fut envoyé en Europe par le curé J.M. Laflamme pour perfectionner son art, comme le mentionne une lettre de ce dernier écrite plus de trente ans plus tard.

«Il y avait là des artistes en formation et dont j'ai envoyé l'un d'eux à Paris pour perfectionner ses talents et son expérience pour une oeuvre d'art religieuse, que l'on peut appeler ainsi par les remarques de l'opinion en général et aussi des statues, de leur choix et de leurs positions dans leurs niches et sur les autels»⁶³.

Arrivé à Londres, Leduc séjourna au Craven Hotel, dans Charing Cross, du 19 au 25 mai⁶⁴, puis se rendit à Paris où il élut domicile au Grand Hôtel Corneille, rue Corneille, du 26 mai au 7 juillet⁶⁵; il y rencontra un autre peintre canadien, Murray Prendergast (mort en 1899)⁶⁶, ainsi que Raoul Barré et M. R. Brunet. Par la suite, Leduc loua un atelier, 103, rue de Vaugirard, du 1^{er} juillet jusqu'au mois de décembre 1897⁶⁷; c'est là qu'il exécuta les croquis et les études préliminaires des tableaux destinés à l'église de Saint-Hilaire.

Leduc rencontra d'autres artistes au sein d'une société fondée à l'intention des Canadiens vivant à Paris, dénommée «La Boucaner»⁶⁸. On retrouve son nom à cinq reprises dans la revue *Paris-Canada*, en relation avec des activités sociales auxquelles il participa⁶⁹. Leduc quitta Le Havre le jour de Noël 1897, à bord du paquebot *La Bretagne* à destination de New York⁷⁰.

L'absence de documentation pertinente ne permet pas d'établir avec précision les modèles qui ont pu servir d'inspiration à Ozias Leduc pour l'église de Saint-Hilaire. Cependant, il existe, dans des collections privées, un certain nombre de croquis exécutés à Paris, plus précisément pour ce projet⁷¹. D'après le style, le trait et le genre de papier utilisé, la majorité de ces croquis — détails des mains, des pieds, poses — proviennent du même carnet à dessin. Le reste des croquis, exécutés sur un type de papier différent, attestent l'existence d'autres carnets démontés. *La Gazette des Beaux Arts* dresse la liste des expositions qui eurent lieu à Paris entre les mois de mai et de décembre 1897, soit pendant le séjour de Leduc à Paris⁷². Les salons parisiens exposaient, à ce moment-là, les travaux d'artistes français et anglais de l'époque, notamment: Jules Breton, J.P. Laurens. Lévy-Dhurmer, G. Desvallières, Aman-Jean, Boldini, Brangwyn, René Ménard, Eugène Carrière, Harpignies, John Everett Millais, Burne-Jones et G.F. Watts.

La majorité des oeuvres exposées de ces artistes, tant en sculpture qu'en peinture, relevaient d'une iconographie mythologique et religieuse. Les sujets les plus populaires étaient les nus féminins ou les figures à demi drapées dans des poses contemplatives ou classiques, sur fond de paysage.

C'est d'après ce type d'oeuvres que Leduc dessina à Paris. Dès son retour à Montréal, il incorpora dans ses paysages les nus féminins et les personnifications mythologiques et allégoriques de la nature pour expliquer les phénomènes naturels⁷³. Les tableaux des quatre évangélistes de l'église de Saint-Hilaire

rappellent fortement le style et le caractère méditatif de ces images exposées en permanence dans les salons parisiens⁷⁴.

Jusqu'à son séjour à Paris, l'expérience d'Ozias Leduc avait été paroissiale, sa formation en art se limitant à la copie de journaux, revues, gravures et estampes populaires. Il s'était familiarisé, lors de périodes d'apprentissage, avec les méthodes de travail de ses maîtres et avait approché l'art sacré et la peinture murale au cours de ses travaux dans nombre d'églises québécoises. Leduc avait atteint une étape de sa carrière où il lui fallait élargir sa connaissance de l'art ancien et moderne pour répondre aux attentes de ses clients⁷⁵.

Paris, capitale des arts de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, était l'endroit logique où les artistes canadiens français, en particulier, pouvaient aller étudier⁷⁶.

Pendant l'absence de Leduc, une importante cérémonie religieuse eut lieu à l'église de Saint-Hilaire, soit la célébration du jubilé sacerdotal du curé Laflamme⁷⁷. On lit dans le journal tenu par ce dernier que l'église avait été tout spécialement ornée pour cet événement par l'assistant de Leduc, L.P. Martin:

«Ces inscriptions vraiment artistiques furent exécutées par M. Philippe Martin, qui les offrit gracieusement. Des banderoles de diverses couleurs, tombant entre les colonnes, faisaient une ceinture délicate autour de l'église et présentaient un très beau coup d'oeil. Les niches si saisissantes du choeur, le calvaire, le Sacré Coeur et Notre-Dame de Lourdes avec tous leurs personnages, joints à la riche parure de l'autel, ont fait admiration de tous les étrangers nous a-t-il été dit⁷⁸.

L'évêque de Saint-Hyacinthe fait état du plaisir qu'il éprouva à constater la magnifique transformation de l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire: «Il me faisait certainement plaisir d'aller voir de mes yeux les belles et importantes décorations et ornements dont vous avez doté et enrichi votre église et sacristie»⁷⁹.

À son retour, Leduc continua à travailler aux croquis et pochades rapportés de Paris en vue de ses compositions religieuses pour l'église de Saint-Hilaire. Un certain nombre de

photographies nous le montrent, avec sa famille et ses amis, dans son atelier, des tableaux inachevés disposés le long des murs⁸⁰.

Comme le signale *La Presse*, il y eut une autre cérémonie importante à l'église de Saint-Hilaire⁸¹. «Dimanche dernier, a eu lieu à Saint-Hilaire, la bénédiction d'une cloche venant de Londres.»⁸². L'article souligne, en outre, que «la décoration de l'église... était du meilleur goût»⁸³. Le 2 avril 1899, trois des toiles de Leduc furent installées dans la nef: «Ce matin, il y a eu messe solennelle, fanfare, beau chant, et de plus, la bénédiction de trois nouveaux tableaux dans la nef»⁸⁴.

En plus de travailler à ses tableaux, Leduc avait d'autres activités artistiques. Il fit des envois, en vue d'exposition, à la Art Association of Montreal et aux expositions de la R.C.A. Il fut chargé d'illustrer *Claude Paysan*⁸⁵, le roman du docteur Ernest Choquette, et reçut la commande d'une petite huile illustrant une scène du roman *Les Ribaud* de Choquette, publié en 1898. À cette époque, Leduc n'était pas seulement un artiste, il enseignait également au couvent de Saint-Hilaire:

«Retour de Sr. Supérieure et de Sr. M. Émérie, Sr. M. Didace reviendra le 17 accompagnée de Sr. M. Eustochium et de Sr. Louise de Savoie qui devront passer avec nous une partie de la vacance, recevant des leçons de peinture de notre artiste de Saint-Hilaire, Mr. O. Leduc»⁸⁶.

Il s'intéressait, en outre, à la littérature et il assista à une «conférence de M. Bessette». à la mi-août de 1899, à Beloeil⁸⁷.

La paroisse de Saint-Hilaire souligna, le 22 octobre 1899⁸⁸, le centenaire de sa fondation par une imposante cérémonie religieuse ainsi que par l'exécution d'une fantaisie musicale. L'événement fut mentionné dans *La Presse* qui signala que l'intérieur de l'église avait été entièrement restauré, mais que Leduc était encore à terminer les derniers tableaux:

«[...] l'intérieur complètement restauré comme nous l'avons déjà dit, sera orné et décoré avec art. Des ouvriers sous la direction

de M. Leduc qui est à terminer certains tableaux d'une grande richesse poursuivent actuellement les derniers préparatifs»⁸⁹.

Le 17 février 1900, le curé J.M. Laflamme écrivait une lettre à monseigneur Moreau dans laquelle il lui demandait la permission de tenir un autre bazar afin d'assurer la poursuite du projet de l'église de Saint-Hilaire⁹⁰. *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* annonça que le bazar se tiendrait du 24 au 27 février:

«Il est donné au profit de l'église paroissiale qui vient d'être décorée avec un goût remarquable et ornée de tableaux de prix. Ce sera une excellente occasion pour visiter cette oeuvre, vraiment artistique de l'aveu de tous, les oeuvres d'art ont droit d'être encouragées dans notre jeune pays. On dit que ce bazar de campagne sera des plus beaux et des mieux organisés»⁹¹.

On lit dans *La Presse* que le bazar connut un grand succès et permit de réunir 800 \$⁹².

«Saint-Hilaire: Le bazar s'est terminé par un résultat assez satisfaisant. Les recettes se montant tout près de 800 \$. MM. Philippe Martin et Origène Leduc, artistes, ainsi que M. Jos Vincent étaient les hôtes de M. Desrochers, N.P. durant les bazars»⁹³.

Le curé Laflamme reçut une lettre de monseigneur Moreau en date du 3 mai 1900, l'informant de sa nouvelle affectation comme curé de Farnham, Québec⁹⁴. Annonce en fut faite dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*:

«Le Rév. M. Laflamme, curé de Saint-Hilaire deviendrait curé de Farnham. M. Charbonneau, de Sainte-Hélène irait à Saint-Hilaire...»⁹⁵.

Le curé fit part de sa nomination à ses paroissiens le 6 mai 1900⁹⁶.

Dans la dernière lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau à titre de curé de la paroisse de Saint-Hilaire, il se

disait satisfait du fait que tous les projets qu'il avait entrepris avaient été menés à bonne fin, tout particulièrement la décoration intérieure de l'église:

«Je vous parle bien intimement ici, en toute confiance. Ce sera une grande satisfaction pour moi de laisser le tout en bon ordre. On ne peut s'expliquer ici qu'il ne reste aucune dette de l'oeuvre de l'intérieur de l'église»⁹⁷.

Les derniers tableaux de Leduc furent installés dans l'église lors de la fête religieuse soulignant l'Ascension, le 24 mai 1900; ce fut un triomphe pour Leduc et le curé Laflamme:

«Monsieur dit pour la dernière fois la grande messe dans sa paroisse. L'émotion est grande. Ce jour est fixé pour la bénédiction des derniers tableaux de notre église. Comme disait Monsieur le curé, notre jolie chapelle représente les principales scènes de l'ancien et du nouveau testament, car dans la voûte nous voyons toutes les principales figures historiques de la loi de Moïse. Dans le bas ce sont les tableaux de la vie de Notre Seigneur. Les sept sacrements, les quatre Évangélistes, ainsi que l'Assomption de la Sainte Vierge et un tableau de Sainte-Hilaire»⁹⁸.

Peu de temps après, J.M. Laflamme occupa son nouveau poste de curé de Farnham⁹⁹ et travailla avec ardeur à stabiliser les finances de sa nouvelle paroisse. Plus tard, en 1905-1906, il entreprit le projet de décoration de l'église de Farnham (construite en 1900)¹⁰⁰ et fit de nouveau appel à Ozias Leduc.

But de l'artiste

Ozias Leduc conçut sa décoration de façon à respecter l'intérieur néogothique existant de l'église de Saint-Hilaire¹⁰¹. Aucun de ses papiers personnels¹⁰² n'en explique le plan décoratif et le symbolisme, si ce n'est quelques notes succinctes décrivant les motifs et les détails de la décoration¹⁰³.

Les déclarations de Leduc touchant le symbolisme religieux de travaux ultérieurs témoignent de l'importance de l'église de Saint-Hilaire en tant que point de jonction de ses idées religieuses et esthétiques que concrétisera, au long de sa carrière, la profondeur même de son art.

On a rarement demandé à Ozias Leduc de commenter ses plans décoratifs d'église; toutefois, dans un écrit adressé à l'abbé Eugène Martin de Joliette, nombre d'années plus tard (16 août 1932), Leduc exprimait son désir d'atteindre à une unité dans l'oeuvre qu'il avait exécutée à Saint-Charles Borromée en 1892-1893¹⁰⁴:

«Ce ... travail d'unification poursuivi et complété par l'application d'une technique uniforme et le choix d'une couleur générale devait dans le plan de l'artiste former une harmonie d'ensemble, un accord complet entre ces tableaux, ainsi refaits, et la décoration ornementale alors existante»¹⁰⁵.

Les notes succinctes accompagnant des croquis partiels servent de fondement pour l'interprétation du plan décoratif et des idées qu'on y retrouve. En fait, Leduc n'a exposé qu'une seule fois en détail ses buts et ses intentions; mais la proximité des dates, le recours aux motifs, formats de toiles et cadres et les commentaires identiques permettent d'établir un lien entre l'église Saint-Ninian d'Antigonish et celle de Saint-Hilaire.

En juillet 1903, soit trois ans après l'achèvement du projet de l'église de Saint-Hilaire, Ozias Leduc répondait à un prêtre d'Antigonish (Nouvelle-Écosse) qui lui réclamait des explications au sujet du travail qu'il venait d'achever à la nouvelle cathédrale (vers 1902-1903)¹⁰⁶.

Dans cet article concis, Leduc expliquait la philosophie fondamentale de son art religieux, mettant l'accent sur deux facteurs importants pour l'articulation fructueuse de son plan intérieur. Tout d'abord, il y avait l'unité:

«... qualité essentielle à tout art, l'unité laisse aussi libre cours au jeu des couleurs et des lignes, offrant à notre appréciation, et

dans quelle mesure, cette sublime et sévère plénitude qui est l'attribut de l'art décoratif religieux... Tout le monde sait qu'il ne suffit pas pour réaliser une décoration artistique de donner carrière à son imagination, de concevoir des lignes, d'évoquer des formes et d'agencer des couleurs. Lignes, formes et couleurs ne sont que des éléments. Des éléments qui, pour produire un effet harmonieux, demandent à être disposés conformément à des principes immuables. Tout art doit obéir à des lois... Je me suis toujours efforcé de suivre la loi et la raison, afin que de l'équilibre des composantes puisse jaillir l'harmonieuse symétrie de l'ensemble, tant sur le plan du dessin que de la couleur¹⁰⁷ (*Traduction*)».

L'idée d'harmonie et d'unité n'était pas nouvelle; c'était un concept largement répandu au XIX^e siècle¹⁰⁸. Pour Ozias Leduc, c'est ce monde ordonné et structuré qui donnait naissance à la beauté:

«C'est la pensée profonde dont il est l'interprète qui confère à l'Art ces différentes facettes qui le rendent si séduisant; c'est en elle qu'il faut chercher la source véritable de son cheminement — cheminement proche de celui de l'âme qui produit et précise la marche vers l'Idéal, et dont la montée régulière conduit au Beau, au Bon, au Vrai... Mon désir fervent est de voir ce principe, et d'autres aussi, tels que l'unité dans la diversité, l'adaptation et l'association, qui sont les critères des choses belles...¹⁰⁹ (*Traduction*)».

On retrouve dans des exposés ultérieurs les mêmes sentiments et la même philosophie de l'art et de la vie. Leduc croyait que la beauté de la nature résultait des mêmes règles strictes et structurées sur lesquelles l'homme n'avait nulle emprise, ajoutant ainsi une connotation religieuse et spirituelle à l'ordre de l'univers et à la cosmologie:

«La Beauté qui est une, variée et ordonnée, puisqu'elle peut resplendir de tant de manières dans les objets de la nature et dans les ouvrages des hommes, dans les concepts de l'intelligence ou dans le domaine de la morale et aussi, à cause de la gradation et

des rapports des êtres et des choses, est nécessairement par convenance relative... N'oublions pas que le beau est la splendeur de l'ordre. Les plus beaux ouvrages des hommes sont les mieux ordonnés à leur fin, ceux, où cet ordre s'impose avec le plus de force et de clarté, ceux, en un mot où cet ordre resplendit»¹¹⁰.

La connotation spirituelle de ce point de vue, énoncé dans le contexte du Québec catholique du dix-neuvième siècle, signifie que la beauté, fruit de l'ordre universel, est synonyme de Dieu:

«... Or Dieu est la Beauté même»¹¹¹.

Cette conception n'était pas seulement caractéristique des artistes québécois: elle fut également exprimée par Burne-Jones et les Préraphaélites¹¹².

Pour Leduc, la beauté était le résultat du regroupement ordonné d'éléments individuels:

«La beauté expérimentalement est le résultat de proportions mesurées, de règles régies par l'ordre qui semble, qui est sûrement le pivot autour duquel s'agite et tremble l'âme inassouvie toujours à la recherche du bonheur peut-être inaccessible»¹¹³.

L'autre point sur lequel Leduc insistait était que l'objet ultime de l'art consistait à instruire¹¹⁴.

Le pouvoir formateur et instructif de ses tableaux et des symboles religieux visait la création d'un *exemplum virtutis* [modèle de vertu] essentiel pour la force morale et le caractère des paroissiens locaux. La puissance de persuasion des murales et de l'ensemble de la décoration était atteinte par l'unité génératrice de beauté, elle-même inspiratrice de la foi:

« Ces tableaux sont disposés dans un ordre donné selon la signification de chacun par rapport à l'ensemble de l'oeuvre. J'ose espérer que, s'il les observe de ce point de vue, et quelque modeste qu'ait été leur exécution, le critique attentif trouvera en

eux une source de joie esthétique et un enseignement dont la portée morale ne pourra pas lui échapper (*Traduction*)»¹¹⁵.

Plus tard, Leduc reviendra sur ses prises de position précédentes, mettant l'accent sur le rôle important dévolu à l'artiste dans l'éducation de son milieu:

« M.E. Montpetit dans une conférence sur la productivité de l'art au point de vue économique, a dit entre beaucoup de vérités tendant à magnifier le rôle de l'artiste dans la société que l'oeuvre est éducatrice »¹¹⁶.

Dans une lettre adressée à Olivier Maurault, p.s.s., Leduc se dit inquiet de l'apathie religieuse des Québécois¹¹⁷ et espère revivifier et régénérer leur foi par l'apport de son art.

Outre son désir d'un renouveau religieux au Québec, Leduc, dans une allocution prononcée à la *Société d'histoire régionale de Saint-Hyacinthe*, en 1936, mettait en évidence les deux faiblesses de l'art québécois de cette époque qui étaient, selon lui, le manque d'unité stylistique et iconographique, et l'absence d'originalité dans la décoration des églises du Québec¹¹⁸:

« Nos architectes n'ont-ils pas un peu la peur de construire, d'édifier dans un style nouveau... Nos architectes ont peut-être aussi peur d'eux-mêmes. C'est pourquoi ils recherchent la sécurité des styles éprouvés, que le passé nous laisse en exemple. Ils n'osent s'aventurer hors de la vieille route et buttent à ses encombrements.

Cette peur de soi est, sans doute de la sagesse, la sagesse timorée de ceux qui ne peuvent inventer »¹¹⁹.

Leduc concluait que ce malaise et ce manque d'intérêt pour la religion officielle, catholique, relevaient de deux causes. La première étant le manque d'esprit inventif, de talent et de conviction des artistes québécois; la seconde, l'indifférence d'un nouveau Québec moderne et industrialisé, essentiellement préoccupé de matérialisme culturel¹²⁰.

« ... la compréhension de la même oeuvre par des gens qui, en majorité, sont peu enclins à réfléchir sur des sujets qui dépassent le cercle étroit de leurs préoccupations de jour en jour plus matérielles... ces sujets artistiques si négligés jusqu'ici dans notre Canada (*Traduction*)»¹²¹.

Leduc éprouvait le même sentiment que W.H. Hunt qui affirmait:

«que sans la foi, l'art devient matérialiste, vide, prosaïque et dénué de vie, parce qu'un art sans spiritualité ne peut représenter que les faits et eux seuls (*Traduction*)»¹²².

Or l'objectif de tout artiste devrait être d'exprimer dans son oeuvre une seule idée¹²³. Ozias Leduc déclara:

«Le thème des décorations... pourrait se résumer en quelques lignes. Il tend à démontrer l'amour de Dieu (*Traduction*)...»¹²⁴

Dans un contexte religieux, Leduc fit allusion à la nécessaire perpétuation de l'église, à l'importance de la continuité du culte et au rôle vital que l'artiste joue dans l'inspiration des paroissiens:

«De fait Dieu habite notre église, miraculeusement, sans cesser d'être présent dans la demeure qu'il s'est bâtie de toute éternité pour lui-même, pour son Saint-Esprit, pour son Verbe rédempteur, demeure bâtie et faite pour contenir le Mystère inconcevable de son être de son existence, de sa durée...»¹²⁵

*Croquis préliminaires de Leduc
pour le plan décoratif d'ensemble
adapté à l'intérieur architectural néogothique existant*

Un certain nombre de croquis préliminaires d'Ozias Leduc sont consacrés à l'adaptation de son plan décoratif à l'intérieur existant de l'église de Saint-Hilaire¹²⁶. Aucune documentation

ne permet de dater avec précision ces croquis, ni dans les *Archives de l'église de Saint-Hilaire*, ni dans les papiers personnels de Leduc conservés aux *Archives nationales du Québec* à Montréal. Selon un article paru dans *La Presse*, la charge de restaurer et de redécorer l'église lui a été confiée en octobre 1895¹²⁷. Cet article, de même que les commentaires que fit J.M. Laflamme après sa nomination à la cure de Saint-Hilaire et le contrat accordé à Archambault et Therrien en novembre 1895 pour l'installation d'un système de chauffage dans l'église, confirment que ces croquis ont été exécutés en octobre ou avant cette date. Comme en témoignent les esquisses du plan décoratif général, Leduc dessina la majorité de ses croquis sur le premier papier venu.

Dans une lettre postérieure de plusieurs années aux travaux de Saint-Hilaire, Ozias Leduc dit préférer «faire des esquisses sur place après avoir vu l'église (*Traduction*)»¹²⁸. La première feuille, qui présente quatre vues intérieures différentes de la partie avant de la nef en est un bon exemple¹²⁹. Il s'agit de quatre dessins à main levée, au crayon, esquissant à grands traits l'ébauche des plans et motifs avant que ceux-ci soient précisés en détail et agrandis.

Le dessin du haut (à gauche de la feuille) dont l'angle d'observation est légèrement incliné, représente la partie avoisinant l'autel dédié à la Vierge (partie avant droite de la nef)¹³⁰.

Le dessin donne la disposition et l'écartement des grandes fenêtres romanes (arc en plein cintre), les cadres prévus pour les stations du *Chemin de la Croix* et les niches destinées aux futurs tableaux de Leduc, de même qu'un autel. La justesse des proportions et la logique de l'organisation de l'espace, entre les fenêtres illustrées par ce petit croquis détaillé, témoignent d'un sens aigu de l'harmonie et de l'équilibre. Répétition et conjugaison des formes en assurent l'unité.

Les trois autres croquis figurant sur cette feuille sont des détails agrandis du dessin que l'on trouve dans le coin supérieur gauche.

Le dessin supérieur droit est un plan rapproché de la décoration de la partie inférieure du mur, sous les tableaux et les stations du *Chemin de la Croix*. Le dessin du bas, à gauche, illustre une partie de l'espace mural, décoré, entre les fenêtres et au-dessus de celles-ci, et des stations du *Chemin de la Croix*. Le dessin situé dans le coin inférieur droit représente le point de jonction entre le mur latéral et le mur avant, près de l'autel dédié à la Vierge.

L'unité qui caractérise les dessins initiaux se retrouve dans les esquisses ultérieures d'une facture plus poussée et, finalement, dans l'heureuse transposition à l'échelle des idées, des motifs et des proportions sur l'objet même du plan. Les formes et les motifs figurant dans ces esquisses ont été retenus, à l'exception de certaines modifications mineures, telles que l'élimination des formes prévues sous les tableaux et les fenêtres, dans le dessin supérieur droit. Elles ont été remplacées par des vignes grimpantes qui, sur le plan visuel, unifient l'espace sous les tableaux et les fenêtres de la nef. Les minuscules croquis que l'on retrouve au dos d'une gravure de la *Deuxième station du Chemin de la Croix*¹³¹ illustrent bien la propension de Leduc à dessiner sur le premier bout de papier à sa portée. Une légende imprimée occupe la plus grande partie du verso, tandis que, dans les marges, se pressent des motifs destinés à la voûte et aux bas-côtés¹³². La marge supérieure gauche porte, en outre, un dessin passé de la voûte décorée.

La forme des tableaux de même que leurs dimensions, en pieds, sont indiquées sur deux feuilles¹³³. Trois autres feuilles, plus grandes, sont des épreuves des modèles initiaux¹³⁴.

Un autre dessin relatif à la décoration globale de l'église de Saint-Hilaire présente un segment détaillé du mur¹³⁵. Les points de ressemblance entre ce dessin et l'ornementation réalisée sont les suivants: l'encadrement du *Chemin de la Croix*, le pot de vigne vierge immédiatement sous le *Chemin de la Croix* et le bord extérieur rigide, linéaire et pseudo-architectural du cadre des principaux tableaux sont identiques. La forme intérieure du cadre est, en outre, la même, sauf que le motif floral

utilisé ne ressemble pas à celui que Leduc a finalement choisi. L'ensemble du cadre ne correspond pas au tableau final, mais peut avoir été projeté au départ par Leduc.

NOTES

1. Les archives suivantes ont été consultées: archives de l'église de Saint-Hilaire; archives du couvent de Saint-Hilaire, Archives nationales du Québec à Montréal, *fonds Ozias-Leduc*; archives de l'évêché de Saint-Hyacinthe, et Archives for Regional Notarial Documents for Saint-Hilaire parish, Marieville, Québec.

2. A.P.S.H. Lettre de J.M. Laflamme à Archambault et Therrien, plombiers, datée du 25 novembre 1895.

3. A.P.S.H., *Cahiers de comptes de la fabrique de Saint-Hilaire* (1^{er} janvier 1893 - 31 décembre 1932), voir p. 24, «10 avril 1896: Pour les travaux de L'église, voir détails à l'oeuvre», et page 26 «23 juin 1896: L'église, voir détails au journal de l'oeuvre».

4. A.P.S.H., *Troisième livre des délibérations de l'oeuvre et fabrique de la paroisse de Saint-Hilaire depuis 1889 à 1926*, p. 105. Le secrétaire des archives de l'évêché de Saint-Hyacinthe a recherché des documents qui devaient s'y trouver mais qui semblent avoir été perdus.

5. Jean-René Ostiguy et Laurier Lacroix me racontèrent ces faits d'après les dires de M^{me} Gabrielle Messier. Ces renseignements m'ont été confirmés par M^{me} Gertrude Leduc.

6. A.N.Q.M.

7. Selon M. Raoul Vien, durant la restauration de 1928-1929, Ozias Leduc se rendait sur place chaque matin pour superviser et définir les travaux du jour.

8. «La Paroisse de Saint-Hilaire». *La Presse*, 19 décembre 1896, p. 1.

9. A.P.S.H. Voir les paiements effectués à Émery, Félix et Ulric Martin et enregistrés dans leurs fiches de temps individuelles le 8 avril 1896.

10. A.P.S.H., *Troisième livre des délibérations de l'oeuvre et fabrique de la paroisse de Saint-Hilaire depuis 1889 à 1926*, p. 105.

11. Un voyage aller-retour, tous frais payés, à Paris pour l'exposition universelle de 1900 coûtait 145 \$, selon une annonce parue dans *La Presse* du 29 mai 1900.

12. A.P.F.

13. A.N.Q.M., b1 c10.

14. Voir Ostiguy, 1970, ill. 3, p. 190; Lacroix, 1978, fig. c, n. 36 et ill. 15, p. 37.

15. A.N.Q.M.; A.E.S.H.; A.C.S.H.; A.P.S.H.; *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* et *La Presse*, journaux.

16. A.P.S.H.

17. A.N.Q.M., b1 c30. Les peintures utilisées dans le projet original correspondent aux marques et couleurs utilisées par Ozias Leduc pour la restauration de l'église de Saint-Hilaire, en 1928-1929.

18. A.P.S.H.

19. *Ibid.* Émery Martin fut le premier à retourner en septembre, suivi de Félix et Ulric Martin en octobre. Les autres personnes engagées comme assistants furent Louis Belisle, en novembre; Eugène Desautels, en septembre; Edmond Lemoine, en décembre; Origène Leduc, en décembre; C. Millette, en septembre.

20. Ostiguy, 1974, p. 111-113.

21. J.B. Allaire, *Dictionnaire biographique du clergé canadien-français*. (Montréal, 1908-1934), Vol. 2, p. 329.

22. «Évêché de Saint-Hyacinthe». *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 17 avril 1894, n° 22, p. 3. Notice nécrologique de l'abbé Louis-Cléophas Blanchard.

23. «Échos du Jour». *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 21 avril 1894, n° 24, p. 3.

24. A.E.S.H., *Registre des lettres*, série I, Vol. 17 (1^{er} novembre 1892 - 1^{er} octobre 1894), p. 440. Voir également A.C.S.H., Livre I (1850-1910), entrée du 31 avril 1894.

25. A.E.S.H., *Registre des lettres*, série I, Vol. 17 (1^{er} novembre 1892 - octobre 1894), n° 555. Lettre de monseigneur Moreau à J.M. Laflamme, 15 septembre 1894.

26. A.E.S.H., lettre de J.M. Laflamme à l'évêque de Saint-Hyacinthe, 19 novembre 1894.

27. A.E.S.H., «La Paroisse de Saint-Hilaire». *La Presse*, 19 décembre 1896, p. 1.

28. A.E.S.H., *Registre des lettres*, série I, Vol. 18, n° 52. Lettre de l'évêque de Saint-Hyacinthe au curé J.M. Laflamme, datée du 19 novembre 1894.

29. A.E.S.H., *Registre des lettres*, série I, Vol. 18, n° 65. Lettre de l'évêque de Saint-Hyacinthe au curé J.M. Laflamme, datée du 1^{er} décembre 1894.

30. A.E.S.H., lettre de J.M. Laflamme à l'évêque, datée du 2 septembre 1894.

31. A.C.S.H., Livre 1 (1850-1910), entrée du 8 décembre 1894.
32. *Ibid.*, entrée du 15 avril 1895.
33. *Ibid.*, entrée du 18 avril 1895.
34. A.C.S.H., entrée du 26 septembre 1895.
35. A.E.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, datée du 30 octobre 1895.
36. A.E.S.H., *Registre des lettres*, série I, Vol. 18 (1^{er} oct. 1894 - 30 déc. 1895) n° 482. Lettre de l'évêque de Saint-Hyacinthe au curé J.M. Laflamme, datée du 31 octobre 1895.
37. A.P.S.H., trois lettres datées du 20 novembre 1895 d'Archambault et Therrien, plombiers, au révérend J.M. Laflamme. «Nous garantissons le parfait fonctionnement de tout l'appareil et une température égale et constante de 55 à 60 degrés de chaleur dans l'église et 65 à 70 degrés dans la sacristie dans les grands froids de l'hiver et cela sans forcer les limites de la fournaise [...] » «Nous nous proposons de faire et poser un appareil de chauffage à eau chaude dans votre église et sacristie pour la somme de huit cent cinquante piastres - \$850.00.» La lettre se poursuit, donnant les emplacements exacts des tuyaux et du système de chauffage dans l'église.
38. A.P.S.H., lettre de J.M. Laflamme à Archambault et Therrien, plombiers, datée du 25 novembre 1895. Cette lettre laisse entendre qu'une discussion avait été amorcée entre les deux parties le 27 octobre 1895.
39. A.P.S.H., *Cahiers de comptes de la Fabrique de Saint-Hilaire* (1^{er} janv. 1893 - 31 déc. 1932), p. 24. Trois paiements furent effectués à Archambault et Therrien: 2 janv. - 300 \$; 16 janv. - 200 \$; et le paiement final de 375 \$, le 13 février 1896.
40. A.P.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, datée du 17 février 1896.
41. A.C.S.H., voir l'entrée du 7 décembre 1895. Pour les détails sur l'incendie de l'église de Beloeil, voir: «Une église incendiée». *La Presse*, 7 décembre 1895, p. 12; «L'église de Beloeil». *La Presse*, 9 décembre 1895, p. 1; «L'incendie de Beloeil». *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 10 décembre 1895, n° 121, p. 3.
42. Les problèmes économiques n'étaient pas particuliers à Saint-Hilaire au cours des années 1893-1896; une dépression sévissait en Amérique du Nord, partiellement due aux faillites des sociétés de chemin de fer des États-Unis. Voir James B. Hedges, *Building the Canadian West... Land and colonization* (New York, MacMillan Co., 1939), p. 116. L'examen des *Livres de comptes* tenus pour les années 1894 - 1899 permet de constater qu'ils étaient à peine équilibrés. Après 1900, une reprise économique donna lieu à un surplus financier.
43. A.P.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, datée du 17 février 1896.
44. *Ibid.*

45. A.P.S.H., *Livres de comptes*, voir l'entrée du 13 février 1896; voir également *Troisième livre des délibérations de l'oeuvre et fabrique de la paroisse de Saint-Hilaire depuis 1889-1926*, p. 76. Le révérend Joseph Jodoin était curé de Saint-Grégoire d'Iberville. Il assista à une conférence littéraire donnée à Beloeil, en présence de Bessette, du D^r Choquette, de L.P. Brodeur et d'Ozias Leduc; mention en est faite dans «Conférence de M. Bessette». *La Presse*, 16 août 1899, p. 7.

46. A.E.S.H. *Registre de lettres*, série I, Vol. 19 (1^{er} janv. 1896 - 14 nov. 1897), n° 114, lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, 23 avril 1896.

47. A.E.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, datée du 7 août 1896.

48. A.P.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, 21 septembre 1896.

49. A.E.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, 28 octobre 1896.

50. A.P.S.H., *Troisième livre des délibérations de l'oeuvre et fabrique de la paroisse de Saint-Hilaire depuis 1889-1926*, p. 77.

51. Lacroix, 1978, p. 78, n° 42, ill. 31; ill. 32, p. 149-150.

52. A.C.S.H., voir l'entrée du 8 décembre 1896.

53. «La paroisse de Saint-Hilaire», *La Presse*, 19 décembre 1896, p. 1.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

56. A.C.S.H., entrée du 28 décembre 1896.

57. «Bazar», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 12 janvier 1897, n° 135, p. 3.

58. A.P.S.H., lettre du curé Laflamme à monseigneur Moreau, datée du 28 avril 1897.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. A.P.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, 2 mai 1897.

62. Laurier Lacroix, «The dream mountain of Ozias Leduc», *Arts Canada*, octobre-novembre 1978, publication n° 222-223, p. 14. Lacroix a corrigé les erreurs d'auteurs précédents.

63. A.N.Q.M., b2 c19. Lettre dactylographiée du 26 janvier 1925 adressée par J.M. Laflamme à ses paroissiens de Farnham.

64. A.N.Q.M., b3 c8.

65. *Ibid.*

66. «M. Murray Prendergast», *La Presse*, 12 avril 1899, p. 10, notice nécrologique.

67. A.N.Q.M., b3 c8. Lettres du 13 juin et du 23 septembre 1897. Prendergast, Barré, Brunet et Leduc se joignirent à «La Boucane» au même moment, le 2 juin 1897.

68. Au sujet de la fondation de La Boucane, voir «La Boucane», *La Presse*, 27 novembre 1894, p. 3.

69. On mentionne son arrivée à Paris le 1^{er} juin («Les Canadiens à Paris», *Paris-Canada*, n° 11, 1^{er} juin 1897, p. 4). Son nom apparaît dans la liste des nouveaux membres de la Société canadienne de Paris ou «La Boucane» présentés lors de l'assemblée de la société le 15 juin («La Société canadienne de Paris», *Paris-Canada*, n° 12, 15 juin 1897, p. 5); il assista à une réunion le 1^{er} juillet («La société canadienne de Paris, *Paris-Canada*, n° 13, 1^{er} juillet 1897, p. 5). Même si son nom ne figure pas dans la liste des invités présents au banquet donné en l'honneur de Sir Wilfrid Laurier, il reçut un certain nombre d'invitations pour divers galas qui eurent lieu pendant le séjour du Premier ministre canadien à Paris. Leduc assista aux obsèques d'un jeune artiste canadien dénommé Ernest Girard, qui eurent lieu à «la chapelle de la Vierge, à l'église Saint-Sulpice», avec d'autres membres de «La Boucane», le 1^{er} octobre («Les Canadiens à Paris», *Paris-Canada*, n° 19, 1^{er} octobre 1897, p. 3). Son nom fut mentionné, pour la dernière fois, à l'occasion d'une assemblée de «La Boucane», qui eut lieu le 28 octobre («La Boucane», *Paris-Canada*, n° 21, 1^{er} novembre 1897, p. 4).

70. A.N.Q.M., b3 c8.

71. Un carnet à dessin de Paris, ouvert, occupe une place centrale dans un certain nombre de toiles de Leduc; voir Ostiguy, 1974, p. 190, reproduction de *Nature morte avec mannequins pleureurs* (vers 1907); voir aussi Lacroix, 1978, p. 159, ill. 50. Pour une autre reproduction du même carnet de croquis parisien, ouvert à une page différente, voir Lacroix, 1978, p. 164, ill. 57. Le carnet a malheureusement été démonté. La majorité des croquis font partie d'une seule collection privée, mais des croquis individuels appartenant au même carnet sont entre les mains d'autres collectionneurs.

72. *Gazette des Beaux Arts*, de mai à décembre 1897. Il faut remarquer, particulièrement, l'exposition de «Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé, carton de la composition de M. Puvis de Chavannes», et «Dessins de M. James Tissot pour l'illustration de la Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ». Il y eut une exposition des oeuvres de James Tissot à la salle Windsor de Montréal. Voir «Les tableaux de Tissot», *La Presse*, 7 novembre 1899, p. 9, ainsi que le compte rendu de Louis Fréchette de l'exposition «La vie de Jésus-Christ par James Tissot», *La Presse*, 8 novembre 1899, p. 5. Voir également *Le Rosaire*, décembre 1899, p. 361.

73. Ostiguy, 1974, *Erato (Muse assoupie)*, 1899, p. 30, fig. 16, p. 126; Lacroix, 1978, p. 27, n° 11, *Erato (Muse dans la forêt)* vers 1906, p. 41, fig. 27, p. 137-138; *Endymion et Séléné*, vers 1910, p. 44, fig. 30, p. 140.

74. Voir l'affiche de F.S. Challener représentant une figure allégorique féminine étendue, à demi-vêtue, et destinée à la Ontario Society of Artists, 24th Annual Exhibition of Paintings, mai 1896, reproduite dans le *Canadian Collector* (janvier-février 1979), p. 13.

75. Entretien avec M^{me} Gabrielle Messier.

76. S. Allaire, *op. cit.*, p. 141-154; Lacroix, *op. cit.*, p. 54-70.
77. «À Saint-Hilaire», *La Presse*, 27 octobre 1897, p. 8.
78. A.P.S.H., journal de J.M. Laflamme, p. 4-5.
79. A.E.S.H., *Registre des lettres*, série I, Vol. 19 (1^{er} janv. 1896 - 14 nov. 1897). Lettre de l'évêque de Saint-Hyacinthe au curé Laflamme, datée du 16 juin 1897.
80. Ostiguy, 1974, p. 196, n° 3; Lacroix, 1978, p. 36-37, 197, n° 4, ill. 15. Voir les fig. 26, 27, 28, 29, 38, 39, 45, 59, 92.
81. «À Travers les Provinces-Saint-Hilaire», *La Presse*, 21 octobre 1898, p. 3.
82. *Ibid.*
83. *Ibid.*
84. A.C.S.H., entrée du 2 avril 1899.
85. A.N.Q.M., b3 c10. Voir les lettres du 30 mai, du 5 juillet et du 11 octobre 1899 du D^r Choquette à Ozias Leduc. Voir également Ostiguy, 1974, p. 31, n° 17; p. 127; p. 33, n° 19; p. 129, Lacroix, 1978, p. 30, ill. 10; p. 32 n° 14; p. 33, n° 15; p. 35, n° 16.
86. A.C.S.H., entrée du 15 juillet 1899. Leduc donna des leçons de dessin et de peinture au couvent des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, à Saint-Hilaire, cours qu'il dispensa à beaucoup d'autres ordres religieux tout au long de sa vie. Les cours d'été comprenaient l'anglais, le français et la musique: «Dessin et peinture: croquis de paysage d'après nature en plein air». Le cours s'échelonnait du 2 juillet au 4 septembre.
87. «Conférence de M. Bessette», *La Presse*, 16 août 1899, p. 7. «Parmi les personnes présentes à cette conférence... M.L.P. Brodeur, M. le docteur Choquette, M.O. Leduc-peintre, M.J. Jodoin...» Bien des années plus tard, dans une lettre datée du 24 juin 1931 et adressée au curé Albert Lévesque de Saint-Hilaire, Leduc exprimait son amour de la littérature: «Mes amis savent mon grand intérêt dans toutes les choses de l'Art et dans celles de la littérature également. En art, je suis plutôt un producteur, cela dans mon intérêt, dans le vôtre, je suis un piètre consommateur». (A.N.Q.M., b7 c99).
88. «Centenaire à Saint-Hilaire». *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 21 octobre 1899, n° 99, p. 3.
89. «Un centenaire». *La Presse*, 21 octobre 1899, p. 9.
90. A.E.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau.
91. A.C.S.H., entrée du journal en date du 24 février 1900. Voir également «Grand bazar à Saint-Hilaire». *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 20 février 1900, n° 146, p. 3.
92. «Nouvelles de partout - Saint-Hilaire». *La Presse*, 7 mars 1900, p. 3.
93. *Ibid.*
94. A.E.S.H., lettre de monseigneur Moreau à J.M. Laflamme, 3 mai 1900.
95. «Les funérailles du Rév. M.J.P. Dupuy». *La Presse*, 4 mai 1900, p. 8. «Nouvelles de Partout-Saint-Hilaire», 9 mai 1900, p. 7. «Changements ecclésiastiques»

tiques». *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 5 mai 1900, n° 28, p. 3. «Le regretté curé de Farnham». *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 8 mai 1900, n° 29, p. 1.

96. A.C.S.H., entrée du journal en date du 6 mai 1900.

97. A.E.S.H., lettre de J.M. Laflamme à monseigneur Moreau, 17 mai 1900.

98. A.C.S.H., entrée du journal du 24 mai 1900.

99. «Curé de Farnham». *La Presse*, 2 juin 1900, p. 17; «À Farnham». *La Presse*, 4 juin 1900, p. 8; «À Farnham». *La Presse*, 6 juin 1900, p. 6.

100. «Nouvelles de Partout-Farnham». *La Presse*, 23 juin 1900, p. 16.

101. I.B.C., dossier de l'église Saint-Hilaire. Gérard Morisset a déclaré que le style néogothique avait été choisi à la demande des seigneurs anglais, la famille Campbell, qui avaient acheté la seigneurie de Jacques Hertel, en 1844. Il n'y a aucune preuve documentaire à l'appui de la déclaration de Morisset.

102. A.N.Q.M., b1 c34. Une reproduction manuscrite faite par M^{me} Gabrielle Messier d'une déclaration nostalgique et sentimentale, attribuée à Leduc (vers 1951), ne constitue qu'une critique de l'église de Saint-Hilaire et n'ajoute rien à la compréhension du symbolisme religieux de Leduc.

103. A.N.Q.M., b2 c9.

104. Lacroix, 1978, p. 149. Leduc exécuta 24 tableaux pour la nef et le choeur, les intégrant à la décoration générale existante.

105. A.N.Q.M., b7 c100; voir les lettres d'Ozias Leduc à Eugène Martin, 16 août, et 3 septembre 1932. Voir également b7 c111, lettre d'Ozias Leduc à M.P. Wilfrid Corbeil, 1^{er} décembre 1943.

106. A.N.Q.M., b7 c91. Reproduction de l'article écrit par Ozias Leduc et expliquant son plan décoratif pour la cathédrale Saint-Ninian, publié dans le journal *The Casket*, Antigonish, N.-É., juillet 1903.

107. *Ibid.*

108. Wylie Sypher, *Rococo to Cubism to Art and Literature* (New York, Random House, 1960), p. 250.

109. A.N.Q.M., b7 c91, *The Casket*, juillet 1903.

110. Ozias Leduc, texte dactylographié d'une conférence donnée à «L'Union catholique des cultivateurs», vers 1930, p. 15. A.N.Q.M. Voir: Lacroix, 1978, p. 132.

111. René Bergeron, *L'Art et sa spiritualité* (Québec, Éditions du Pélican, 1961), p. 98.

112. David Cecil, *The Visionary and Dreamer* (Princeton, Princeton University Press, 1970), p. 101.

113. A.N.Q.M., b1 c34.

114. A.N.Q.M., b7 c91, *The Casket*, juillet 1903.

115. *Ibid.*

116. A.N.Q.M., b7 c124.

117. A.N.Q.M.

118. A.N.Q.M., b2 c15. Texte dactylographié «Dires sur le symbolisme», présenté dans le cadre d'une conférence donnée devant la Société historique de Saint-Hyacinthe, le 21 août 1936, p. 19-20.

119. Lacroix, 1978, p. 129.
120. Les historiens et sociologues ont fait la preuve, au moyen d'études démographiques, que la société québécoise de 1900 a connu de grands changements. Voir Jean Hamelin, éd., *Les travailleurs québécois 1851-1896* (Montréal, Les Presses de l'université du Québec, 1973), p. 82. Voir également Gordon W. Bertram, «Economic Growth in Canadian Industry, 1870-1915: The Staple Model and the Take-Off Hypothesis». *The Canadian Journal of Economics and Political Science*, Vol. XXIX (n° 2, mai 1963), p. 162 sv.
121. A.N.Q.M., b7 c91, *The Casket*, juillet 1903.
122. Georges P. Landow, *W.H. Hunt and Typological Symbolism* (New Haven, Yale University Press, 1979), p. 19.
123. Bruno Zevi, *Architecture as Space* (New York, Horizon Press, 1957), p. 193.
124. A.N.Q.M., b7 c91, *The Casket*, juillet 1903.
125. A.N.Q.M., b1 c34, feuille non datée.
126. A.N.Q.M., b1 c9A.
127. «La Paroisse de Saint-Hilaire». *La Presse*, 19 décembre 1896, p. 1.
128. A.N.Q.M., b7 c75.
129. A.N.Q.M., b1 c9A.
130. La nef avant gauche est dotée d'une chaire largement en saillie qui n'est pas représentée sur ces dessins; par conséquent, l'endroit décrit correspond à la nef avant droite.
131. A.N.Q.M., b1 c9A.
132. Voir le haut de la page, au-dessus du texte.
133. A.N.Q.M., b1 c9A.
134. *Ibid.*. L'un des dessins se rapporte indifféremment à l'*Assomption de la Vierge* et à *Saint-Hilaire rédigeant son traité*, les deux tableaux étant de dimensions identiques.
135. Collection privée.

Chapitre V

ANALYSE DU PLAN DÉCORATIF D'ENSEMBLE

Introduction

Les possibilités d'expression de l'architecture intérieure néogothique constituaient un défi pour les talents d'organisation et d'imagination d'Ozias Leduc¹. Il s'appliquera donc à tirer parti des contraintes imposées par les éléments structurels existants, incorporant, par exemple, tels quels le jubé à l'arrière de l'église et la chaire située du côté gauche de la nef dans un plan décoratif dynamique. Leduc confèrera une vertu d'expression aux éléments physiques de l'architecture fonctionnelle; en d'autres termes, il synthétisera fonction et expression. Il n'en existe pas de meilleure illustration que l'importance qu'il donne au caractère décoratif propre à l'ogive et à la voûte nervurée des parties en bois de la nef et du chœur². Le style gothique de l'édifice est encore accentué par la croisée d'ogives de la voûte. En examinant les nervures individuelles de cette voûte, on est frappé par leurs raccords subtils et complexes, de même que par l'équilibre parfait de l'ensemble, formant incontestablement un tout homogène.

Dans le plan décoratif qu'il a conçu pour l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire, Ozias Leduc a atteint à l'harmonie en appliquant la technique de la conformité des couleurs et celle de la variation et de la répétition des thèmes, motifs et ornements, qui ne se marient pas seulement aux structures mais sont eux-mêmes des symboles. Tous ces facteurs contribuent à l'harmonie, à la symétrie et à l'équilibre de l'ensemble et ils sont encore renforcés par l'iconographie choisie par Leduc.

Application technique des détails décoratifs, motifs et tableaux

Toutes les décorations ont été apposées sur les murs au moyen de poncifs, méthode peu coûteuse largement répandue depuis la révolution industrielle. Pour cela, Leduc fit appel à la technique du ponçage³.

Les quinze tableaux à l'huile illustrant des scènes du Nouveau Testament, les quatorze stations du *Chemin de la Croix* et le médaillon — situé au-dessus du portail, près du tableau *Saint-Hilaire rédigeant son Traité* —, sont collés à même le plâtre des murs. Sous la surface plâtrée lisse, les murs latéraux de la nef sont en bois, ceux du chœur étant constitués de minces briques romano-byzantines cimentées.

A. Lys Baldry a décrit la méthode de fixation d'un tableau sur la surface d'un mur employée par Sir Edward Burne-Jones:

«Le mur est d'abord soigneusement plâtré et lissé afin d'éviter toute possibilité de fissuration et d'éliminer la moindre aspérité superficielle susceptible de dégrader l'effet visuel du tableau. On pose ensuite, sur cette surface plâtrée, un mélange épais de blanc de céruse et de vernis fort, puis on applique la toile sur la surface ainsi préparée en la faisant adhérer fermement à l'aide de rouleaux. Blanc de céruse et vernis durcissent jusqu'à composer une masse qui tiendra solidement la toile tout en la protégeant de l'humidité (*Traduction*)»⁴.

Ce mode de fixation était courant chez un grand nombre de fresquistes du XIX^e siècle (John La Farge, Pierre Puvis de Chavannes, etc.).

Dans le cas de Leduc, il y avait une légère différence dans la composition du produit utilisé pour fixer les tableaux. Il conseillait ceci à son ami et compagnon fresquiste, Victor Rho:

«Pour coller le tableau sur le mur Un pot de colle de farine épaisse un quart de livre de colle forte et un demiard de mélasse le tout bien mêlé. Une couche sur la toile et une couche sur le mur»⁵.

L'unité de la décoration de la voûte et des murs n'a pas été atteinte par le seul plan conceptuel, mais également par des moyens formels tels que la couleur, la lumière et la corrélation des diverses compositions. L'effet général de la combinaison de couleurs dépend, dans une large mesure, de la lumière qui pénètre dans l'église. La lumière du jour a un effet optique tant sur la composition de la peinture sur le mur que sur la position dans la structure architectonique. À l'église de Saint-Hilaire, la lumière pénètre dans la nef par huit grandes fenêtres romanes à meneaux, quatre sur chacun des murs latéraux⁶.

Partie inférieure de l'église de Saint-Hilaire: simili-mosaïque

Leduc a diversifié le caractère formel et spatial des murs en ayant recours à certains procédés en trompe-l'oeil. L'un de ces procédés, la simili-mosaïque, fut adopté par l'artiste pour la première fois à Saint-Hilaire; il l'utilisa fréquemment par la suite, au long de sa carrière, pour de multiples raisons:

«La mosaïque, par la rusticité relative de son exécution, gagne généralement à être pratiquée sur des grandes surfaces; c'est pourquoi elle convient si bien au décor architectural»⁷.

Tout d'abord, elle relevait la simplicité et la sécheresse de l'intérieur de cette église québécoise rurale dont les murs étaient de bois et de plâtre et unifiait toutes les parties inférieures en un ensemble d'une somptueuse harmonie (valeur tactile). Elle conférait ensuite, à la partie inférieure de l'église, l'apparence d'une solide construction de maçonnerie, dans laquelle s'encadraient les quinze tableaux, le médaillon, les fenêtres et les portes. Enfin, elle permettait de mettre en valeur le mur en tant que mur.

De là découleront tous les détails pseudo-architecturaux qui ont marqué l'oeuvre de Leduc. Les éléments en trompe-l'oeil, dans le chœur — moulures, encorbellements, corniches, etc. — et sur la partie supérieure des murs latéraux de la nef, raccordent la partie basse à la voûte ogivale, la couleur et la texture de la surface murale en mosaïque contribuant à faciliter le passage de l'une à l'autre.

Le XIX^e siècle connut une résurgence des mosaïques de style byzantin⁸. La production en série et la création de matériaux peu coûteux permettaient de conférer une apparence recherchée à peu de frais. Or, même en calculant au plus serré, le projet de décoration de l'église de Saint-Hilaire sembla, à certains moments, menacé. Le manque de fonds étant un problème typique des artisans du XIX^e siècle, cette nouvelle technologie, pratique et peu coûteuse, permit à Ozias Leduc comme à d'autres artisans décorateurs et concepteurs d'imiter la mosaïque, tout en respectant les limites de fonds et de temps imposées par le client.

Les motifs simples, quoique élégants et bien circonscrits, ne créaient certes pas cette sensation de mystique et de transcendantal propre aux églises byzantines; mais là n'était pas leur but. Cette simili-mosaïque jaune, complexe, attirait le regard par l'éblouissement des jeux de lumière et la richesse de sa texture.

Dans la partie mal éclairée, sous le jubé, Leduc a choisi d'intégrer au plan décoratif six tableaux — les quatre évangé-

listes rédigeant leur version du Nouveau Testament — et deux sacrements⁹.

Même si cet espace est baigné par la lumière artificielle¹⁰, la lumière du jour et la réverbération sur la mosaïque jaune, l'éclairage y est inadéquat. Le jubé rompt la division verticale de l'espace à l'arrière de l'église, partageant la zone à l'horizontale. Cette caractéristique structurale de l'architecture intérieure diminue la verticalité. Or, si l'axe horizontal s'étend jusqu'à la partie avant de l'église, y compris le chœur, grâce à la simili-mosaïque et à la vigne vierge sous les fenêtres de la nef, l'accent majeur est mis sur la verticalité.

Décorations de la voûte et des bas-côtés

Si la simili-mosaïque de la partie inférieure de l'église constitue un tout nettement circonscrit, la décoration de la voûte fait appel à un motif spiral allant d'un arc d'ogives à l'autre jusqu'à former un réseau de lignes et de masses délicatement proportionnées. Tous les éléments de l'architecture néogothique, ainsi que la décoration choisie par Leduc pour les murs et la voûte, mettent l'accent sur un mouvement ascendant dynamique. Contrairement à la partie arrière, sous le jubé, qui manque d'éclairage, l'avant de l'église est inondé par la lumière émanant des grandes fenêtres romanes à meneaux de la nef. L'éblouissement, causé par la réverbération sur la simili-mosaïque jaune, a été quelque peu atténué par le recours à la «vitrophanie» et par les peintures sur verre conçues par Leduc pour les fenêtres de la nef lors de la restauration de 1928-1929¹¹.

Les colonnes gothiques en bois, cannelées, les voûtes des bas-côtés et de la nef centrale sont toutes du même ton de gris, ce qui accentue l'impression générale de sobriété et d'équilibre. Nombre d'artistes et décorateurs néogothiques du XIX^e siècle

ont cru que la tonalité grise trouvée dans les cathédrales gothiques était caractéristique de ce style. C'est ainsi qu'interprétant à faux ses particularités archéologiques et structurales, d'innombrables auteurs de ce siècle ont mis l'accent sur le caractère décoratif du style gothique:

«Les artistes des débuts de la Renaissance gothique s'intéressaient avant tout au détail et à l'ornement (*Traduction*)»¹².

L'un de ces auteurs les plus lus fut Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), dont on a retrouvé le *Dictionnaire raisonné...* dans la bibliothèque de Leduc¹³.

En tant qu'élément de la décoration d'ensemble, la voûte ogivale joue un rôle important sur le plan visuel. Les nervures font, en effet, fonction de décoration, voire d'articulation plastique¹⁴, accentuant, avec leur moulure couleur bronze, les divisions spatiales entre chacun des arcs d'ogives. Chaque panneau gris est encadré d'une bordure blanche clairement circonscrite par une bordure extérieure d'oves — figures peintes en or et rehaussées d'un trait vert foncé imitant la forme d'ove —, reliés entre eux par des losanges ou carrés plus petits. Les arcs et les ogives sont encore soulignés par la décoration peinte sur leur surface. La précision géométrique de la droite est corrigée par des lignes sinueuses et fluides qui se fondent jusqu'à s'entrelacer au coin de chaque segment en une fleur de lis curviligne, grise sur fond blanc. Leduc privilégie la droite et la courbe dans son adaptation du plan décoratif à la voûte en bois existante.

Il crée un espace dont les divers éléments sont intimement liés les uns aux autres. Par l'uniformité de la couleur et l'homogénéité logique des motifs, Leduc facilite la transition d'une partie à l'autre, en particulier des deux petites voûtes des bas-côtés hardiment décorées aux plus grands et plus sombres panneaux carrés de la voûte centrale, ornés de symboles religieux. Ces symboles, disposés au centre du panneau gris, sont encadrés soit d'une couronne de lauriers, soit d'une couronne de lierre retenue par un ruban noué en lacs d'amour. Les cou-

ronnes rappellent celles dont il était coutume de ceindre le front des vainqueurs dans l'Antiquité¹⁵. Elles furent largement utilisées comme vignette dans nombre de bulletins paroissiaux familiers à Leduc.

Souples, chargées d'énergie vitale et de force, les lignes des nervures aboutissent en forme de fleur à chacun des panneaux, ordonnant l'ensemble décoratif et lui conférant sa symbolique par l'usage de la fleur de lis, cet attribut du Christ et symbole traditionnel de la France¹⁶. Comme dans la peinture médiévale, toute représentation se fonde dans la vie éternelle. Chaque ogive et chaque nervure est appelée à créer un espace vertical.

En 1889, Walter Crane disait: «La ligne est souveraine. Que le créateur se repose donc, dans l'exercice de son art, sur le support de la ligne — ligne éloquente, ligne vigoureuse, ligne délicate, ligne expressive, ligne qui retient et qui unit (*Traduction*)»¹⁷.

Vers le milieu du XIX^e siècle, un grand nombre de livres ont été publiés sur la décoration des édifices avec des motifs floraux et végétaux «inspirés de la nature». Des ouvrages tels que *The Grammar of Ornament* de Owen Jones et le *Dictionnaire raisonné...* de Viollet-le-Duc proposaient le

«retour au motif signifiant, la liberté séduisante du concept basé sur la fluidité décorative de la ligne organique florale dite cheveux de Vénus (*Traduction*)»¹⁸.

La bibliothèque de Leduc contenait bon nombre de livres porteurs des mêmes idées en ce qui concerne les motifs, les combinaisons de couleurs, l'unité, etc., que les deux textes précités¹⁹.

Ce retour au «motif signifiant tiré de la Nature» avait été inspiré par un renouveau d'intérêt pour les formes gothiques. C'est à partir de cette évolution des images et des idées que le mouvement Art nouveau prit ultérieurement naissance²⁰. Ce mouvement adopta différentes formes selon les pays, ce qui en

rend la définition difficile. Disons qu'il était lié de très près à nombre de mouvements «fin de siècle», notamment l'esthétisme, le synthétisme, le préraphaélisme, les arts décoratifs et le symbolisme.

Selon Sypher: «L'Art Nouveau s'inspirait de la nature, mais la recréait sous forme de tracés rythmiques et répétitifs (*Traduction*) »²¹.

À la fin des années 1890, l'Art Nouveau connut un succès international²² lors de l'ouverture du premier Salon de l'Art Nouveau en décembre 1895; ce salon fut organisé par la galerie Samuel Bing, à la Maison de l'Art Nouveau, 22, rue de Province, à Paris²³. Si nous tenons en tête que la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire a été réalisée entre le 8 avril 1896 et le mois de février 1897, avant le voyage d'études de Leduc en Europe, il paraît impossible que le style Art Nouveau se soit répandu assez vite depuis l'Europe pour que l'artiste ait pu l'adopter. D'après les renseignements disponibles, Leduc ne s'est abonné à des revues d'art qu'après 1900, ce qui tendrait à prouver que les revues internationales ne constituaient pas encore pour lui une source d'inspiration²⁴.

Les artistes adeptes du style décoratif Art Nouveau étaient attirés par les détails de l'architecture gothique tardive: notations de croissance naturelle, nervures foliaires, arcs en doucine et formes fluides²⁵. Pour son aménagement, Leduc s'est inspiré d'ouvrages de référence encyclopédiques dont quelques exemplaires se trouvent encore dans sa bibliothèque personnelle, ainsi que de publications religieuses paroissiales antérieures à la commission de Saint-Hilaire.

Le plan décoratif de la voûte de l'église est aussi ingénieux qu'expressif. Des motifs en aplat marqués de longues courbes gracieusement entrelacées, un alignement précis mettant en relief la valeur ornementale des motifs, des diagonales audacieuses et des lignes ascendantes relevant de la plus pure architecture, tout cela crée des rythmes verticaux majeurs dans une harmonie de couleurs assourdies.

L'exagération des verticales et l'allongement des formes encore accentuées par les bordures des voussures et des croisées, l'accent mis sur le parallélisme — utilisation pour leurs vertus décoratives et leur verticalité de colonnes gothiques cannelées, en bois peint gris —, la répétition des mêmes lignes droites ou légèrement incurvées, la précision mathématique du trompe-l'oeil et la symétrie manifeste, tout cela fait partie de la dynamique de la décoration de plafond. La décoration de celui-ci et celle de la partie supérieure des murs latéraux, conçues par Leduc pour l'église de Saint-Hilaire, relèvent «du concept décoratif Art Nouveau de l'espace clos et défini marqué par l'aplat et la verticalité (*Traduction*)»²⁶.

Les livres que possédait Leduc avant son projet reflètent tous la tendance vers l'Art Nouveau et l'intérêt pour les sciences naturelles. Mais même si le plan décoratif conçu par l'artiste comprend certains éléments qui peuvent être reliés à ce nouveau concept, il s'agit en fait d'une fusion des styles médiéval, byzantin et néogothique, ce qui correspond bien à l'éclectisme fin XIX^e siècle et rapproche Leduc, le décorateur, de ses contemporains européens plutôt que canadiens.

Sources d'inspiration pour les motifs du plan décoratif d'ensemble

Pour déchiffrer les symboles botaniques utilisés par Leduc dans le plan décoratif général de l'église de Saint-Hilaire, il suffit d'examiner les livres publiés vers 1900, et avant cette date, qui se trouvent dans sa bibliothèque.

En plus d'être la source de ses motifs et de ses décorations de détail, ces livres permettent de comprendre dans quel esprit et sur la base de quelle philosophie ses plans iconographiques et artistiques ont été conçus. Vers la fin de sa vie (1951), Ozias Leduc a médité sur les matériaux utilisés lors de la construction de l'église de Saint-Hilaire. Il a déclaré avec fierté que ces matériaux avaient été extraits de la nature: le

bois de la forêt environnante et la pierre du mont Saint-Hilaire²⁷.

Dans son plan décoratif global, il a choisi d'imiter les éléments mêmes de la nature, optant pour des motifs minéraux (maçonnerie) et organiques (feuilles, fleurs et végétaux), qu'il a utilisés tant dans l'ornementation des murs que dans les tableaux. La décoration imite la maçonnerie, la géométrie de la mosaïque, et la grisaille de la voûte et des colonnes gothiques cannelées. La structure elliptique, articulée en losanges et carrés épouse le tracé curviligne de l'architecture; on retrouve, dans la partie inférieure de l'église, une variation sur ce thème, sous forme de rectangles, et parfois d'hexagones, reliés entre eux par des cercles. Ce motif figure également dans le tableau le *Mariage de la Vierge*, où il est utilisé comme bordure dans la tapisserie du plancher.

Il s'agit, en fait, d'une imitation de l'ouvrage de brique et tuile que l'on retrouve fréquemment dans l'architecture islamique²⁸; elle apparaît à la page 67, figure 49 bis, de *La composition décorative* d'Henry Mayeux que Leduc avait dans sa bibliothèque. L'association visuelle de cette forme intégrée à la voûte, aux murs et à l'un des tableaux, assure la transition d'une section à l'autre, ce qui contribue à l'unité du plan décoratif.

Ornements mimétiques - Motifs systématiques

«L'architecture du dix-neuvième siècle a usé du détail ornemental et de la décoration pour explorer l'association de l'objet et de sa signification symbolique (*Traduction*)»²⁹.

Certaines formes, du fait de leur longue association avec des rites religieux, sont devenues sacrées et ont été perpétuées et reproduites pour leur valeur symbolique. Ces formes n'ont pas cessé d'être comprises, même stylisées en motifs abstraits ou géométriques très éloignés de leurs modèles naturels. Les motifs organiques, tirés de la nature et incorporés par Leduc à

son plan, sont principalement des reproductions de fleurs et de feuilles. Hautement décoratifs, ces éléments unifient l'ensemble tout en lui apportant leur signification religieuse symbolique. Certains motifs organiques sont communs à la partie inférieure et à la partie supérieure de l'église, ce qui facilite la transition visuelle d'une section à l'autre par l'association de motifs familiers, répétitifs et variés.

Fleur de lis. Le motif principal utilisé dans l'ensemble du plan décoratif de l'église de Saint-Hilaire est la fleur de lis, emblématique de la France et de ses rois catholiques et symbolisant l'immortalité de la Vierge et de la Sainte-Trinité. Les fleurs de lis se retrouvent partout dans la décoration intérieure: comme bordure imbriquée encadrant les deux tableaux *l'Adoration des Mages* et *l'Ascension*, dans le chœur; comme points terminaux aux coins des arcs et des ogives de la voûte, épousant la forme de chacun des panneaux; en mosaïque dorée, sous une forme curviligne adoucie, dans le chœur — la mosaïque dorée de la surface murale est soulignée par des traits bronze plus foncés en forme de fleur de lis —; elles sont rappelées dans le panneau décorant le dessus du buffet d'orgue en bois situé dans le jubé. Cette constante dans la représentation de la fleur de lis, présente sous diverses formes dans l'ensemble des détails décoratifs, se retrouve avec des variantes dans certains des grands tableaux. La fleur de lis appartient à la famille des lis, mais d'autres variétés de cette fleur figurent dans *Saint-Hilaire rédigeant son traité*, *l'Assomption de la Vierge* et *le Mariage de la Vierge*.

C'est par la variation et la répétition des thèmes, comme celui de la fleur de lis, que Leduc retient l'intérêt en transcendant la charge émotionnelle et intellectuelle par la profondeur de sa signification symbolique.

Tous les motifs utilisés par Leduc s'imbriquent ou se suivent côte à côte. Ces deux modes de présentation rompent la monotonie et, en même temps, permettent la création d'ensembles cohérents et intelligibles unifiant les sections du mur et

de la voûte ou encadrant les stations du *Chemin de la Croix* et les quinze tableaux.

Feuilles d'acanthé. Des feuilles d'acanthé en plâtre rehaussées d'or sont clouées ou vissées au sommet des chapiteaux des colonnes, auxquelles de minces filets d'or confèrent un air de richesse³⁰. Des feuilles d'acanthé vertes figurent sur le registre inférieur de l'avant du jubé, remodelé lors de la restauration de 1928-1929. Elles ressortent sur fond d'or en un motif curviligne imbriqué.

*Vigne*³¹. Le chœur est un lieu saint. Les motifs choisis par Leduc pour cet espace mettent en relief l'importance de la fonction religieuse dans les rites catholiques.

La voûte en cul-de-four du chœur se divise en sept sections: deux grands panneaux pentagonaux et cinq panneaux quadrangulaires plus petits. L'unité avec la voûte centrale est atteinte grâce au fond gris ardoise, à l'usage de la fleur de lis à chaque coin de panneau, aux filets d'oves où sont intercalés des losanges ou des carrés et qui délimitent la surface grise, aux extrémités de chaque panneau peintes en blanc, et aux nervures, de couleur bronze, qui accentuent chacune des divisions de la voûte.

La partie centrale de chacun des sept panneaux est décorée d'une fine vigne grimpante, piquée de fleurs roses. Cette vigne et ces fleurs s'étalent sur le treillis blanc comme une membrane, s'entrecroisent en divers points et soulignent les croisillons du treillis blanc. Elles symbolisent la propagation du christianisme.

La décoration peinte de même que les éléments de charpente qui y sont associés (le mur arrière au-dessus des colonnes et la voûte du chœur sont légèrement inclinés de façon à créer un cul-de-four) donnent l'illusion d'un dais. Même si la vigne est circonscrite, par la présence du cadre, à des panneaux distincts, de loin elle semble s'étendre sur l'ensemble de la structure diaphane de ce dais.

La vigne est l'emblème du Christ; elle exprime la Nouvelle Alliance entre Dieu et l'homme, par l'entremise du Christ:

«Je suis la vraie vigne et mon père est le vigneron... Je suis la vigne, vous êtes les sarments: celui qui demeure en moi et en qui je demeure, celui-là produira du fruit en abondance car, en dehors de moi, vous ne pouvez rien faire... Ce qui glorifie mon père c'est que vous produisiez du fruit en abondance et que vous soyez pour moi des disciples» (Jean 15: 1,5,8).

La vigne se rattache symboliquement à l'iconographie du fait qu'elle donne l'illusion de s'étendre sur toute la surface de la voûte, illustrant la floraison ou la croissance du christianisme à travers le monde. Ce faux dais ou *ciborium* joue un double rôle: il sert d'élément décoratif unifiant visuellement la voûte et offre le symbole du refuge (le salut) aux tenants de la doctrine chrétienne.

Lierre et laurier. Le lierre, symbole de la vie éternelle, s'étend à partir de petits vases trapus en forme de pot, de couleur bronze, placés sur le mur entre les fenêtres de la nef, des deux côtés de l'église, mais plus bas que celles-ci. Ces vases rappellent les candélabres antiques d'où serpentaient de longs motifs floraux enlaçant les représentations picturales, jouant le rôle de cadre et de bordure et unifiant l'intérieur. Même si ces motifs ne sont pas aussi complexes que leurs modèles byzantins, leur fonction n'en est pas moins identique.

Les plantes en pot et les arrangements floraux sculptés dans le bois en bas-relief par des artisans locaux étaient courants dans les églises québécoises³².

Chacun des huit grands panneaux de la nef centrale est décoré d'une couronne de lierre ou de laurier ceignant un symbole religieux. La couronne verte, ouverte en son sommet, bien centrée et ornée d'un ruban couleur bronze noué en lacs d'amour, rappelle les couronnes décernées au vainqueur dans l'Antiquité³³. Les motifs religieux sont or et blanc sur fond de bois peint en gris.

Orientées vers l'autel depuis l'entrée de l'église, les couronnes sont disposées en alternance, ce qui donne un effet d'unité, et le contraste entre les feuilles de lierre rondes et les feuilles de laurier plus fines et plus allongées permet d'éviter la monotonie. La couronne de laurier, symbole de triomphe et d'éternité, ajoute la notion de royauté, et fait allusion à la majesté du Christ. Elle occupe les espaces situés au-dessus des fenêtres de la nef et sous la voûte centrale.

Symboles religieux décorant la voûte de la nef centrale et des bas-côtés

Les seize symboles, huit sur la voûte de la nef centrale quatre sur chacun des bas-côtés, ont peut-être été inspirés d'un livre que Leduc avait dans sa bibliothèque et intitulé *Petites Méditations sur les Litanies de la Vierge*, du R.P. Ollivier³⁴.

De tous les petits croquis conservés sur deux feuilles aux A.N.Q.M.³⁵, plusieurs n'ont pas servi, ce qui illustre bien la technique de sélection et de rejet utilisée par Leduc. Dans certains cas, deux dessins ont été combinés en un seul.

Les symboles, tirés de l'iconographie catholique traditionnelle, sont représentés simplement, de façon à être facilement compris par les paroissiens. La disposition même de ces symboles ajoute à leur clarté, chacun d'eux étant présenté sur fond gris uni et ceint d'une couronne de lierre ou de laurier. Ainsi se trouvent soulignés à la fois le symbole et sa contribution à la signification globale de la doctrine chrétienne.

L'architecture même de la voûte et des bas-côtés, encore accentuée par la décoration apportée aux éléments de charpente, contribue considérablement à la mise en valeur de chaque symbole. L'accent est mis sur la clarté, l'unité et l'expression de la pensée et de l'intention. Des 31 dessins préliminaires que l'on retrouve dans les deux feuilles, seuls quatre symboles³⁶ ont été adoptés sans modification: livre ouvert — alpha

et oméga; la tunique du Christ; la tiare sur fond de clés croisées; l'Esprit saint. La plupart sont des remaniements de croquis préliminaires: un ou deux éléments combinés. Il n'existe pas de croquis préliminaire pour quatre d'entre eux: les tuyaux, la harpe, le Saint Suaire, et le Temple.

La disposition des motifs n'a pas été faite au hasard³⁷. Les symboles extrêmes des nefs latérales, droite et gauche, sont thématiquement reliés aux symboles de la Passion en alternance avec les symboles associés à la Vierge, et visuellement unifiés par leur encadrement de couronnes de laurier.

Chaque symbole adjacent des panneaux de la nef centrale relève de la même thématique; par exemple, si l'on avance depuis l'entrée de l'église jusqu'à la partie du chœur, le panneau de la nef centrale n° 1, près de l'orgue Casavant, porte des instruments de musique; à droite — tuyaux, à gauche — harpe; le panneau n° 2, le Christ (le Ciel) et son représentant sur terre (l'Église), à droite — Rome, à gauche — IHS (hostie); le panneau n° 3, des créatures symboliques: à droite — colombe (Esprit saint); à gauche — Agnus Dei ou Christ (Agneau de Dieu); le panneau n° 4, près de l'autel où sont lues les Saintes Écritures, à droite — Tables de la Loi, à gauche — Le Nouveau Testament.

Les panneaux adjacents se distinguent par le même système d'encadrement que les symboles: couronnes de lierre et de laurier en alternance depuis l'entrée de l'église jusqu'à la partie du chœur. Selon ce qui est inscrit au *Journal quotidien* du couvent de Saint-Hilaire, l'interprétation des symboles de la voûte de la nef est la suivante: «... car dans la voûte nous voyons toutes les principales figures historiques de la loi de Moïse»³⁸.

*Interprétation des images religieuses
choisies par Leduc pour les bas-côtés
et les panneaux de la nef centrale*

Bas-côté droit

(Arrière) L'étoile de la Création

Pour former l'étoile de la Création, on superpose deux triangles équilatéraux (le symbole de la Trinité). L'étoile à six branches ainsi obtenue est le symbole de la création.

(Voir les notes de Leduc sur le symbolisme, *A.N.Q.M.*, b2 c9, voir également le *Journal de la restauration*, 1928-1929, 3 août, p. 8).

Le Saint Suaire

Aucun croquis préliminaire n'a été retrouvé pour cette image parmi les symboles destinés aux bas-côtés ou à la nef centrale. Le voile sur lequel s'imprime la face du Christ est généralement l'attribut de Sainte Véronique, ce qui renvoie à la Passion. Un passage de l'évangile apocryphe de Nicodème mentionne que Véronique essuya avec son voile la sueur sur le visage du Christ alors qu'il se rendait au Calvaire et que l'empreinte de son visage y resta marquée.

Les Portes du Paradis

Leduc a éliminé l'étoile qui figure au-dessus des Portes du Paradis dans le croquis préliminaire, et il l'a placée au milieu du portail. L'association du triangle équilatéral, symbole de la Trinité, et de la Porte du Paradis illustre la divinité et l'espoir représentant l'entrée au Paradis céleste:

«Portes, levez vos frontons, élevez-vous, portes éternelles».
(Psaume 24:7).

(Avant) Les symboles de la Passion:

Les clous, le marteau et le fouet: cette disposition des éléments de la Passion correspond à une combinaison de deux croquis préliminaires.

SCHÉMA A

Les seize symboles religieux représentés sur les panneaux de la voûte de la nef centrale
— encadrés de couronnes de laurier ou de lierre —
et des bas-côtés — encadrés de couronne de laurier.

Section du chœur

<i>Bas-côté gauche (Évangile)</i>	<i>Nef gauche</i>	<i>Nef droite</i>	<i>Bas-côté droit (Épître)</i>
Croix, couronne et échelle - P	Livre ouvert, avec les lettres alpha et oméga - L	Deux tablettes avec crosses ecclésiastiques - L	Clous, marteau et fouet - P
Temple - V	Agneau de Dieu - I	Saint-Esprit - I	Les Portes du Paradis - V
Tunique du Christ et trois dés - P	Triangle équilatéral, symbole IHS - L	Tiare et clés croisées - L	Saint Suaire - P
Noeud de Salomon - V	Harpe - I	Tuyaux - I	Étoile de la création - V

Entrée

LÉGENDE:

- I - Couronne de lierre
- L - Couronne de laurier
- P - Symboles de la Passion
- V - Symboles de la Vierge

Bas-côté gauche

(Arrière) *Le noeud de Salomon*: Symbole de force et de sagesse: «Le noeud gordien, le Labyrinthe et le noeud de Salomon sont assimilés à la recherche du Centre mystique (*Traduction*).

(Ad. de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam, North Holland Publishing Co., 1974, p. 288, 431).

La Sainte Tunique du Christ et les trois dés.

Il s'agit là d'un autre symbole de la Passion:

«Quand les soldats eurent cloué Jésus sur la croix, ils prirent ses vêtements... Restait sa tunique; elle était sans couture, d'une seule pièce depuis le haut jusqu'en bas. Ils se dirent entre eux... ne la déchirons pas, tirons-la au sort...» (Jean 19: 23, 24).

Le Temple

Le Temple renvoie au Royaume des Cieux. Leduc a opté pour le triangle équilatéral, symbole de la Trinité.

(Avant) *Les symboles de la Passion*:

La Croix, la couronne d'épines et l'échelle.

Nef centrale droite

(Arrière) *Tuyaux*

Il n'y a pas de croquis préliminaire pour ce motif. Ce symbole religieux ressemble à un orgue. Il se trouve sur le panneau adjacent à l'orgue, dans le jubé. L'orgue symbolise les louanges continuellement chantées par l'église à la gloire de Dieu par le biais de la musique.

La tiare et les clés croisées derrière elle

La tiare est une coiffure circulaire portée par le Pape, composée de trois couronnes superposées et surmontées d'une croix. La tiare est également le symbole de la Trinité; associée aux clés, elle devient le symbole de Rome. Jésus dit à saint Pierre: «Je te donnerai les clés du Royaume des cieux; tout ce que tu lieras sur la terre, sera lié dans le ciel». Matthieu 16: 19).

Le Saint-Esprit

On voit le Saint-Esprit planant au-dessus du globe ou d'un cercle, symbole de l'éternité.

(Avant) *Deux tables* avec la croix patriarcale et la houlette du berger croisées

Les «Tables de la loi», comme Leduc les appelle, représentent les Dix commandements et l'Ancien Testament. «Le livre arrondi au sommet est le symbole de la loi ancienne» (A.N.Q.M., b2 c10).

Nef centrale gauche

(Arrière) *La harpe*

Cette image a une double signification symbolique. La harpe est l'instrument de la musique divine (Apocalypse 5: 8) et l'attribut du Roi David: «David et tout Israël dansaient devant Dieu de toute leur âme en chantant avec accompagnement de cithares, de harpes...» (Premier livre des chroniques 13: 8).

IHS superposé sur un triangle équilatéral.

«Iesus Hominum Salvator» signifie «Jésus, Sauveur des hommes». Il est allié au signe de la Trinité, le triangle équilatéral.

L'Agneau de Dieu

L'«Agnus Dei» (Isaïe 53: 7; saint Jean 1: 29; Apocalypse 5: 12) illustré par Leduc repose sur le Livre aux sept sceaux et porte la bannière de la victoire, ce qui symbolise l'immortalité du Christ et sa victoire sur la mort. Le dessin préliminaire de Leduc ne comportait que le premier élément, mais la version finale engloba ces deux images populaires.

(Avant) *Livre ouvert* avec les lettres alpha et oméga

Le livre ouvert portant les lettres alpha et oméga est un attribut du Christ; il signifie «le commencement et la fin» de toutes choses (Apocalypse 1:8).

«Le livre carré est le symbole de la loi nouvelle». (A.N.Q.M., b2 c10).

NOTES

1. Les faibles dimensions, le jeu d'ombres et de lumières et la combinaison des couleurs sont des facteurs inhérents à l'architecture existante.

2. Les décorations appliquées sur les nervures de la voûte à l'église de Saint-Hilaire sont plus simples, moins chargées que celles des réalisations ultérieures qui évoquent un sentiment d'«horror vacui» (horreur du vide), par exemple le baptistère de l'Enfant-Jésus (1916), la chapelle de l'évêché de Sherbrooke (1922-1932), et le baptistère de Notre-Dame (1926). Les nervures très décorées de ces dernières oeuvres rappellent celles de l'église Notre-Dame de Montréal.

3. Au cours d'une récente conversation, M. Raoul Vien a confirmé l'emploi de cette méthode. Les factures relatives à l'achat de charbon, de papier et d'un nombre restreint de pochoirs attestent de l'utilisation systématique de ces motifs. La photographie de Leduc et de ses assistants confirme l'usage du pochoir au cours du projet de 1896-1897.

4. A. Lys Baldry, *Modern Mural Decoration* (Londres, George Newnes Ltd., 1902), p. 46.

5. A.N.Q.M., b1 c90.

6. L'éclairage artificiel fut amélioré en 1930, lorsqu'Ozias Leduc conçut les lampes qui remplacèrent les anciens lustres.

7. Henry Mayeux, *La Composition décorative* (Paris, A. Quantin, 1884). Leduc avait ce livre en bibliothèque ainsi que *La mosaïque* d'Édouard Gerspach (Paris, A. Quantin, 1881). Le premier fut réimprimé entre 1884 et 1904, tandis que le second le fut à deux reprises dans les années 1880. C'est sans doute de là que Leduc tira son idée de simili-mosaïque pour l'église de Saint-

Hilaire. Il prit également quelques notes succinctes que l'on peut relier à ces deux textes. Voir A.N.Q.M., b3 c1.

8. Baldry, *op. cit.* p. 46 sv. John Singer Sargent, John Lafarge, Sir Edward Burne-Jones et Pierre Puvis de Chavannes, etc. Lors de son voyage en Europe et de son bref séjour à Londres, il se peut que Leduc ait pu observer la décoration de William Butterfield (1814-1900) dans le All Saints', rue Margaret, Londres (1849-1855) ou à Saint Augustine of Canterbury, South Kensington (1844-1848).

9. Étant donné la nature même du jubé, Leduc fut obligé d'adopter l'axe horizontal (largeur supérieure à la hauteur) pour les six tableaux destinés à cette section. La *Pentecôte* et la *Mort de Saint-Joseph* sont défavorisés du fait de leur emplacement, étant partiellement voilés par les deux volées d'escalier menant au jubé.

10. Ozias Leduc conçut des appliques et des suspensions qui ont été ajoutées en 1930.

11. «La vitrophanie». *La Presse*, 22 octobre 1898, p. 15. «La vitrophanie est même une préservatrice de la vue, car employée dans une fenêtre dont la lumière est trop forte, elle la rend limpide et plaisante».

12. Agnes Addison, *Romanticism and the Gothic Revival* (New York, Gordian Press Inc., 1967), p. 139.

13. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), écrivit cet ouvrage monumental entre 1854 et 1869: *Dictionnaire de l'architecture Française du XI^e au XVI^e siècle* (Paris, A. Morel, 1864-1868). Il rédigea ce livre en réaction au mouvement anti-gothique. On a reproché à ses théories de ne pas être scientifiques ou archéologiques, mais son livre n'en a pas moins permis de bien comprendre la signification et la beauté des détails gothiques.

14. Viollet-le-Duc estimait que les voûtes ogivales étaient purement décoratives. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, Vol. IV, p. 33. Plus avant dans sa carrière, Leduc étudia les livres d'Émile Mâle et de Louis Réau sur la recommandation d'Olivier Maurault. Voir Lacroix, 1978, p. 53.

15. A.N.Q.M., b2 c10. «... symbole de la victoire, attribut des martyrs, et le triomphe de Jésus.»

16. *Ibid.* «Fleurs-de-lys. La nature humaine du Sauveur.»

17. Walter Crane, *Transaction of the Art Congress* (Édimbourg, 1889), p. 202-220. Extrait de la transcription des notes de la conférence donnée devant la National Association for the Advancement of Art, 1889. Voir également «Walter Crane Exhibition in Montreal». *Arcadia*, Vol. I, n° 8, 15 août 1892, p. 156.

18. Sypher, *op. cit.*, p. 225.

19. William James et George Ashdown Audsley, *Polychromatic Decoration as Applied to Buildings in the Medieval Styles* (Londres, Sothoran, 1882). Henri Mayeux, *La composition décorative* (Paris, A. Picard & Kaan éditeurs, n.d.); M.P. Verneuil, *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs* (Paris, Librairie Renouard n.d.).

20. «En France, sous l'influence de l'art japonais, un intérêt nouveau se fit jour pour les formes naturelles, qui par la suite donna naissance à l'Art Nouveau (Traduction)». «Les préraphaélites influencèrent les symbolistes par leur traitement de la nature... L'Art Nouveau est issu du Symbolisme (Traduction)». Voir Maurice Rheims, *The Age of Art Nouveau* (Londres, Thames & Hudson, 1966), p. 129.

21. Sypher, *op. cit.*, p. 225.

22. Mildred Constantine et Peter Selz, éditeurs, *Art Nouveau* (New York, Doubleday and Company Inc., 1959), p. 10.

23. *Ibid.*, p. 11. Le Salon confirmait la tendance qui existait déjà.

24. *Art et décoration* (1897), *La Revue encyclopédique* (1906), *La revue Universelle* (1906), *La revue «Les arts de la vie»* (1906), *Masters in Art* (1900).

25. Constantine et Selz, *op. cit.*, p. 13.

26. Rheims, *op. cit.*, p. 333.

27. A.N.Q.M., b1 c34. Document reproduit par M^{me} Gabrielle Messier en 1970 (exposé rédigé vers 1951 par Leduc).

28. Oleg Grabar, *Islamic Architecture and its Decoration A.D. 800-1500* (Londres, Faber & Faber, 1964), voir la fig. 379. Détail de la brique et des tuiles de la Grande Mosquée, milieu du treizième siècle. Mosquée principale d'Eski Malatya.

29. Julian Barnard, *The Decorative Tradition* (Londres, The Architectural Press, 1974), p. 13.

30. A.N.Q.M., b1 c30. Voir le croquis préliminaire des feuilles d'acanthé. Voir également A.P.S.H., facture de T. Carli à la paroisse de Saint-Hilaire, au montant de 18 \$, datée du 2 juin 1896, pour des feuilles d'acanthé en plâtre.

31. Les vignes en pot se trouvent sous les tableaux, les fenêtres de la nef et les stations du *Chemin de la Croix*, de même que sur la chaire de bois. La vigne se retrouve également dans le tableau *Le Christ dans la maison de Simon*.

32. La chaire blanche de bois sculpté de l'église de Saint-Hilaire a été construite par Joseph Pépin (1770-1842). On y trouve, en bas-relief, un certain nombre de petits vases dorés d'où jaillissent des vignes semblables à celles que conçut Leduc pour son plan décoratif.

33. Les couronnes étaient fréquemment utilisées comme élément d'encadrement dans les périodiques religieux québécois avec lesquels Leduc était familier (voir *Le Rosaire*, novembre 1896, p. 342). Pour la couronne de laurier encadrant les symboles religieux de la nef et des bas-côtés, il s'inspira d'un livre de sa bibliothèque personnelle, *Heraldic Bookplates: Twenty-Five Ex-libris* de Adolphe Hildebrandt. (Berlin, J.A. Stargardt, 1892-1894) planche 7, fig. 11.

34. A.N.Q.M., b2 c9. Une feuille contient 12 petits dessins, tandis que l'autre en contient 19 ainsi que l'inscription «et autres des Litanies de la Sainte-Vierge». Comme telle, cette citation ne signifie pas grand-chose; mais si l'on consulte le *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs* (Paris, Librairie Renouard, n.d.) de M.P. Verneuil, on constate que ces deux livres faisaient

partie d'une série populaire publiée par la librairie Renouard dans les années 1890.

35. *Ibid.*

36. Le monogramme de la Vierge et le monogramme de saint Joseph ont été placés juste à l'extérieur du chœur.

37. Voir le schéma A, qui présente l'organisation iconographique de la voûte.

38. *A.C.S.H.*, entrée du journal du 24 mai 1900.

Chapitre VI

REMARQUES GÉNÉRALES SUR LES PEINTURES MURALES

Angle d'observation

Les quinze tableaux se trouvent approximativement à 1,5 m au-dessus du niveau du sol. L'uniformité de leur conception et de leur présentation contribue puissamment à l'unité de l'ensemble. L'angle d'observation des tableaux ajoute à l'impression générale d'absence de profondeur et, dans certains cas, comme dans le *Souper d'Emmaüs*, d'une déformation de la perspective.

Les légères distorsions dues, dans certaines toiles, à un premier et à un second plan exempt de profondeur, sont obtenues par l'élimination des détails inutiles et la réduction de chacune des formes à ses contours les plus simples et les plus généraux. Même le mouvement a été réduit au minimum. Cette simplification de la forme, de la lumière et de l'espace se conformait au mot d'ordre de la fin du XIX^e siècle, à savoir qu'une oeuvre d'art devait être une synthèse de la vision et du concept.

Forme des tableaux

La forme du tableau est commandée par son cadre qui complète et épouse l'intérieur architectural néogothique existant. Celle retenue pour l'église de Saint-Hilaire est l'ogive, avec trois variantes selon l'emplacement.

La première, utilisée pour les deux tableaux du chœur, soit l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*, combinée avec leurs bordures peintes, souligne et meuble l'espace entre les colonnes et en-dessous de l'éventail néogothique des nervures partant des chapiteaux.

La deuxième variante, l'ogive lancéolée qui encadre sept tableaux, met également l'accent sur la verticalité et est utilisée dans la nef, à l'avant du jubé. Elle rappelle les encadrements architectoniques orientaux, byzantins et islamiques, qui ont connu un regain de popularité lors de la renaissance gothique et de l'éclectisme de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

La troisième variante, l'ogive surbaissée, comprend six tableaux situés sous le jubé en surplomb, ce qui a obligé à adopter l'axe horizontal et à réduire la hauteur des toiles, devenues ainsi plus larges que hautes. Le principal facteur qui a présidé à l'adoption de cette forme fut la structure architecturale elle-même; elle n'en était pas moins largement utilisée pour encadrer les illustrations accompagnant différents articles dans les périodiques religieux populaires du Québec, notamment *Le Petit Messager du Très Saint Sacrement* et *Le Rosaire*, que Leduc connaissait bien¹. Les illustrations qu'on retrouve dans les journaux du Québec attestent également la popularité de cette forme².

En 1899, Ozias Leduc illustra le roman champêtre et romantique *Claude Paysan*, du D^r Ernest Choquette, au moment où il parachevait les tableaux destinés à l'église de Saint-Hilaire. Le frontispice de la page couverture du livre de Choquette épouse la configuration des tableaux³. L'intérêt de Leduc pour cette forme particulière se retrouve dans un dessin

qu'il possédait et qui représente une fenêtre gothique à triple croisée d'un immeuble de Sommersworth en Angleterre⁴.

Organisation spatiale

On peut diviser tous les tableaux, sur le plan horizontal, en trois sections ou niveaux. Ces divisions horizontales sont particulièrement sensibles dans le cas des plus grandes toiles: l'*Adoration des Mages* et l'*Ascension*, dans la partie du chœur; *Saint Hilaire rédigeant son traité* et l'*Assomption*, dans la nef au-dessus des autels latéraux. Ces niveaux, tout en délimitant chaque composition, symbolisent également les niveaux spirituels. La partie inférieure du tableau joue un rôle d'introduction; elle représente soit un parquet, soit un terrain sur lesquels se retrouvent des objets usuels. La scène principale est clairement indiquée par la disposition symétrique des figures dans la vaste partie centrale de ces quatre tableaux. Cette scène se présente soit sur un fond de mur⁵: *Souper d'Emmaüs*, *Mariage de la Vierge*, *Mort de saint Joseph*, *Pentecôte*, *Le Christ dans la maison de Simon*, soit sur un fond de nuages: l'*Assomption*, l'*Ascension*, *Saint Hilaire rédigeant son traité*, éliminant l'arrière-plan. Dans l'*Adoration des Mages*, le mur de fond et les nuages contribuent ensemble à la suppression du relief. Une tapisserie, dans la *Pentecôte* et *Le Christ dans la maison de Simon*, ou une tenture, dans la *Mort de saint Joseph* et le *Mariage de la Vierge*, suspendue directement derrière le groupe principal, en plus d'ajouter un élément décoratif, crée la symétrie et aplanit l'espace.

Les compositions de Leduc se rapprochent, par leur facture et leur organisation, de l'espace de celles des peintres nazaréens et préraphaélites du XIX^e siècle, eux-mêmes inspirés des principes de construction spatiale de la Renaissance du Nord. Ainsi, une ligne d'horizon élevée est utilisée dans le *Baptême du Christ* et *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*, de même que dans les quatre tableaux des évangélistes, pour

ôter toute profondeur aux scènes. Dans cet espace bidimensionnel, les figures se répondent, le niveau de la tête du ou des principaux personnages s'ajustant au rétrécissement de la toile dans les multiples variations de l'ogive. La partie supérieure du deuxième niveau symbolise la zone d'inspiration divine ou un espace transitoire entre le niveau inférieur — le royaume des hommes sur terre — et la partie supérieure — représentant les Cieux ou Dieu — qui décrit Dieu de façon abstraite dans une nature baignée par une lumineuse aurore, dans les tableaux: *Saint Matthieu*, *Saint Luc*, *Le Christ dans la maison de Simon*, *le Souper d'Emmaüs*, *Le Christ remettant les clés à saint Pierre* et *le Baptême du Christ*, ou en fait sentir la preuve au moyen de symboles religieux plus traditionnels: *Saint Jean*, *Saint Marc*, accompagnés de leurs attributs; *l'Assomption*, *l'Ascension*, *l'Adoration des Mages*, *Saint Hilaire rédigeant son traité*, par des anges et une lumière céleste; la *Pentecôte*, par l'Esprit saint; le *Mariage de la Vierge* et la *Mort de saint Joseph*, par des symboles religieux d'appoint au premier plan.

L'action se circonscrit donc dans un seul plan, à deux dimensions, soit un plan moyen, sans profondeur, semblable à un décor de scène et comprenant un nombre restreint de personnages disposés dans un esprit naturaliste et décoratif. La conception générale de chaque tableau est simple. L'approche de Leduc rappelle les méthodes utilisées par les grands fresquistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, en particulier, l'influent Puvis de Chavannes et ses disciples:

«Puvis procédait par rythmes à fresque simples, bien ajustés à un plan neutre, sans commettre l'erreur d'encombrer ses compositions, celles peintes entre 1878 et 1898. Les figures sont exécutées en aplat, en couche finement étalée dans un espace horizontal, à la manière du Pérugin. La composition exempte de profondeur est d'inspiration préraphaélite, la netteté de la ligne relevant par ailleurs de la facture d'Ingres. Aussi visible qu'en soit peut-être l'artifice, les figures mélancoliques et solitaires de Puvis n'en sont pas moins empreintes de la sérénité des pierres (*Traduction*)»⁶.

Maurice Denis, Vuillard, Roussel, Gauguin, Hodler et, plus tard, les Américains, Arthur B. Davies et Maurice Prendergast, et bon nombre d'autres artistes, ont utilisé des éléments picturaux, comme la couleur, l'espace sans profondeur, les teintes plates, empruntés directement de Puvis⁷. Leduc peut également être identifié à ce groupe.

La vogue de l'art d'Extrême-Orient et des estampes japonaises et orientales⁸ avec leurs paysages décoratifs et sans relief, associée aux gravures sur bois, dessins et verres colorés préraphaélites, a contribué à la naissance de ce nouveau style. Puvis de Chavannes a pratiqué un traitement de surface élargi — organisation de la surface en larges rythmes de couleurs étalées par aplats —, comme le firent ses disciples, Maurice Denis, etc. Leduc eut également recours à de telles techniques, divisant la surface en plans simples, facilement distinguables. Ce qui différencie Puvis de Chavannes de Leduc, c'est la facture des paysages dans leurs oeuvres murales. Les paysages de fond de Leduc sont fouillés, marqués de coloris subtils et d'effets de clair-obscur se rapprochant de ceux des préraphaélites; à l'opposé, les paysages ultérieurs de Puvis de Chavannes sont uniformes et schématisés et servent de simple repoussoir aux personnages représentés.

Si l'on se fie aux tableaux marouflés par Leduc à Saint-Charles Borromée de Joliette (vers 1892), il ne connaissait pas Puvis de Chavannes, puisque ses scènes religieuses ont probablement été inspirées de compositions de la Renaissance italienne et de la période baroque, librement interprétées.

Or, les tableaux de Saint-Hilaire diffèrent totalement des images de Joliette, tant par la composition que par les couleurs; ils se rapprochent davantage des fresques du XIX^e de Puvis de Chavannes. Il est convenu d'attribuer cet évident changement de style au voyage que fit Leduc à Londres et à Paris entre mai et décembre 1897. Au cours de son séjour dans la capitale française, il a certainement vu les travaux de Puvis de Chavannes, destinés à illustrer la vie de sainte Geneviève,

sur les murs du Panthéon et qui étaient exposés à cette époque. En fait, Leduc s'est procuré, alors qu'il était à Paris, des reproductions des scènes du Panthéon de Puvis de Chavannes⁹.

Disposition des personnages

L'action des quinze tableaux se déroule dans le plan moyen. Étant donné leurs dimensions et leur emplacement, sous le jubé, les tableaux des quatre évangélistes ont des plans moyens plus étroits, chaque scène étant consacrée à l'étude d'un seul personnage. Les deux tableaux que l'on retrouve dans la partie du chœur, l'*Adoration des Mages* et l'*Ascension*, de même que les deux oeuvres disposées au-dessus des autels latéraux, soit *Saint Hilaire rédigeant son traité* et l'*Assomption*, sont les toiles les plus grandes; et même si le centre d'intérêt se situe dans le plan moyen, il existe une interaction secondaire et un mouvement parmi les anges aptères placés dans la partie supérieure de chacune des oeuvres. Des anatomies fortement silhouettées¹⁰, soulignant la linéarité, sont représentées au premier et au second plan, ce qui interdit tout effet sculptural. Cette absence de perspective renforce l'impression d'espace sans profondeur qui se dégage de tous les tableaux.

Leduc utilisait la technique du repoussoir en plaçant un objet usuel, un groupe d'objets ou des personnages dans la partie inférieure de la toile¹¹.

Le recours au repoussoir donne de la vie aux scènes en permettant de saisir une vision fugitive de telle cérémonie ou de tel événement, ce qui ajoute un élément d'action et accentue le réalisme. Après que l'attention de l'observateur a été attirée par le rendu convaincant de natures mortes — vases et vêtements volumineux attirent l'oeil par leur texture — ou le réalisme de touffes d'herbe, rochers, branches, feuilles, racines mises à nu, ou encore de motifs rythmiques de bordures de tapis ou de dalles, ses yeux se déplacent aisément depuis le bas

du tableau jusqu'au plan moyen, pour suivre une série de diagonales — produites par la gradation des couleurs, les gestes des personnages, etc. — menant à l'arrière-plan. L'essentielle fonction de ces accessoires est de planter le décor dans lequel évoluent les principaux acteurs de la composition, de souligner et préciser leurs gestes et de circonscrire la scène.

Les natures mortes figurant dans chaque tableau sont exécutées avec précision et minutie à coups de pinceau invisibles, ce qui contribue à convaincre l'observateur de leur réalisme¹².

Leduc, tout comme les préraphaélites, Rossetti, Hunt et Burne-Jones, a créé un art pictural qui tend à aller au-delà de la surface de l'image. Son dessein était d'atteindre à un art qui, faisant appel au réalisme symbolique, illustrerait la présence de Dieu dans la vie quotidienne, les scènes bibliques servant de point de départ pour la contemplation à un niveau supérieur:

«Dans chacune de ses grandes oeuvres typologiques, Hunt invitait l'observateur à se concentrer sur tous les détails du tableau jusqu'à pénétrer graduellement sa signification par un processus relevant essentiellement de la méditation (Traduction)»¹³.

Le fait d'avoir été peints grandeur nature confère de la véracité aux personnages principaux, l'échelle réduite des figures secondaires restituant leurs proportions aux masses de l'arrière-plan (arbres, architecture, etc.).

La plupart des personnages sont représentés de profil ou de trois quarts¹⁴.

Gestes, attitudes et expressions du visage jouent un rôle important dans la création du climat de chaque scène. Le mouvement des mains et des bras, la position des yeux et de la tête ainsi que les contours subtils du corps confèrent de l'unité tant aux personnages individuels qu'aux groupes, dans les grands tableaux.

Allan Staley et George Landow ont tous deux signalé l'utilisation minimale des ombres dans les travaux des préraphaélites¹⁵. Cela vaut également pour Leduc, comme on peut le

constater à l'étude des personnages des compositions de l'église de Saint-Hilaire:

«En renonçant au clair-obscur, Hunt et ses confrères aplanissaient leurs toiles jusqu'à les rendre souvent touffues et serrées (Traduction)»¹⁶.

Types de personnages

Comme presque tous les peintres figuratifs, Leduc avait ses préférences pour un type de visage que l'on peut toujours reconnaître dans ses oeuvres. Outre les caractéristiques faciales, il optait volontiers pour certains types, certains gestes, certaines poses, certaines positions de la tête, des mains et des pieds. Le visage du Christ peint par Leduc est celui d'un jeune homme barbu, aux longs cheveux foncés, qui n'est pas sans rappeler les représentations des artistes de la Contre-réforme, mais qui se rapproche davantage, dans le temps, des préraphaélites et des nazaréens du XIX^e siècle, en particulier de Hofmann et Plockhorst avec lesquels Leduc était familier à l'époque de la commission de Saint-Hilaire. Le visage des anges dans *l'Ascension*, *l'Adoration des Mages*, *Saint Hilaire rédigeant son traité* et *l'Assomption de la Vierge* est suave et sans expression, la position de la tête seule apportant quelque variété.

Les tableaux de l'église de Saint-Hilaire sont importants du fait qu'il s'agit là des premiers types de silhouettes et de visages dus au talent propre de Leduc, celui-ci s'étant contenté, jusqu'alors, d'interpréter librement les oeuvres d'artistes européens. Leduc a puisé ses modèles dans sa famille et parmi ses amis de préférence à des modèles anonymes, d'abord en raison de leur disponibilité, mais surtout en raison des particularités de leurs traits familiers. Sa jeune soeur Ozéma posa pour son tableau *La petite Liseuse* (Musée du Québec) vers 1894; ses traits se retrouvent à l'église de Saint-Hilaire, légèrement idéalisés, dans la Vierge de *l'Assomption*, l'ange du médaillon et la

Marie-Madeleine agenouillée du *Christ dans la maison de Simon*. Les traits et l'ovale de son visage ont, en outre, été utilisés pour la Marie-Madeleine de la *Crucifixion* (vers 1922-1932), dans la chapelle de l'évêché de Sherbrooke. Leduc peint son autoportrait dans la représentation de la *Pentecôte*, le troisième personnage à droite¹⁷. Ses traits particuliers se distinguent des autres du fait que la tête est plus foncée. En plus de retravailler des détails, Leduc utilisait des parties du tableau pour les incorporer à d'autres. Ainsi, la partie inférieure entière de l'*Assomption de la Vierge* (1898-1900) de l'église de Saint-Hilaire a été réutilisée pour la partie inférieure du *Couronnement de la Vierge* (vers 1908-1909) de l'église Notre-Dame-de-Bonsecours de Montréal. Les exemples abondent et chacun d'eux sera présenté dans l'analyse artistique des oeuvres.

Authenticité des oeuvres

Dans son désir d'être fidèle au Nouveau Testament sur le plan archéologique, Leduc a recherché des modèles de vêtements, de meubles et d'objets d'utilité courante propres à la Palestine du premier siècle après Jésus-Christ.

La méthode et les vues de Leduc étaient partagées par un grand nombre d'artistes du XIX^e siècle; que sa reconstitution des scènes bibliques soit scientifiquement exacte reste toutefois à prouver:

«L'historicisme des débuts du dix-neuvième siècle entendait que le passé pouvait être reconstitué dans sa réalité historique et que cette re-création impliquait la mise en action d'une empathie imaginative analogue à celle de l'artiste romantique, mais d'une empathie maîtrisée par le respect du scientifique pour les preuves factuelles (Traduction)»¹⁸.

La justesse de la représentation, relativement aux costumes, était essentielle pour convaincre l'observateur de l'authenticité de la scène et raffermir ainsi la foi des paroissiens.

Les personnages bibliques d'Ozias Leduc sont vêtus d'une ample robe blanche ou d'une tunique recouverte d'un himation de couleur, drapé à la taille et par-dessus l'épaule, à l'image de ceux des artistes du XIX^e siècle tels que Hofmann, Plockhorst, Muller et Tissot.

Leduc assure l'unité de sa composition en procédant par masses de couleur pour les vêtements de ses personnages et les formes du plan moyen, et en transposant en tons plus clairs ces mêmes couleurs dans l'arrière-plan.

Dans certains tableaux, par exemple l'*Adoration des Mages* (les trois Mages), le *Mariage de la Vierge* (le rabbin) et l'*Assomption* (la robe de la Vierge), les costumes et les accessoires sont à la fois décoratifs et somptueux, tandis que dans d'autres la beauté réside dans la simplicité même des couleurs assourdies. Le drapés épousent les contours du corps, conférant à la tunique la plus simple une qualité décorative. La simplification des formes, l'affirmation et l'éloquence des contours, le jeu des couleurs et le caractère hiératique des personnages dans les plans frontaux, tout dans l'oeuvre pictural de Leduc invite l'observateur à une contemplation sereine.

Couleur

Les couleurs que l'on retrouve dans les tableaux de Leduc sont à la fois décoratives et symboliques:

«Les couleurs du vêtement des personnages ont aussi une signification symbolique»¹⁹.

Cet énoncé figure dans la page où est décrit le symbolisme du tableau *Saint Hilaire rédigeant son traité*. En l'absence d'énoncés relatifs aux autres compositions, ce document provenant de la main même de Leduc, ouvre une porte sur le rôle symbolique des couleurs des quinze peintures. Les commentaires qu'il fit plus tard ne font que confirmer sa fidélité à ses premiers principes en matière de symbolisme des couleurs.

Sa doctrine est simple et en pleine conformité avec les associations et les usages religieux traditionnels:

«Le Blanc - Innocence, Foi

Le Jaune - Gloire

Le Bleu - Vertus, Diverses

Vert - Espérance, Récompense, Céleste»²⁰.

Leduc n'a jamais abandonné le blanc, le jaune, le bleu et le vert qui constituent les éléments fondamentaux de son esthétique.

À Saint-Charles Borromée de Joliette (vers 1892-1893), la palette de couleurs utilisée par Leduc suit les coloris religieux et académiques de l'Europe, dérivés des prototypes baroques et de la Renaissance.

Un changement radical, tant dans les couleurs que dans la structure de ses compositions religieuses, est survenu après son voyage à Londres et à Paris (mai-décembre 1897), et sa découverte des artistes contemporains. Ce changement de style découle en droite ligne de son étude, sur place, de l'art européen ancien et moderne, et de l'influence que celui-ci a pu exercer sur lui²¹.

L'écrivain Jean Éthier-Blais a affirmé à tort qu'à son retour de Paris, en 1897, Leduc n'avait pas modifié son style²²:

«Avant 1897, y dominent les bleus, les gris et les marrons; après 1897, lentement, viennent se superposer à ces trois couleurs fondamentales, les rouge, jaune et vert»²³.

En fait, le voyage de Leduc a pour conséquence immédiate la combinaison de couleurs, qu'il adopte pour les toiles de l'église de Saint-Hilaire, et l'émergence de son style personnel et unique. Ce style, synthèse de son expérience passée et de ses connaissances fraîchement acquises, et qu'il conservera tout au long de sa vie d'artiste, est désormais sûr, puissant et mesuré. Il s'agit donc d'un point crucial dans la carrière de Leduc. Jean-René Ostiguy résume l'évolution des couleurs de la façon suivante:

«Tous les tableaux de l'église de Saint-Hilaire se distinguent de ceux de la cathédrale de Joliette uniquement par la couleur et le respect du plan pictural ou, si l'on préfère, par un meilleur accord avec les murs à décorer. Les bruns et les bleus profonds disparaissent au profit des ocres gris, des tons crème et dorés, des gris chauds ou bleutés. Les matières sont bien tassées, contenues par le dessin. Les tonalités de la pierre et les murailles sont entrées dans la peinture de Leduc fort probablement à cause de Puvis de Chavannes, mais aussi à la suite de visites aux églises décorées par les disciples d'Ingres comme Hippolyte Flandrin (1809-1864), Eugène Amaury-Duval (1808-1885) et autres»²⁴.

Puvis de Chavannes, le fresquiste le plus influent de l'époque était au sommet de sa célébrité au moment où Leduc fut chargé de la décoration de l'église de Saint-Hilaire. Il ne fait aucun doute que Leduc a vu ses travaux destinés au Panthéon, qui étaient exposés lors de son séjour à Paris:

«Relativement dénuées de relief, les toiles n'en sont pas moins plus douces qu'intenses au niveau de la couleur, plus statiques que vivantes à celui de la composition, plus compassées et convenues que fluides à celui de la ligne»²⁵.

L'oeuvre de Puvis se caractérise par une gamme étroite de tonalités, mélangées à du blanc, se résumant en une harmonie générale grisâtre. Cette facture pâle, légère et décorative inspira Maurice Denis²⁶. L'affinité de Leduc avec Puvis de Chavannes se situe non seulement sur le plan de la structure géométrique et de la disposition des personnages dans le plan moyen, mais également à celui de l'utilisation de couleurs pâles et assourdies:

«Dans son désir de suivre le plan des murs dans ses peintures murales, lesquelles furent exécutées à l'huile sur toile et non à fresque, comme on le pense souvent tant leurs tonalités sont proches de la pierre et du plâtre, Puvis s'est vu obligé de renoncer à une troisième dimension en trompe-l'oeil (Traduction)»²⁷.

La tonalité grise des éléments d'architecture (murs, sols) que l'on retrouve dans plusieurs tableaux de l'église de Saint-Hilaire imite à s'y méprendre celle de la véritable pierre, permettant l'association visuelle avec le gris de la voûte et des colonnes de l'église. Il faut souligner que, sur le plan strictement pratique, le recours aux couleurs claires tend à équilibrer l'éclairage de l'église de Saint-Hilaire, fort dans la nef, faible sous le jubé.

Les couleurs symboliques choisies par Leduc pour la plupart des vêtements de ses personnages sont douces et assourdies. Ce choix de couleurs pâles n'était pas particulier à Puvis de Chavannes et à Ozias Leduc; nombre d'artistes et de mouvements artistiques de la fin du XIX^e siècle y ont eu recours, par exemple les symbolistes et les artistes de l'Art Nouveau:

«Les tons pastel étaient en vogue et les années 1890 virent un véritable engouement pour le jaune et le blanc (Traduction)»²⁸

La monochromie (aplats) se limite, dans les compositions de Leduc, au plan moyen et à ses austères éléments d'architecture, tandis que les paysages de fond, en clair-obscur, offrent par contraste des effets de couleurs des plus chatoyants.

C'est par ses fonds que Leduc diffère le plus de Puvis de Chavannes, des symbolistes et des artistes de l'Art Nouveau, tant au plan de la représentation, que de la structure et de la philosophie. Les paysages de Leduc sont visionnaires comparativement à l'immatérialité de ceux de Puvis de Chavannes.

Dans les compositions de l'Art Nouveau,

«le paysage du fond ne tend à aucune impression d'atmosphère et évite tout concept naturaliste d'espace, se contentant de servir de repoussoir à la composition rythmique des figures (Traduction)»²⁹.

Les couchers de soleil de Leduc confèrent de la puissance et de la profondeur à ses scènes, les couleurs crépusculaires d'un horizon lointain contrastant avec la lumineuse monochromie du premier plan et du plan moyen — tonalité grise des

murs ou des sols —, ce qui ajoute de la diversité au plan d'ensemble.

Comme il vise le plaisir des yeux, Leduc combine l'harmonie des couleurs et le coup de pinceau ou de brosse, variant à l'infini les touches, de la plus large à la plus légère.

Le plan moyen de certains tableaux semble accuser une extension de l'espace (accentuée par la couleur), qui supprime tout relief (*Le Christ dans la maison de Simon* et *le Souper d'Emmaüs*) et contraste avec la profondeur des couleurs vibrantes de leurs arrière-plans.

La couleur unifie les différentes parties de la composition, facilitant la transition d'un espace à l'autre par la réitération des mêmes nuances suivant le sujet. Les combinaisons monochromes du premier plan et du plan moyen concentrent l'attention sur la scène religieuse et sur l'interaction des personnages, contours précis et couleurs convenues indiquant la forme. Dans le paysage du fond, par contre, lumière et couleur ne servent plus à identifier, mais ont leur vie propre (*Saint Luc*; *Saint Marc*; *le Baptême du Christ*; *le Souper d'Emmaüs*; *Le Christ dans la maison de Simon*; *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*). Goethe disait:

«Le sublime doit jaillir de l'informe et de l'intangible. Le sublime est engendré par le crépuscule et la nuit, qui confondent les formes (Traduction)»³⁰.

Chacun de ces tableaux illustre, dans son expression plastique, une relation étroite et ordonnée entre les sentiments intimes et le contenu émotionnel du paysage peint.

Il émane de ces scènes une impression de quiétude et de recueillement. Cette impression n'est pas uniquement due à la pose et à l'attitude de chacun des personnages du plan moyen, mais également aux combinaisons monochromes utilisées par Leduc. Le recours aux touches de couleur pour les vêtements et le terrain ou sol du premier plan contribue largement à cet effet d'ensemble. Entre la plupart des formes du premier et du

second plan, le recul est minime, d'où une impression d'absence de profondeur.

Leduc expérimente continuellement, cherchant à adapter les thèmes narratifs aux stratifications planimétriques de la décoration murale et à concilier, en même temps, symbolisme religieux et description réaliste apte à toucher les sensibilités modernes. Ce souci illustre l'étendue de ses connaissances dans le champ des formes et des principes artistiques traditionnels, mais également sa disposition et son aptitude à les réviser de façon à répondre aux exigences théologiques et pratiques modernes.

Toutes ses compositions sont marquées au coin de la dichotomie du plan vertical et du plan horizontal, de l'absence de relief et de la profondeur. Les figures, décorations et éléments d'architecture du plan moyen sont soigneusement ordonnés et construits. Le magistral éclat des lointains et du fond contraste avec ce plan moyen rendu de façon classique et traditionnelle. Dans ce dernier plan tout est dans l'atmosphère, dans le jeu impressionniste de la lumière et des ombres et dans la profondeur et la perspective picturale d'un horizon lointain. C'est par cette illusion de recul que Leduc crée de façon subtile un effet tridimensionnel. Le défi qu'il relève ainsi est de parvenir à exprimer des thèmes spirituels de façon convaincante par la seule description d'une lumière juste et d'une atmosphère suggestive, mais aussi de situer l'action dans le temps et l'espace sans rompre la planimétrie de la décoration murale.

La couleur des premier et second plans modifie le réalisme de la scène, lui conférant un aspect de décor. L'hiératisme et le mystère sont encore accentués par la clarté diffuse du crépuscule qui baigne et dissout les formes jusqu'à n'en laisser qu'une silhouette à peine définissable.

L'impression d'espace est créée par la superposition linéaire de couleurs plates en rythmes parallèles; leur gradation découpe les couches d'espace, les tons les plus soutenus prédominant dans la partie inférieure de la toile, pour s'éclairer de plus en plus au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de la ligne

d'horizon, et pour redevenir plus sombres dans le ciel. Ce parallélisme des rythmes colorés crée l'unité du paysage d'arrière-plan. Les scènes sont en outre rehaussées par une répétition des touches de couleur et des tons identiques dans les paysages et les vêtements.

Les listes d'achat de matériaux et de fournitures nous prouvent que Leduc a utilisé huiles, cires et vernis de toute sorte, pour produire dans ses toiles cet effet insolite, opalescent, de mystère diffus conforme à la spiritualité du thème pictural. Le procédé à la cire ajoute un accent suave à la douceur de la lumière et contribue à l'immatérialité de l'atmosphère.

Dans les quatre grands tableaux (*l'Adoration des Mages*, *l'Assomption*, *l'Ascension*, *Saint Hilaire rédigeant son traité*), des anges aptères, dont certains sont partiellement ou quasi totalement cachés par les nuages, se fondent presque dans l'arrière-plan. C'est cet effet d'apparition et de disparition, ce mystère des choses entrevues, qui crée le climat spirituel dans ces oeuvres, le mystique s'incarnant jusqu'à en devenir palpable dans cette vision évanescence des anges. Dans les autres tableaux, la spiritualité se traduit dans les couleurs qui dépeignent la nature. Attitudes, gestes et expressions du visage contribuent, en outre, à convaincre l'observateur de l'inspiration divine³¹.

Le symbolisme dans la nature

Peu après le milieu du XIX^e siècle, l'accent fut davantage mis sur une interprétation métaphysique de la nature. Il serait hasardeux de résumer ici les grandes idées politiques, économiques, philosophiques et psychologiques de cette époque.

Les citations qui suivent prouvent à quel point les littérateurs et les peintres de la deuxième moitié du XIX^e siècle étaient hantés par l'expression du subconscient. Leduc possédait plusieurs oeuvres de Paul Verlaine et lisait, à l'époque de la décoration de l'église de Saint-Hilaire³², les visions mystiques

de la vie de Jésus-Christ de Katherine Emmerich. Le peintre avait pour tâche de transposer le texte écrit dans une représentation formelle apte à susciter des sentiments et des émotions qui, à leur tour, renforceraient la foi.

En 1857, le sonnet *Correspondances* de Charles Baudelaire faisait ressortir les états d'âme issus du contact avec la nature. En analysant l'oeuvre de Baudelaire, George Hamilton soulignait ceci:

«L'oeuvre d'art était considérée comme l'équivalent de l'émotion, issue d'une expérience, dont les éléments visuels seraient transformés plutôt que simplement représentés. Elle était la synthèse du sentiment, de la forme, du fait et de l'idée (Traduction)»³³.

Eugène Delacroix déclarait quant à lui:

«L'homme a dans son âme des sentiments innés, que les objets réels ne satisferont jamais, et c'est à ces sentiments que l'imagination du peintre et du poète sait donner une forme et une vie»³⁴.

À la fin du XIX^e siècle, les mouvements artistiques avaient tous pour but avoué d'illuminer la vie mystérieuse de l'esprit³⁵:

«La démarche de ce groupe (les Nabis) tendait vers une interprétation personnelle de cette expérience intérieure, en harmonie avec celle du mouvement symboliste tout entier (Traduction)»³⁶.

Ozias Leduc citait Sir Edward Burne-Jones:

«Un tableau est pour moi un beau songe romantique de quelque chose qui jamais ne fut et jamais ne sera, que baigne une lumière qui jamais ne brilla, sur une terre que personne ne saurait nommer ni évoquer — mais seulement désirer (Traduction)»³⁷.

Et, faisant écho aux sentiments de Sir Edward Burne-Jones, Ozias Leduc disait lui-même:

«J'ouvre un monde imaginaire. Qui peut-être existe quelque part dans l'univers créé, ou qui existera dans sa constante expansion

vivante à jamais active et nouvelle, un monde se superposant au monde connaissable, ou à l'image inscrite en moi par la journalière expérience des formes et des couleurs»³⁸.

La métaphysique visionnaire, la spiritualité, l'émotion et la religion sont toutes traduites dans la réalité plastique, tridimensionnelle, des paysages de Leduc, empreints de sa perception aiguë de la nature. Les demi-jours vibrants, intenses, chargés d'émotion créent, par le jeu subtil des couleurs, ce climat de mystère.

Maurice Denis écrivait:

«... l'art est la sanctification de la nature... Le Symbolisme est l'art de traduire et de provoquer des états d'âme, au moyen des rapports de couleurs et de formes. Ces rapports inventés ou empruntés à la nature, deviennent les signes ou symboles de ces états d'âme, ils ont le pouvoir de les suggérer».

Et, parlant de la peinture:

«En résumé, la synthèse expressive, le symbole d'une sensation, devait en être une transcription éloquente, et en même temps un objet composé pour le plaisir des yeux»³⁹.

Les symbolistes pensaient que l'art naît de l'émotion. En 1898, alors que Leduc travaillait aux tableaux de l'église de Saint-Hilaire, mis en place le 24 mai 1900, Maurice Denis écrivit à Édouard Vuillard que «toute émotion peut devenir un sujet de tableau»⁴⁰.

Dans *Nouvelles Théories*, le même Maurice Denis soulignait ceci:

«L'artiste doit chercher, selon le mot de Cézanne, non pas à reproduire la nature, mais à la représenter, par des équivalents, des équivalents plastiques. C'est le moyen d'expression (lignes, formes, volumes, couleurs), et non l'objet représenté qui doit lui-même être expressif. Une telle idée implique l'existence de correspondances entre les lignes, les formes, les couleurs et d'autre part nos états d'âme, entre le visible et l'invisible: une connexion d'idées en rapport avec la connexion des choses»⁴¹.

En 1888, Gauguin donnait le conseil suivant:

«Un conseil, ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui résultera, c'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre Divin Maître, créer»⁴².

Ces remarques de grands artistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle appuient celles de Leduc relativement à la nature, le classant d'emblée au sein même du mouvement symboliste de cette période. Si l'on ajoute à cela sa vision panthéiste de cette même nature, on peut dire qu'il est également un peintre romantique.

La nature, paysage en demi-jour, décrite dans les tableaux de l'église de Saint-Hilaire respire la spiritualité, la réaffirmation de la foi. Pour Leduc, cette spiritualité était synonyme d'émotion divine:

«La substance de mon art créateur vient du monde tout grand ouvert du rêve. Substance d'imagination vivante, rendue pour ainsi dire palpable par le signe d'un jeu de lignes, de formes, de couleurs, aussi donc substances de l'univers... Donc un monde quelque peu irréel, mais d'aspect précis, — Incarnation du subtil, du magique, de l'infini, du recueillement — Le recueillement d'avant la création»⁴³.

Tout comme les idées de Leduc sur la religion, la spiritualité et l'esthétique se fondent dans sa philosophie, le réalisme et le symbolisme présents dans ses oeuvres picturales sont interdépendants. Plus la représentation d'un sujet ou d'un aspect de la nature est précise, plus l'observateur prend conscience de sa signification symbolique et spirituelle:

«L'Art est une des conditions de la vie humaine étant en même temps un moyen de communion entre les hommes»⁴⁴.

Pour Leduc, la perfection artistique et l'absolu sont les synonymes de Dieu:

«Le véritable idéaliste a la liberté de tenir l'expression de l'inexprimable, de tenter une image de l'absolu, de son habitat dans l'espace.

Il lui faut donc des signes particuliers comme moyen d'expression qui soient bien à lui. Il se servira d'un vocabulaire ou de son ingéniosité d'inventeur. Une espèce d'alphabet mystérieux, instinctif, ou raisonné»⁴⁵.

L'effet de demi-jour traduit la lumière divine se répandant sur le monde. Le coucher de soleil est Dieu, raison et connaissance, divine inspiration et émotion.

Parallèlement aux mystérieux paysages crépusculaires, les nuages jouent un rôle important sur les plans fonctionnel, décoratif et symbolique dans quatre toiles: l'*Assomption de la Vierge*, *Saint Hilaire rédigeant son traité*, l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*.

Sur le plan fonctionnel, les nuages estompent et oblitèrent le fond, conférant une unité aux parties supérieure et inférieure. Sur le plan décoratif, leurs variations sur un thème de grisaille composent des motifs aux contours complexes. Sur le plan symbolique, ils font office d'échelle céleste aux anges intercesseurs et longilignes aptères, d'aspect féminin, planant dans les limbes, à mi-chemin entre le royaume terrestre de la partie inférieure, et le royaume des cieux de la partie supérieure du tableau.

Nombreux ont été les contemporains de Leduc à souscrire à la solution de l'école baroque consistant en la présentation du surnaturel ou du visionnaire sur un lit de nuages comme étant une façon de régler le problème de l'union du naturel et du surnaturel dans une même toile⁴⁶.

Les murs gris et peu fouillés des intérieurs de Leduc jouent le même rôle que les nuages; celui d'oblitérer la majeure partie de l'arrière-plan. Dans la plupart des scènes d'intérieur (sauf le *Mariage de la Vierge*, la *Pentecôte* et la *Mort de saint Joseph*), il y a une fenêtre ou une porte ouverte sur le paysage qui donne une impression d'espace au-delà de l'espace clos. Cette technique en trompe-l'oeil, créée par les artistes de la

Renaissance du Nord, visait à donner l'illusion d'une troisième dimension tout en ajoutant un élément de nature à un plan intérieur linéaire et limité.

Les diverses compositions de la période de la Renaissance du Nord ont été reprises au milieu du XIX^e siècle par les illustrateurs allemands de la Bible⁴⁷. Leduc connaissait aussi bien les artistes allemands du XIX^e siècle, notamment Hofmann, Plockhorst et Muller, que les artistes de la Renaissance du Nord, dont les oeuvres étaient largement reproduites dans les périodiques religieux populaires du Québec auxquels Leduc était abonné. Selon William Vaughan:

«... il n'y a jamais eu, ni avant, ni depuis le milieu du XIX^e siècle, de période où l'art allemand ait soulevé une telle émulation et une telle polémique (Traduction)»⁴⁸.

La vision que Leduc avait de la nature prit peu à peu un caractère personnel et local. L'un des motifs familiers qu'il ne cessa d'utiliser après cette commission, dans ses peintures tant religieuses que profanes, fut le mont Saint-Hilaire⁴⁹.

On retrouve la montagne dans les paysages d'arrière-plan de *l'Ascension*, du *Baptême du Christ* et du *Christ remettant les clés à saint Pierre*.

Le Richelieu, autre élément géographique local, figure dans le plan moyen de *l'Ascension*.

Les érables illustrés dans les paysages de Leduc sont particuliers aux forêts de la région de Saint-Hilaire, et non à la Palestine. Ces détails régionaux contribuaient à convaincre les paroissiens de leur engagement personnel vis-à-vis de Dieu.

Leduc décrivait, certes, les beautés de la nature pour persuader l'observateur de sa réalité, mais ce n'était pas là son seul motif. L'idée de la communion éternelle de l'homme avec la nature, de leur interaction et de lui-même comme étant partie du tout, imprègne tous ses paysages. Le divin n'est plus réservé aux choses célestes: il est aussi dans la nature, tout comme il est dans l'âme humaine. Les paysages sont baignés de lyrisme, d'introspection et de spiritualité. Le mysticisme voit

dans l'expérience spirituelle personnelle le moyen d'accéder à la connaissance de Dieu.

Ozias Leduc a exprimé, pour la première fois, sa perception de la nature lors de son travail à l'église de Saint-Hilaire. Même s'il la formulera plus tard d'une façon légèrement différente, l'essentiel n'en changera pas:

«Je ne la copie jamais sur place. Je sais ses aspects par cœur: les différentes essences d'arbres me sont connues et leur physiologie s'impose à moi dès qu'on me la nomme; mon bras les trace de lui-même»⁵⁰.

Bordures à motif floral

Trois motifs floraux composent la décoration principale des bordures des quinze tableaux. Dans le chœur, sur fond de simili-mosaïque pâle, Leduc recourt à la fleur de lis bronze, imbriquée, pour l'Ascension et l'Adoration des Mages.

Les treize autres tableaux (voir le schéma B) de la nef sont encadrés de liserons (sept tableaux) ou de fleurs à six pétales semblables à des marguerites (six tableaux). Peints en vert foncé sur fond vert pâle, ces deux motifs se présentent en forme de plante grimpante, entrelacée, encadrant sans fin le tableau. Cette large bordure florale n'est pas sans rappeler celle volontiers utilisée par les préraphaélites. Leduc ne s'est pas embarrassé d'exactitude botanique pour les couleurs, mais le dessin des fleurs est aisément reconnaissable. Il était d'usage courant, à la fin du XIX^e siècle, de recourir, dans les bordures, aux motifs floraux et végétaux souvent stylisés jusqu'à en devenir méconnaissables.

La marguerite a été utilisée comme symbole de l'innocence du Christ à partir de la fin du XV^e siècle. Le liseron ou *convolvulus* est le symbole de l'humilité (Huysmans, *La Cathédrale*. Paris, Stock, 1898, p. 104) et du parfait amour sacré.

La partie extérieure de la bordure se compose de billettes bronze qui séparent la simili-mosaïque dorée de la partie inférieure de l'église, de la tonalité grise de la voûte. Au-delà de

cette bande, un motif architectural en trompe-l'oeil, composé de billettes, de losanges et d'oves jaune pâle, alternés, soulignés de vert foncé sur fond bleu clair, est lui-même suivi par une deuxième série de billettes de couleur bronze. Ces mêmes billettes bronze soutachent la simili-mosaïque dorée, à cercles blancs dans les coins supérieurs des tableaux. Cet encadrement ne se retrouve toutefois pas dans les tableaux de la nef consacrés aux quatre évangélistes. Non délinéés dans ceux de *Saint Luc* et *Saint Marc*, les cercles sont absents dans ceux de *Saint Jean* et *Saint Matthieu*. Les coins gauche et droit de *l'Assomption de la Vierge* et de *Saint Hilaire rédigeant son traité* s'ornent de deux cercles blancs soutachés de billettes bronze. La pointe en arc brisé de ces deux oeuvres offre une variante de l'ogive néogothique.

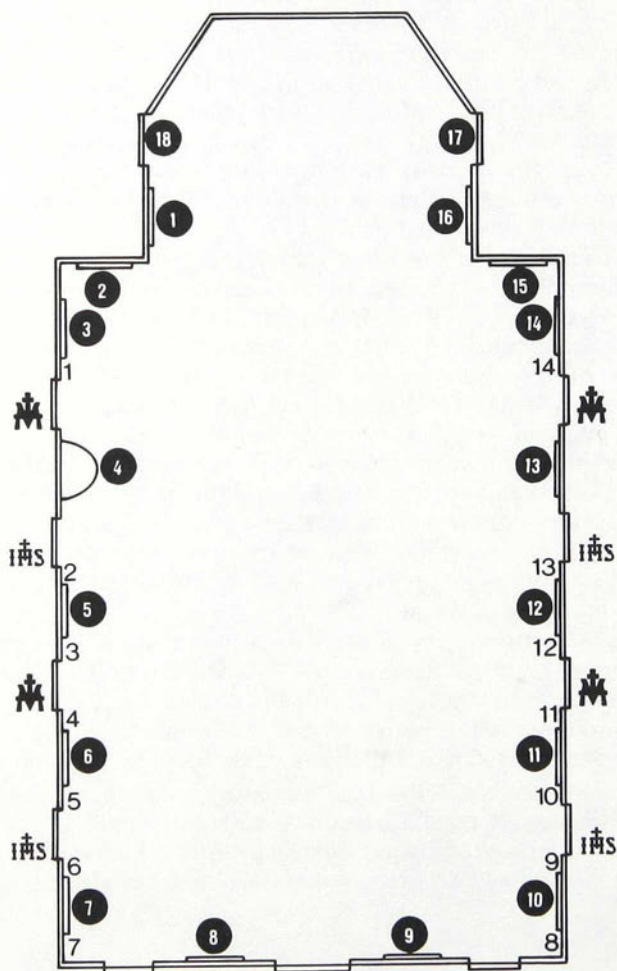
Jusque-là, les bordures extérieures ont servi de cadre architectonique au tableau, raccordant celui-ci à l'espace mural par un jeu de couleurs et de formes. Les billettes bronze épousent exactement la forme du tableau, constituant un genre d'archivolte en trompe-l'oeil respectant le contour de l'arc. Les autres bandes, toutes disposées sur fond vert pâle, progressent vers l'intérieur jusqu'à une bande de billettes plus grosses d'un bronze plus clair, suivie d'une série de très petites, celles-ci vert foncé. Un motif vert foncé de fleurs et de feuilles représentant des liserons ou des fleurs à pétales semblables à des marguerites entoure le tableau à la manière d'une plante grimpante. Le tableau lui-même est enfin bordé de billettes plus grosses, de couleur bronze plus clair.

Bien ordonné et symétrique, l'agencement des motifs accentue l'unité par la gradation subtile des couleurs (bronze pâle et foncé; vert pâle et foncé) et la division égale de l'espace. Les variations de dimensions des motifs linéaires, jointes au décor floral, ajoutent à la diversité et excluent la monotonie.

En variant légèrement les dimensions des motifs linéaires et curvilignes, depuis la bordure extérieure jusqu'à la bordure intérieure, une progression équivalant à dix, Leduc crée pour ses tableaux une fausse niche inspirée, dans ses grandes lignes

SCHÉMA B

Plan de l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire donnant la disposition des tableaux, des vitraux, des stations du Chemin de la Croix, des fenêtres de la nef, et de la chaire.



LÉGENDE:

- 1 L'Adoration des Mages - F.
- 2 Saint Hilaire rédigeant son traité - L.
- 3 Le Mariage de la Vierge - M.
- 4 Chaire
- 5 Le Christ remettant les clés à saint Pierre - M.
- 6 Saint Jean l'évangéliste - M.
- 7 Saint Luc l'évangéliste - L.
- 8 La Mort de saint Joseph - L.
- 9 La Pentecôte - L.
- 10 Saint Marc l'évangéliste - L.
- 11 Saint Matthieu l'évangéliste - M.
- 12 Le Souper d'Emmaüs - M.
- 13 Le Christ dans la maison de Simon - L.
- 14 Le Baptême du Christ - M.
- 15 L'Assomption de la Vierge - L.
- 16 L'Ascension - F.
- 17 La Pietà
- 18 Le Christ de Majesté

Les chiffres renvoient aux stations du Chemin de la Croix.

Bordure des tableaux:

Les lettres renvoient aux motifs: L. - Liseron
M. - Marguerite
F. - Fleur de lis

Bordure des fenêtres:



Symbole utilisé si la bordure est bleue.



Symbole utilisé si la bordure est rouge.

du *Mihrâb* de bois sculpté de l'architecture islamique (XI^e-XIII^e siècles après Jésus-Christ). La méthode qu'il utilise pour produire l'illusion optique d'une niche construite est le *trompe-l'oeil*, qu'il pratiquait à cette période de sa carrière⁵¹.

Le liseron et les fleurs semblables à des marguerites, en plus d'imiter un cadre de bois sculpté, rappellent les éléments d'encadrement utilisés par les préraphaélites tant au plan du traitement qu'au plan de la conception. Les motifs végétaux et floraux ne sont pas utilisés pour donner une impression générale de végétation, mais pour symboliser la nature. Ces images jouent un rôle décoratif, créant sur une surface murale plane l'illusion optique du relief.

NOTES

1. La famille Leduc s'abonna à ces deux revues après le décès du plus jeune de leurs dix enfants. Voir les illustrations de J.B. Lagacé au cours des années 1890.

2. *La Presse* du 24 décembre 1897 reproduit une scène de la Nativité exécutée par A.S. Brodeur et O. Lapointe dans un cadre ogival.

3. Lacroix, 1978, p. 30, ill. 10; voir également *La Presse*, 24 octobre 1899, pour une critique du roman du D^r Choquette.

4. A.N.Q.M., b3 c1.

5. Les préraphaélites ont placé fréquemment leurs personnages devant des murs, enlevant ainsi délibérément toute profondeur à la scène. Landow, *op. cit.*, p. 76.

6. Sypher, *op. cit.*, p. 230.

7. Richard J. Wattenmaker, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition* (Toronto, Art Gallery of Ontario, 1975), p. 8.

8. M^{me} Gabrielle Messier a parlé de l'admiration de Leduc pour l'art oriental. Voir Lacroix, 1978, p. 122-123, note en bas de la page 16.

9. En 1926, Leduc exécuta la *Vie de Sainte Geneviève* pour Pierrefonds. Voir Lacroix, 1978, p. 152. Voir également A.N.Q.M., dossier photographique.

10. Ostiguy, 1974, p. 23, n° 9, notice du catalogue, p. 118-119, l'*Enfant au morceau de pain* (vers 1892-1899).

11. Objets conduisant à chaque scène: Le vase du premier plan gauche dans la *Mort de saint Joseph*, la pile de livres du premier plan gauche dans *Saint Hilaire rédigeant son traité*.

Personnages tronqués conduisant à chaque scène: l'*Assomption de la Vierge*, groupe de têtes au premier plan gauche inférieur; *Le Christ dans la*

maison de Simon, personnage assis à gauche; *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*, les personnages du Christ et de saint Pierre sont coupés dans un tableau très étroit; le *Souper d'Emmaüs*, les deux personnages assis au plan moyen gauche et droit de ce tableau étroit.

Les personnages conduisant à la scène par leur geste: la *Pentecôte*, les personnages agenouillés au premier plan gauche et droit; l'*Adoration des Mages*, le groupe sculptural des trois mages au plan moyen gauche, l'*Ascension*, les deux personnages agenouillés au premier plan gauche.

12. Les natures mortes de cette première période, comme les *Trois pommes* (1887), *Nature morte* (Étude à la lumière d'une chandelle - 1893) les *Oignons rouges* (vers 1892) témoignent du même souci des valeurs tactiles que les objets que l'on retrouve dans les tableaux exécutés par Leduc pour l'église de Saint-Hilaire.

13. Landow, *op. cit.*, p. 16.

14. Leduc, tout au long de sa carrière, a préféré présenter ses sujets de profil. M^{me} Gertrude Leduc a laissé entendre que son oncle admirait les représentations des éléments du visage de profil, en particulier du nez.

15. Allan Staley, *Pre-Raphaelite Landscape* (Oxford, Clarendon Press, 1973), p. 179-187. Voir également Landow, *op. cit.*, p. 76.

16. Landow, *op. cit.*, p. 76.

17. Même si Leduc s'était peint dans le tableau *Jésus calmant la tempête* (vers 1892-1893) de la cathédrale de Joliette, ce n'est qu'après son voyage en Europe, en 1897, qu'il reproduira fréquemment ses traits dans des tableaux religieux. Il exécutera également, à partir de 1900, un certain nombre d'auto-portraits.

18. Herbert L. Sussman, *Fact into Figure*, (Columbus, Ohio State University, 1979), p. 12.

Dans «*Essay on the Mechanisms of Historical Picture*», *The Germ*, Ford Madox Brown (1821-1893) décrit les méthodes utilisées par la Fraternité des préraphaélites pour atteindre la précision archéologique (p. 41). Voir également Percy H. Bate, *The English Pre-Raphaelite Painters* (New York, A.M.S. Press, 1972), p. 44.

19. A.N.Q.M., b1 c9A, feuille intitulée «*Peinture dans l'église de Saint-Hilaire*».

20. *Ibid.*

21. Jusqu'à cette époque, sa palette de couleurs était alignée sur son milieu paroissial québécois, culturellement limité, et reposait sur les combinaisons de couleurs utilisées par Cappello et Rho, les médiocres estampes populaires et les non moins médiocres tableaux européens importés.

22. Éthier-Blais, 1973, p. 34. «*De retour de Paris, en 1897, Ozias Leduc ne change en rien son style...*»

23. Éthier-Blais, 1973, p. 36.

24. Ostiguy, 1974, p. 99.

25. Wattenmaker, *op. cit.*, p. 8.

26. *Ibid.*, p. 11, 12.
27. George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940* (Baltimore, Penguin Books, 1967), p. 45.
28. Sypher, *op. cit.*, p. 236.
29. Constantine et Selz, *op. cit.*, p. 75.
30. Wilhelm Worringer, *Form in Gothic* (Londres, Alec Tiranti, 1957), p. 80.
31. La facture des paysages d'arrière-plan à l'église de Saint-Hilaire annonce les 52 oeuvres de la série *Imaginations* (vers 1942) et constitue la genèse du caractère visionnaire de ses oeuvres ultérieures.
32. A.N.Q.M., b1 c9A. Feuille datée 189? à en-tête du Canadian Pacific Railway Company, contenant l'iconographie des tableaux de l'église de Saint-Hilaire. Voir également Katherine Emmerich, *La Passion et la Vie de Notre Seigneur Jésus Christ*. Publié et réédité entre 1875 et 1900.
33. Hamilton, *op. cit.*, p. 75-76.
34. Eugène Delacroix, *sa vie et ses oeuvres* (Paris, J. Claye, 1865) p. 444.
35. Préraphaélites, lyonnais, néo-maniéristes, nazaréens, nabis, symbolistes, Rose-Croix, Art Nouveau, etc.
36. George L. Manner, *The Nabis* (New York, Garland Publishing Inc., 1978) p. 199-204.
37. A.N.Q.M., b2 c9.
38. Lacroix, 1978, p. 130.
39. Sypher, *op. cit.*, p. 220. Voir aussi, Maurice Denis, *Nouvelles Théories*, Paris, 1920, p. 175-178.
40. Maurice Denis, *Journal* (Paris, 1957), Vol. I, p. 140, lettre à Vuillard, 22 février 1898.
41. Sypher, *op. cit.*, p. 122. Maurice Denis, *Nouvelles Théories*, p. 175-176.
42. *Ibid.*, p. 218. Malingue, *Lettres de Gauguin*, p. 134.
43. Lacroix, 1978, p. 129.
44. A.N.Q.M., b1 c34. Feuille volante non datée.
45. Lacroix, 1978, p. 128.
46. Landow, *op. cit.*, p. 135.
47. *Ibid.*
48. William Vaughan, *German Romanticism and English Art* (New Haven, Yale University Press, 1979), p. 1.
49. Leduc illustra le mont Saint-Hilaire dans les toiles de Saint-Romuald de Farnham et de Saint-Michel de Rougemont, deux endroits d'où l'on peut apercevoir le mont Saint-Hilaire. Cette montagne inspira Leduc dans ses poésies, ses peintures et sa brève histoire du mont Saint-Hilaire.
50. Olivier Maurault, «Ozias Leduc, peintre mystique». *Le Mauricien*, février 1938, p. 5, 6, 29.

51. Voir le *Portrait de J.B.N. Galipeau*, au Musée du Québec, dans lequel Leduc utilise la technique du *trompe-l'oeil* pour donner l'impression d'un cadre de bois sculpté. Il a également utilisé cette technique dans nombre de ses premières natures mortes, à partir de 1890.

Chapitre VII

LES PEINTURES MURALES

Disposition et programme iconographique

Les quinze tableaux, insérés dans leur cadre byzantin sur les murs de simili-mosaïque, respectent un ordre précis¹.

Les tableaux les plus grands selon leurs dimensions, soit l'*Adoration des Mages* (à gauche) et l'*Ascension* (à droite) sont situés dans le chœur, se faisant face. Le premier représente l'avènement du Messie sur la terre et la reconnaissance du fils de Dieu, et le deuxième son départ du monde des mortels.

Flanquant le chœur, les deux autels latéraux portent eux aussi des toiles. Au-dessus de celui de gauche, le tableau *Saint Hilaire rédigeant son traité* illustre le saint patron de l'église et de la paroisse. Celui de droite est, pour sa part, souligné par l'*Assomption*. Ces deux tableaux sont des points clefs pour comprendre tout le sens de l'église. Selon Pierre Savard, «le XIX^e siècle a été surnommé le siècle de Marie»². C'est ce facteur et son importance traditionnelle tout au long de l'histoire de l'Église qui explique la position du tableau dans le programme iconographique de Leduc³.

Les onze tableaux des murs latéraux et arrière de la nef sont consacrés aux sept sacrements et aux quatre évangélistes; le premier thème, les sept sacrements, est inusité dans le programme iconographique des églises. En fait, Nicolas Pous-sin (1594-1665) fut le premier à représenter les sacrements dans sept tableaux distincts⁴.

Dans l'église de Saint-Hilaire, les sept sacrements sont placés dans l'ordre, partant du mur latéral droit de la nef jusqu'à l'arrière de l'église. La disposition est la suivante: le *Baptême du Christ* (baptême); le *Christ dans la maison de Simon* (pénitence); le *Souper d'Emmaüs* (eucharistie); la *Pentecôte* (confirmation). Depuis la partie avant du mur latéral gauche de la nef jusqu'à l'arrière, les sacrements sont décrits dans l'ordre suivant: le *Mariage de la Vierge* (mariage); le *Christ remettant les clés à saint Pierre* (ordre) et la *Mort de saint Joseph* (extrême-onction). Outre l'importance iconographique des toiles de Leduc sur le plan de l'organisation, leur emplacement physique est important sur le plan de la présentation.

L'intérieur architectural existant posait deux problèmes: la chaire, au mur latéral gauche avant, et le jubé, qui divisait l'espace vertical à l'arrière de l'église et occupait le tiers de la longueur totale de la nef.

La projection physique de la chaire créait un déséquilibre visuel que Leduc a résolu de façon heureuse en affectant l'espace disponible du côté droit à un grand tableau, le *Christ dans la maison de Simon*.

Le second obstacle était le jubé. Leduc a été contraint, par le caractère même de cette galerie en surplomb, non seulement d'ajuster les dimensions de ses tableaux à cet espace, mais également de trouver une solution à son problème d'éclairage. Les quatre tableaux des murs latéraux, les quatre évangélistes, du même caractère contemplatif que *Saint Hilaire rédigeant son traité*, et les deux tableaux du mur arrière, sous le jubé (la *Pentecôte* et la *Mort de saint Joseph*), sont semblables sur le plan structural et ont adopté le même axe horizontal⁵, contras-

tant avec l'axe vertical utilisé dans les tableaux situés à l'avant du jubé (murs latéraux de la nef et du choeur).

La *Pentecôte* et la *Mort de saint Joseph*, de même que les tableaux des quatre évangélistes, sont toutefois désavantagés du fait de leur mauvais emplacement et de l'éclairage. À cela s'ajoute le problème des rampes de fer des deux volées d'escalier conduisant au jubé, et qui voilent partiellement la vue.

Il n'y avait, entre le jubé qui se projetait sur le tiers de la nef et les fenêtres des murs latéraux, qu'un étroit espace à gauche et à droite. Leduc y a placé deux tableaux étroits, le *Christ remettant les clés à saint Pierre* (à gauche) et le *Souper d'Emmaüs* (à droite).

Remarques générales concernant les croquis préliminaires

On a retrouvé trente-cinq croquis préliminaires et une étude à l'huile pour les quinze tableaux de l'église de Saint-Hilaire, exécutés entre 1896 et 1900.

Quelques croquis seulement portent l'inscription «Ozias Leduc, Paris 1897», ce qui indique le lieu d'exécution⁶. Un carnet à dessin de Paris, conservé dans une collection privée, a été démonté et ses croquis individuels à la mine de plomb ont été encadrés. Les dessins, très fouillés, représentent des études détaillées des traits du visage et des membres (bras, mains, pieds), subtilement ombrées. Ce carnet figure en bonne place dans plusieurs natures mortes de Leduc⁷.

À l'examen des croquis préliminaires, il devient évident que Leduc prenait pour modèles de ses visages les membres de sa famille, soit en les faisant poser pour lui, soit en travaillant à partir de photographies.

Vingt-deux croquis, de format identique, au millimètre près, et réalisés sur un même type de papier proviennent manifestement d'un autre carnet. À quelques exceptions près, il s'agit là de croquis d'ensemble dessinés au crayon. On y

retrouve bon nombre des détails individuels figurant dans le premier carnet. Des personnages nus, demi nus et vêtus sont intégrés dans un croquis détaillé qui comprend des études de paysage ou d'arrière-plan architectural rappelant fortement le tableau achevé⁸.

Au stade préliminaire de l'élaboration d'un tableau, Leduc en cristallisait d'abord l'idée dans une esquisse soigneusement exécutée au fusain ou au crayon. En général, il modifiait ce dessin à la lumière des innombrables études de détail effectuées à diverses étapes du travail: études de personnages particuliers, poses, visages et membres - mains, bras, pieds.

Ce que cherche Leduc dans la plupart de ses esquisses, c'est l'association idéale, la synthèse. Les changements apportés résultent d'un raffinement constant et du souci du peintre de résoudre, parmi les problèmes fondamentaux de la composition, celui de l'unité atteinte, sans qu'en souffre la variété des poses, des gestes et des formes.

Leduc épure sans cesse ses scènes sur le plan du contenu, de la composition et des personnages. Il élimine les détails superflus, comme en attestent les nombreux changements intervenus dans la série de croquis qui précèdent l'esquisse finale. Il vise notamment à simplifier et à préciser l'expression.

Lorsqu'il estime avoir enfin traduit son idée — avec le recours à la mise au carreau —, il brosse à l'huile une petite étude ou maquette du même format que l'esquisse au crayon, en vue de combiner les couleurs du tableau. Des photographies prises dans l'atelier de Leduc à Saint-Hilaire montrent les tableaux à diverses étapes de leur achèvement. Sur un des tableaux est fixée la petite esquisse ou étude au crayon ou à l'huile que Leduc pouvait consulter sur-le-champ tout en travaillant à l'oeuvre finale⁹. Ces photographies illustrent de façon éloquente la technique de travail de Leduc. Elles nous montrent, par exemple, qu'il travaillait d'abord aux parties nues de ses personnages (tête, mains, pieds) pour n'aborder que par la suite les vêtements et les autres accessoires décoratifs, tels que le paysage d'arrière-plan et les éléments d'architecture.

Analyse des tableaux

L'Adoration des Mages

(Matthieu 2: 1-12)

L'Adoration des Mages se trouve du côté gauche du chœur, dans le premier espace créé par les colonnes cannelées faisant saillie, à l'intérieur d'un arc brisé, en face de l'Ascension.

Croquis préliminaires

On a retrouvé deux feuilles portant les croquis préliminaires de l'Adoration des Mages. La première contient quatre petits croquis individuels au crayon. Deux études de la Vierge à l'Enfant, le groupe des mages et un croquis d'un mannequin¹⁰ que Leduc utilisait pour étudier les positions du corps.

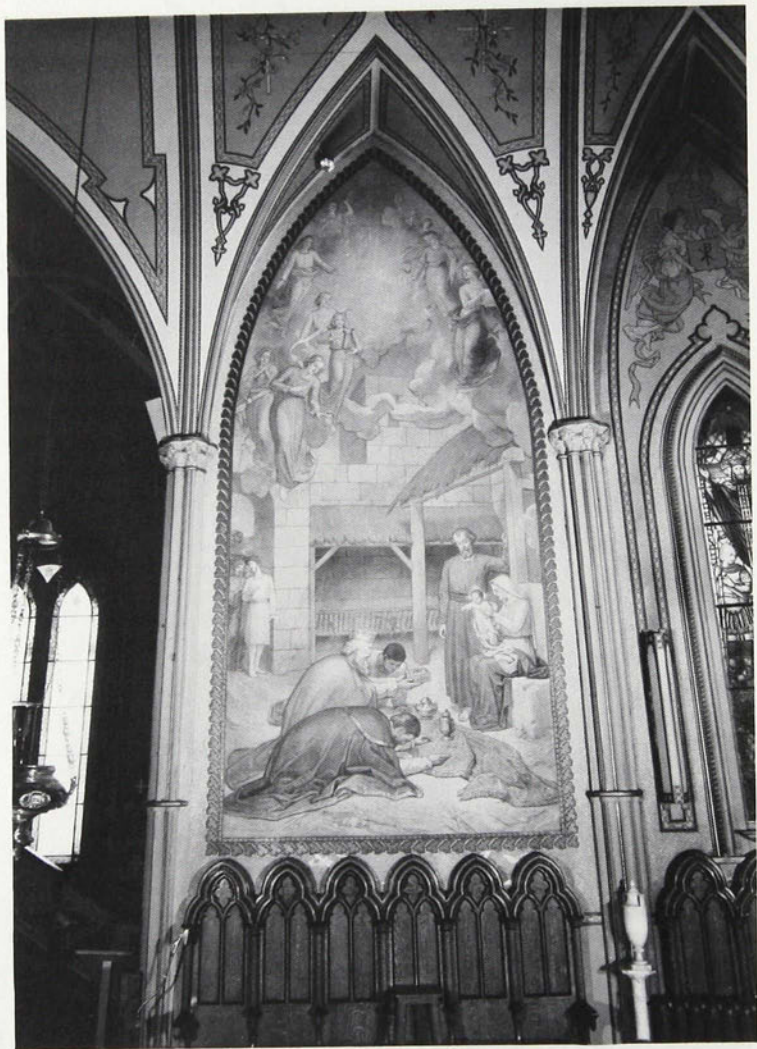
On aperçoit, dans le coin supérieur gauche, Marie, assise et partiellement vêtue, tenant son Fils contre son sein. Dans ce croquis, les traits du visage de la Vierge et de l'enfant sont légèrement ombrés. Dans le coin inférieur droit, la Vierge est assise, l'Enfant-Jésus tendu loin de son corps.

Les croquis, exécutés avec une grande économie de traits, indiquent différentes poses du personnage de la Vierge. La forme est donnée par l'épaisseur et la force du trait. Ces deux croquis sont un premier jet du groupe de la Vierge et de l'Enfant.

Dans sa toile, Leduc a modifié les deux figures. Il n'a retenu aucune de ces deux attitudes, optant plutôt pour une pose plus naturelle et plus détendue.

Si l'on compare avec le tableau l'autre croquis préliminaire figurant sur cette feuille, on constate que la position des mages n'a subi aucune modification.

La deuxième feuille porte une esquisse d'ensemble très fouillée, proche du tableau dans la forme, si ce n'est dans la décoration. Cette esquisse présente des personnages vêtus, à demi nus et nus, dans leur position finale. Les nus ne sont



L'Adoration des Mages

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

guère précis sur le plan anatomique, mais tentent plutôt de saisir l'esprit général de l'oeuvre.

Les trois mages sont regroupés devant la Vierge assise, qui leur tend l'Enfant. Le Mage situé le plus près de la marge inférieure porte un manteau. Ce manteau, largement drapé dans l'esquisse, perd beaucoup de ses plis dans le tableau terminé, sans perdre toutefois de sa richesse par la magie de la couleur. Le plus grand personnage du centre est nu et dépourvu de la couronne et de la barbe que l'on retrouve dans le tableau.

La Vierge, saint Joseph et les deux figures masculines que l'on aperçoit sous le porche sont des études de nus, dont n'existent que les formes. Un grand mur dissimule la majeure partie de l'arrière-plan et, resserrant la scène, lui confère un climat d'intimité. Sur le croquis, ce mur offre une surface lisse, mais des traits ont été ajoutés sur la toile, indiquant qu'il fut construit de blocs de pierre, ce qui renforce le pittoresque du tableau.

Un ange à droite et un ange à gauche, dans la partie supérieure du croquis, ont été éliminés dans la version finale.

Le «contrapposto» ou courbe lysippéenne des figures féminines stylise leur draperie en en variant l'aspect décoratif, faisant penser à la Nike grecque, même si les anges de Sir Edward Burne-Jones (1833-1898) ne sont pas loin, du moins sur le plan chronologique. La forme longiligne des anges de Leduc découle des variantes d'un croquis qu'il exécuta à Paris.

Structure

Le tableau est divisé en trois niveaux intimement liés. Le premier plan s'étend du bas du tableau jusqu'au niveau de la tête de la Vierge à l'Enfant. Le deuxième plan va de ce niveau jusqu'en-dessous des nuages; la limite horizontale de cette section est marquée par le rendu architectural du toit de chaume sur fond de mur de pierre. Le troisième plan commence à partir de cette construction et est rempli d'anges et de nuages

entourant l'Étoile de Bethléem. Ces trois espaces ont une signification symbolique: le premier représente le royaume terrestre de l'homme; le deuxième est la zone de transition ou de construction, où se trouvent les anges ou messagers de Dieu qui viennent livrer son message à l'homme; le troisième enfin correspond au Ciel.

Dans le premier plan, les trois mages sont agenouillés devant la Vierge et l'Enfant:

«Les rois de Tarsis et des Îles offriront des présents... Tous les rois de la terre l'adoreront, et toutes les nations lui seront soumises». (Psaume 72: 10,11)

Disposé dans la partie inférieure gauche du tableau, ce groupe, encore accentué par la couleur et la pose, a un effet sculptural très fort. Deux des personnages, le jeune Gaspard, barbu, portant un vêtement vert émeraude soutaché d'or, et le plus vieux, à barbe blanche, portant couronne d'or, Melchior, le plus grand des trois, vêtu de jaune or, sont en diagonale avec la Vierge et l'Enfant. L'aspect décoratif est assuré par le drapé des vêtements dont la richesse, de même que celle des accessoires aux couleurs subtiles, n'en demeure pas moins assujettie à l'esprit de la peinture. Le groupe haut en couleurs des mages contraste, en effet, avec le groupe plus petit et plus humble de Marie, de l'Enfant-Jésus et de Joseph, vêtus sans éclat sur fond de bâtiments rustiques.

Une autre diagonale va de la partie inférieure droite du tableau jusqu'aux deux figures masculines qui se tiennent sous le porche, en passant par le somptueux tapis rose frangé d'or, sur lequel sont déposés les présents des Rois Mages — or, encens et myrrhe — et par Balthazar à la peau noire.

L'unité est assurée par la continuité des couleurs ou des tons clairs ou foncés et des gestes. Le vert du manteau de Gaspard se retrouve dans la ceinture de Joseph, dans le toit herbeux des stalles et dans les vêtements flottants de plusieurs des anges du plan supérieur. Le brun de la robe de Joseph se

répète tant dans le chaume du toit de l'étable que dans les robes de plusieurs anges.

Le beige neutre du premier plan, sur lequel tranchent la paille et les poutres et les montants de l'étable de même que le bloc de pierre ébréché sur lequel la Vierge est assise accentuent la rusticité de la scène et en assurent l'unité.

L'association des couleurs permet non seulement la liaison des formes à l'intérieur d'un même plan, mais assure également, par leur gradation, l'unité des trois plans. Par exemple, la couleur des vêtements (vert, bleu, brun, rose foncé) du plan moyen se retrouve dans les robes (vert pâle, bleu pâle, brun clair, rose pâle) des anges qui se trouvent dans la partie supérieure (troisième plan) du tableau.

Les blocs de pierre grise du mur, d'un gris plus clair que celui des nuages, empêchent de bien voir le paysage d'arrière-plan. Ce paysage est suggéré par un porche situé au niveau du plan moyen, à gauche; on voit le ciel bleu par une ouverture dans la partie supérieure du mur.

Les deux personnages qui se trouvent sous le porche sont reliés au groupe de saint Joseph, de la Vierge et de l'Enfant par le geste et l'attitude. Le défaut de perspective du deuxième plan est dû aux poutres de l'étable.

Le troisième plan symbolise le Ciel et plusieurs anges superposés portant des robes semblables en assurent, avec les autres plans, l'heureuse transition. Ces anges sont représentés devant et parmi les nuages gris qui les unissent et les mettent en valeur. Le point principal de la sphère supérieure est, placée au centre, l'Étoile de Bethléem.

En plus de la similitude des couleurs utilisées à des fins d'harmonie pour les anges et les figures d'en bas, on note le lien direct unissant le personnage féminin longiligne de gauche (ange aptère) au groupe de la Vierge à l'Enfant, par la position de sa tête, ses gestes et le mouvement de son vêtement.

La diversité des gestes, des ports de tête et des mouvements de drapés contribue à l'effet décoratif de la section supérieure. L'espace est encore rehaussé par la présence empreinte



L'Ascension

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

de lyrisme d'un ange jouant de la lyre, d'un autre tenant un rouleau de musique, d'autres encore, en prière, d'un autre, enfin, tenant des rubans. Le sens profond de toute la partie supérieure de la toile est de proclamer la naissance du Christ.

Sources d'inspiration

En l'absence de tout document écrit d'Ozias Leduc, il est difficile de trouver la source d'inspiration de l'*Adoration des Mages*. Leduc était un artiste éclectique et, comme en font foi ses croquis préliminaires, il s'est inspiré de plusieurs sources pour la composition de ce tableau. Les petits croquis de la Vierge à l'Enfant et des mages semblent indiquer qu'il s'est inspiré d'une revue religieuse populaire.

Les robes aux riches couleurs du groupe plastique des mages rappellent l'*Adoration des Mages* de Philippe de Champaigne (1602-1674)¹².

L'interprétation plus rustique de l'*Adoration des Mages* d'Hippolyte Flandrin (1809-1864) se rapproche davantage du tableau de Leduc, en particulier par la configuration serrée des mages, la pose de la Vierge assise, de profil, tenant l'Enfant Jésus et le recours à un mur de fond pour enclore la scène. Le mouvement des bras et des mains tendant une cassette de bijoux à la Vierge et à l'Enfant est, sur les deux tableaux, remarquablement similaire. Leduc possédait l'*Histoire de l'art chrétien* de Bournand¹³ et il se peut qu'il se soit inspiré du groupe de mages peint par Flandrin. Il est également possible qu'il ait vu, lors de son voyage à Paris en 1897, les grandes compositions murales de Flandrin à l'église Saint-Germain-des-Prés.

L'Ascension

L'Ascension est située du côté droit, dans le chœur, en face de l'*Adoration des Mages*. Pour l'organisation de l'espace et des personnages de ce tableau, Leduc s'est inspiré de l'Ascension exécutée en 1888 par l'artiste américain John Lafarge

(1835-1910) pour l'église de l'Ascension de New York. Une reproduction en noir et blanc de cette oeuvre avait paru dans un numéro d'une revue populaire, *Century*, que Leduc avait en sa possession¹⁴.

L'Ascension de John Lafarge est elle-même une combinaison de deux autres tableaux célèbres: la partie supérieure de la *Transfiguration*¹⁵ (1517) de Raphaël (Rome, Vatican) pour le haut et la partie inférieure de l'*Assomption de la Vierge* (vers 1480-1528) de Palma le Vieux (Venise, Accademia) pour le bas. Lafarge a interprété et amalgamé ces deux oeuvres de façon très libre, ajoutant une montagne dans le paysage d'arrière-plan. Intéressé par le Japon et y ayant séjourné, Lafarge a reproduit le Fuji-yama. Il est peu probable que Leduc ait eu connaissance de l'éclectisme de Lafarge; le fait est qu'il a lui-même modifié certains éléments de sa reproduction et, en premier lieu, en remplaçant le mont Fuji par le mont Saint-Hilaire, ajoutant ainsi à l'oeuvre un motif local et familier. Il a également placé devant la montagne la vallée du Richelieu.

«Il les conduisit alors vers Béthanie. Élevant les mains, il les bénit. Pendant cette bénédiction, il se sépara d'eux et fut enlevé au ciel. (Luc 24: 50, 51)

Croquis préliminaires

On a retrouvé un petit croquis au crayon préliminaire à ce tableau. Au plan de la disposition, les personnages sont presque identiques à ceux de l'oeuvre définitive, si ce n'est de l'élimination d'un apôtre (avant gauche) et de quelques changements mineurs à la position des mains. Comme cela est prévu à cette étape du processus de création, la plupart des personnages sont nus. Dans ce croquis, Leduc a doté d'ailes certains de ses anges, mais pour revenir aux habituels anges aptères dans le tableau. Le croquis préliminaire montre clairement l'organisation de l'espace et le regroupement des figures: d'abord, au plan moyen, un groupe en hémicycle autour d'un espace central ouvert, puis un espace dégagé au-dessus de la tête des

figures, enfin, un rassemblement de silhouettes et de nuages de chaque côté du Christ, lui-même centré dans l'espace ovale ménagé dans la partie supérieure du croquis, et que l'on retrouvera dans le tableau.

Structure

Le tableau comprend trois niveaux. Le premier plan va du bas du tableau jusqu'à la ligne tracée par les têtes de la Vierge et des apôtres disposés dans le plan moyen. Le sol aride et sec, piqué de touffes d'herbe, ajoute à la réalité de ce qui, autrement, serait un premier plan dépourvu d'intérêt. Les rassemblements, les jeux de lumière et d'ombre et la couleur des robes tranchent sur cette masse de sol ingrat. Les deux personnages principaux, la Vierge et saint Jean l'évangéliste, situés en plein centre, sont entourés de onze autres figures de sexe masculin.

Les treize personnages (onze debout, deux à genoux) accusent des poses différentes: trois de profil gauche et droit, les autres de trois quarts ou de face; les gestes, comme la position de la tête et des yeux, établissent un lien entre eux et le Christ montant vers le ciel, les anges du troisième plan et d'autres personnages peints dans le plan moyen. Les visages expriment la terreur sacrée et l'émerveillement à la vue de l'événement dont ils sont les témoins. La disposition des personnages dans le plan moyen, le chevauchement de leurs formes, gestes et vêtements, de même que le choix des couleurs, fondent l'ensemble en une masse homogène.

Les deux personnages à genoux (à gauche) et les personnages debout (à droite) servent de repoussoir et font corps avec le cadre. Le geste de la figure agenouillée au premier plan (Marie Madeleine) est repris par l'ange de droite, et amorce une diagonale qui, partant du coin inférieur gauche du tableau, rejoint, par le mouvement de la jambe droite, le personnage de saint Jean. Le lien unissant ces deux figures est encore accentué par la main droite du personnage agenouillé touchant presque la main droite de saint Jean.

La deuxième diagonale du plan moyen est créée par le sol rocailleux qui, partant du coin inférieur droit, rejoint le genou du personnage agenouillé en bas, à gauche. Les couleurs prédominantes des robes sont le vert, le bleu, le jaune or et le rose traités en combinaisons variées: par exemple, tunique blanche et voile rose, et vice versa; tunique rose et vêtement vert et vice versa.

Le deuxième plan s'étend depuis le sommet de la tête des personnages du plan moyen jusqu'au torse des deux anges les plus en avant. La partie vaporeuse de leur vêtement se situe dans le troisième plan, la partie inférieure, plus lourde et plus volumineuse, se trouvant dans le deuxième plan. La ligne de démarcation entre le deuxième et le troisième plan est marquée, à l'extérieur du tableau, par une ligne imaginaire reliant les chapiteaux des deux colonnes en saillie.

Le deuxième niveau est étroit. On y trouve une vue éloignée de la vallée du Richelieu et du mont Saint-Hilaire, dont la silhouette se découpe sur le ciel. Le paysage est entièrement encadré de nuages gris. Ces nuages se retrouvent également derrière la tête des personnages du premier plan, ce qui unifie les trois plans et facilite le passage de l'un à l'autre. De la même façon, les deux figures des anges de gauche et de droite recouvrent à la fois le deuxième et le troisième plan, permettant une transition visuelle ininterrompue entre les deux niveaux.

Le Christ vêtu de blanc est représenté en «contrapposto», bras et mains levés en un geste de bénédiction, au centre du troisième plan, depuis la partie supérieure du torse des deux anges, gauche et droit, jusqu'à la pointe en ogive du tableau. Le mouvement de la robe décrit un arc entre son épaule gauche et son pied gauche, accentuant le mouvement ascendant. L'espace qui entoure Jésus est d'un gris plus clair que les nuages, la partie la plus claire avoisinant sa tête. Le halo lumineux encourant le corps du Christ sert à produire un effet spirituel abstrait, rappelant la *mandorle* utilisée à l'époque médiévale. L'amande est composée dans cette toile par des nuages d'un gris plus pâle et les silhouettes des anges entourant le Christ.

Saint Hilaire rédigeant son traité

Saint Hilaire rédigeant son traité se trouve au-dessus de l'autel latéral gauche. Puisqu'il s'agit du saint patron de l'église et de la paroisse, le tableau qui lui est dédié occupe une place de choix. La source littéraire en est un texte de Gérard Goulet figurant dans la bibliothèque de Leduc et intitulé *Saint Hilaire: évêque de Poitiers (315-368-A.D.)*.

«Il [saint Hilaire] compose son retentissant traité *De la sainte Trinité* qui restera jusqu'à celui de saint Augustin l'expression la plus profonde et la plus complète de ce grand mystère»¹⁶.

Saint Hilaire, reconnu par les historiens et les théologiens pour sa campagne contre la propagation de l'arianisme, fut l'objet d'une reconnaissance plus grande encore lorsqu'il fut proclamé Docteur de l'Église en 1851. Selon Jean-René Ostiguy, Leduc a probablement consulté *La vie de saint Hilaire*¹⁷ du chanoine Paul Barbier. Leduc a un jour déclaré:

«Saint Hilaire, auteur de plusieurs ouvrages de polémique, est surtout renommé par son fameux traité de la Sainte-Trinité»¹⁸.

La documentation prouve que chaque détail a fait l'objet d'une étude minutieuse. L'artiste n'a rien laissé au hasard, ou à la spontanéité. On constate, à l'analyse des notes qu'il a consignées sur une page, que les éléments, personnages et couleurs sont symboliques et que les vêtements de saint Hilaire sont bien ceux portés au IV^e siècle après Jésus-Christ.

Leduc a décrit la scène de la façon suivante:

«Éléments du tableau - Saint Hilaire revêtu d'un costume d'évêque porte la mitre de forme particulière propre à l'époque où il vivait; commencement du IV^e siècle. Sa crosse est déposée à ses pieds, sur un coussin.

Le saint évêque est représenté écrivant sous la dictée, ou plutôt inspiré par la Religion ou la Foi. Symbolisée par une figure, d'une noble femme portant une croix, manière classique de la représenter.



Saint Hilaire rédigeant son traité

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

Au haut du tableau est visible la très Sainte Trinité, le Père et le Fils sous forme humaine, le Saint Esprit, une colombe planant. Ils supportent le Globe Terrestre, le vérifient et le conservent»¹⁹.

Éléments structuraux

Leduc a divisé son tableau en trois plans. Dans le premier, il a choisi de représenter saint Hilaire assis à une table de travail, rédigeant son traité. Ce premier plan réunit divers éléments — livres empilés, un lis blanc dans un pot de terre, la crosse de saint Hilaire, déposée de biais sur un coussin, une table et une chaise de bois et un dallage — dont Leduc a travaillé les différentes textures, une à une, accentuant et diversifiant ainsi l'effet décoratif. Ces natures mortes, soigneusement disposées dans un premier plan sans profondeur, jouent également un autre rôle: elles permettent de pénétrer la peinture en diagonale de gauche à droite. La première diagonale est créée par la crosse, qui va de la partie avant gauche jusqu'à l'arrière-plan droit, et qui, reposant sur un coussin de velours bleu gansé d'or et orné de glands aux quatre coins, est orientée vers le pot de terre contenant le lis.

Parallèlement à cette diagonale, mais plus vers le fond du tableau, une pile de livres crée une deuxième diagonale. Pour tracer cette dernière, on suit la ligne qui va des livres à la chaise partiellement tournée et au corps même de saint Hilaire. Celui-ci suit harmonieusement le mouvement de la silhouette longiligne en vêtements classiques, portant la croix, qui mène plus avant vers le fond, indiquant de sa main droite levée les figures du Christ et de Dieu au sommet du tableau. Les dalles soulignées au bas de la toile contribuent à l'organisation de l'espace et assurent la perspective.

Le deuxième niveau correspond à l'espace marqué par la figure féminine éthérée portant la croix et symbolisant la foi ou la religion. À mi-chemin entre le ciel et la terre, c'est la demeure des messagers de Dieu qui nous communiquent sa parole et inspirent l'humanité.

Le troisième niveau, qui se trouve sous la pointe du tableau, est occupé par les figures assises de Dieu le Père et de Son Fils, le Saint-Esprit étant représenté sous la forme d'une colombe (la Sainte Trinité). Ils sont le pôle d'attraction de cette partie supérieure représentant le Ciel. Des nuages de formes variées ainsi que des têtes et des bustes d'anges ceignent presque complètement ces trois figures.

L'unité des trois plans est assurée par la tonalité grise des dalles de pierre et le gris des nuages bas qui rejoignent le plancher, dans le fond, et servent de repoussoir aux personnages du premier plan.

Les natures mortes représentent de façon symbolique l'érudition et la cléricature de saint Hilaire: les livres, la crosse, la plume d'oie, le rouleau de parchemin, etc. Le lis, par exemple:

«Un symbole de son ardeur à défendre la Foi est indiqué par une plante fleurie: l'arum»²⁰.

Le lis dans son pot représente également l'union de l'esprit et du corps. Quoiqu'elle s'en distingue par la combinaison des couleurs, cette toile rappelle, sur le plan de l'organisation de l'espace, le Saint-Grégoire²¹ de François Beaucourt qui se trouve à l'église Sainte-Anne de Varennes, où Leduc effectua, comme apprenti d'Adolphe Rho, des travaux mineurs de décoration. Ce tableau peut l'avoir inspiré; toutefois, Leduc a tiré les traits du visage de saint Hilaire de l'un de ses propres tableaux (vers 1891) aujourd'hui introuvable, intitulé *Saint Hilaire ressuscitant l'enfant mort sans avoir été baptisé*²².

L'attitude et l'expression du visage, de même que la position des mains de saint Hilaire, contribuent au climat de contemplation sereine dans lequel baigne cette oeuvre. Les couleurs des vêtements ajoutent également au caractère des personnages (voir chapitre VI, *Couleur*).

La robe de saint Hilaire est principalement jaune or, garnie de vert, symboles de gloire et d'espérance. Sa prestance royale

est encore accentuée par le pourpre et l'amarante du bas de la robe.

La femme allégorique est vêtue de blanc et de bleu, ce qui symbolise la foi, l'innocence et la vertu. Cette figure d'inspiration divine ressemble beaucoup à un fusain exécuté par Leduc à Paris en 1897, en particulier par les traits du visage et le bras levé du nu féminin étudié²³.

Croquis préliminaires

Plusieurs croquis se rapportent à *Saint Hilaire rédigeant son traité*, dont un certain nombre traitent d'éléments particuliers, plus précisément des mains et des traits du visage. Dans les études de mains, la forme est donnée par un dégradé qui crée la rondeur et le relief. Dans les croquis détaillés, le dessin des mains est plus poussé qu'il ne l'est en peinture. Leduc campait les personnages de ses toiles à traits plus gros; il y était moins soucieux de modelé que dans les études préliminaires des éléments distincts. Il finissait les parties nues en premier comme en témoignent les photographies des tableaux en voie d'exécution.

En dehors de ces études de mains et de visage, une esquisse préliminaire d'ensemble très fouillée subsiste, qui permet de constater que seuls quelques changements mineurs ont été apportés au tableau final.

Dans cette esquisse au carreau en vue du transfert sur la toile, la plus importante modification est celle des traits du visage de saint Hilaire. L'esquisse prouve à l'évidence que Leduc a eu recours à un modèle pour la pose désirée; mais que, dans le tableau, il a opté pour les traits qu'il avait peints vers 1891 dans un tableau perdu, commandé par la paroisse de Saint-Hilaire, et qui s'intitulait *Saint Hilaire ressuscitant l'enfant mort sans avoir été baptisé*. Contrairement au jeune saint aux joues rondes de l'esquisse, le saint plus vieux, au nez aquilin et au visage plus mince, donne l'impression d'une âme à la fois contemplative et sagace. La tête royale coiffée de la mitre, les



L'Assomption de la Vierge

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

mains fines aux longs doigts déliés témoignent d'un raffinement et d'un sens esthétique.

Pour les contours subtils du corps, Leduc a eu recours à un modèle. Si l'on étudie attentivement les extrémités inférieures de la figure de saint Hilaire sur l'esquisse, on voit les plis du vêtement diaphane par-dessus ses jambes, ce qui illustre bien la technique de Leduc qui consistait à rapporter des vêtements sur une étude de nu.

Les différentes études de mains, pour le personnage de saint Hilaire, montrent que Leduc avait prévu, au départ, que le saint évêque tiendrait la plume de la main gauche et, dans l'esquisse, l'écart entre le pouce et l'index de la main droite est trop grand pour qu'une plume d'oie puisse y tenir.

La seule autre modification est celle apportée à l'ornement sculpté sur le côté de la table de travail de saint Hilaire. Selon le croquis, il devait y avoir deux motifs en forme d'arc, mais Leduc a finalement opté pour un écusson sous un arc.

Dans l'esquisse, les deux figures centrales, saint Hilaire et la femme allégorique, sont plus détaillées que les autres éléments et leurs vêtements minutieusement ombrés. Les deux personnages se détachent de l'arrière-plan à coups de crayon légers et forts. Les formes de saint Hilaire et du symbole de la foi ou de la religion décrivent un arc subtil qui, avec la pose même de la foi et le rendu de son vêtement, accentue le mouvement vers le haut. Dans la partie supérieure de l'esquisse, les figures sont délicatement ombrées à coups de crayon légers et raffinés. Les gros nuages symboliques, par contre, acquièrent de la profondeur et du rythme par leurs contours fortement appuyés et le jeu contrôlé des hachures parallèles. Les mêmes hachures, mais cette fois croisées, composent les ombres plus prononcées sous le bureau du saint²⁴.

L'Assomption de la Vierge

L'Assomption de la Vierge est le plus célèbre de tous les tableaux de l'église de Saint-Hilaire. Cette composition religieuse a fait l'objet de différentes analyses et a été reproduite

pour illustrer divers textes consacrés à la vie et à l'art d'Ozias Leduc²⁵.

Croquis préliminaires

On a retrouvé une esquisse d'ensemble portant un quadrillé limité à la partie inférieure, ainsi que six croquis, très poussés, de détails, à savoir: les mains des anges tenant des rubans et jouant de la guitare; la partie supérieure du torse longiligne de la femme tenant la rose au bas du tableau; deux études des traits du visage de la Vierge et une étude de ses mains jointes. Dans l'esquisse, tous les personnages sont nus. Leduc leur donne forme en variant l'épaisseur et la force du trait. Leur pose définitive et leur disposition sont identiques à celles du tableau, si ce n'est d'un personnage qui se trouvait dans l'esquisse entre le manteau de la Vierge et le joueur de lyre et qui, sur la toile, a été déplacé derrière ce dernier. Cette modification harmonise et unit plus étroitement les deux figures sous le manteau ondoyant de la Vierge. Les croquis de détails témoignent de l'aptitude de Leduc à créer le relief par des jeux d'ombres et de lumière, le modelé des visages et des mains.

L'*Assomption de la Vierge* se trouve au-dessus de l'autel dédié à la Vierge, à l'avant de l'église, du côté droit. Ses dimensions sont identiques à celles de *Saint Hilaire rédigeant son traité*, que ne dépassent que l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*.

Dans une brève analyse de l'un des croquis préliminaires de la figure de la Vierge, Jean-René Ostiguy écrit:

«Le premier aurait été une étude en pied où la tête était à peine esquissée. Quant aux deux autres, ce sont des études genre portrait qui auraient eu comme modèle Ozéma Leduc, soeur de l'artiste²⁶.

L'hypothèse d'Ostiguy selon laquelle Ozéma, la plus jeune soeur de Leduc, aurait servi de modèle pour le visage et la tête de la Vierge s'est révélée exacte²⁷.

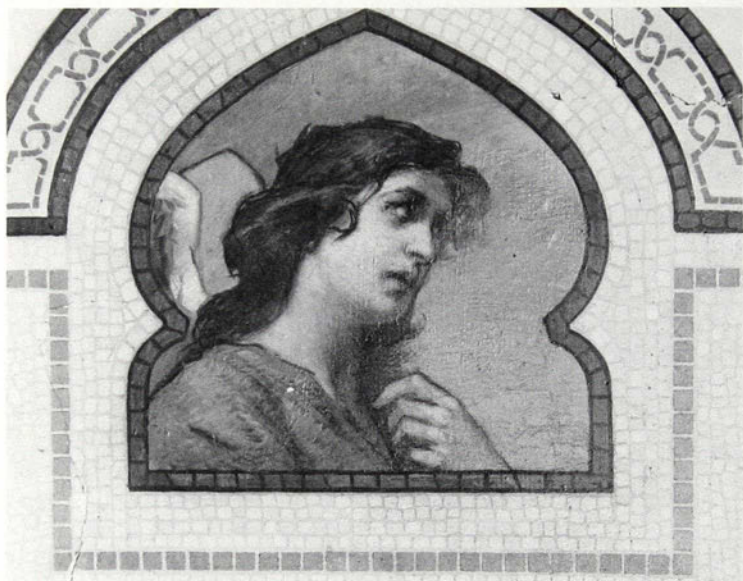
Le premier traitement du visage de la Vierge a été exécuté au fusain. Ce portrait rapide d'Ozéma est des plus réalistes. Ses cheveux sont tirés vers l'arrière dans un mouvement qui dégage ses oreilles et son front. Ses grands yeux levés au ciel expriment la révérence. Les traits de fusain, accentués par l'usage exquis des ombres et de la lumière, donnent au visage son modelé.

Le deuxième portrait, également au fusain, se rapproche davantage du tableau final au plan de la présentation et du port de tête. Dans ce dessin, et contrairement au précédent, les traits du modèle sont idéalisés. Les cheveux, longs et ondulés, encadrent de douceur le visage et confèrent au dessin une note somptueuse. Le port de tête et la posture sont de surcroît plus détendus, ce qui se reflète dans le modelé nettement moins contrasté du visage. Cette atténuation des contrastes apporte à l'ovale une note de douceur. Le nez a été raccourci, les lèvres sont plus pleines, légèrement entrouvertes sur un demi-sourire, ce qui lui donne un air de jeunesse et d'innocence traduisant ce sentiment de joie intérieure que Leduc a tenté d'exprimer dans le visage de la Vierge.

Jean-René Ostiguy écrit:

«La beauté du métier de Leduc est ici frappante. Son utilisation habile du trait barbé et des hachures légères, des frottis épousant la texture du papier ne peut qu'étonner»²⁸.

Ce sont là des techniques dans lesquelles Leduc était passé maître. Des photographies prouvent qu'il fixait l'esquisse détaillée des traits idéalisés, dans ce cas la tête de la Vierge, dans le coin supérieur droit du tableau de façon à pouvoir s'y référer en cours d'exécution. Une autre photographie prise dans l'atelier de Leduc et représentant le tableau *l'Assomption de la Vierge*, à demi-achevé, confirme la méthode de travail du peintre, qui consistait à terminer d'abord les parties nues du corps, par exemple les traits du visage, les mains et les pieds, avant de se concentrer sur le vêtement et les accessoires décoratifs qui compléteront la composition et retiendront l'attention.



Tête d'un ange

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

Cette photographie de la toile, inachevée et dûment mise au carreau, montre qu'une modification a été apportée au personnage de profil, qui se trouve dans le coin inférieur gauche du tableau fini. À ce stade de l'oeuvre, les traits schématisés se rapprochent de ceux des anges de Leduc, alors que, dans la version finale, où le port de tête est plus naturel, ces traits sont caractérisés et font davantage «portrait». En fait, le visage de ce personnage emprunte ses traits à Marie Louise Lebrun Cappello, cousine de Leduc, future épouse et veuve de Luigi Cappello dont Leduc fut l'apprenti dans sa jeunesse²⁹.

Ces documents photographiques nous fournissent d'autres renseignements importants: les dates inscrites dans la partie blanche de la toile achevée, à droite: 20 août 98, et à gauche: 12 octobre 98. La première photographie du tableau inachevé ne porte pas la date «12 oct. 98» du côté gauche; on peut donc supposer que le tableau a été exécuté entre ces deux dates³⁰.

Dans sa démarche, depuis le croquis préliminaire jusqu'au tableau final, Leduc est passé de son modèle vivant à une abstraction et à une idéalisation pures qui voilaient le portrait réel d'Ozéma. Le point central du tableau est le visage de la Vierge, qui est en lui-même l'image idéalisée de la dévotion et de la foi. Son attrait ne provient pas seulement de sa charge émotionnelle en tant que représentation d'un type de beauté humaine, mais également des dispositions formelles de la toile tout entière. Le visage constitue, en effet, la partie la plus claire de la composition, conçue comme un crescendo allant de l'ombre à la lumière. Sur le plan de la structure, il est au sommet du triangle formé par les bras de la Vierge, la tête en étant la clef de voûte et le point culminant du tableau.

Leduc réutilisa ces traits vers 1943, dans la *Tête de la Vierge*³¹. On retrouve, en outre, une interprétation de profil de ces mêmes traits dans la Marie-Madeleine du tableau le *Christ dans la maison de Simon* et dans le médaillon à l'huile *Tête d'un ange*, de l'église de Saint-Hilaire.

Une gradation subtile des couleurs allant du plus foncé au plus pâle frappe l'oeil à mesure que, quittant le riche bleu royal de sa cape doublée d'or, il s'élève jusqu'à l'auréole de lumière qui entoure son visage. Leduc a employé le rose, le vert et le jaune or pour les vêtements des anges. Ces couleurs harmonieuses et claires ajoutent une touche décorative et visent, par leur côté suggestif, à créer un climat de beauté céleste.

Sur le plan structural, l'observateur pénètre dans la composition par le coin inférieur gauche, où sont représentées trois têtes de femmes; leur regard croise celui des deux anges, dont un joue de la lyre, à la gauche de la Vierge, ce qui crée une diagonale avec les deux roses que tiennent les anges. Ces deux personnes sont parallèles à la diagonale, ce qui en accentue l'orientation. Le regard de l'ange tenant les roses crée une autre diagonale, laquelle passe par le bas du vêtement de la Vierge jusqu'à rejoindre les anges groupés à sa droite, établissant entre eux un lien tant par le port de tête, que par l'allure des vêtements.

En regroupant ainsi ses figures en grands et petits rassemblements, et en meublant l'espace de nuages lourds ou légers, Leduc a créé une structure complexe qui attire et retient l'attention.

L'ensemble de la composition respecte avec maîtrise le rapport entre les formes importantes aux longues lignes (partie inférieure) et les formes plus petites aux lignes plus courtes (section supérieure). La partie inférieure droite du tableau est occupée par deux silhouettes féminines d'anges longilignes, d'inspiration maniériste et lourdement drapées. Leur position en diagonale et la masse de leurs vêtements créent une impression de lourdeur et de mouvement vers le bas, encore accentuée par la silhouette du mont Saint-Hilaire se découpant derrière et au-dessous des personnages.

La partie comprise entre ces figures et les pieds de la Vierge est remplie de nuages légers, symbolisant l'espace intermédiaire entre le royaume terrestre et les Cieux. Les deux tiers supérieurs du tableau mettent l'accent sur le mouvement

ascendant de la Vierge, entourée d'anges aptères à demi-cachés — ils sont neuf, représentant les neuf chœurs des anges —, enveloppés de nuages, célébrant par des chants et de la musique son ascension vers les Cieux. Deux d'entre eux jouent de la lyre et de la guitare³², d'autres contemplent son ascension; deux autres encore tiennent des rouleaux de parchemin portant probablement des notes de musique; un autre, enfin, présente une guirlande de roses roses, évoquant peut-être la Vierge du Rosaire.

Du fait de leur disposition des deux côtés au-dessus et au-dessous de la Vierge, les anges donnent l'impression de lui assurer un soutien physique comme s'ils la soulevaient jusqu'aux Cieux.

Les cheveux des anges sont tirés³³, et plusieurs portent des rubans autour de la tête, à l'instar des vainqueurs de la Grèce antique, détail remis à la mode à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, en particulier dans les portraits de jeunes femmes.

La position en «contrapposto» de la Vierge contribue également à son mouvement ascendant. Sa jambe gauche détendue pointe sous sa robe blanche, composant à sa droite un multiple plissé.

L'effet créé est celui d'un mouvement ascendant décrivant un arc à partir de son pied découvert jusqu'à sa taille. La pose³⁴ s'inspire de ces Victoires antiques (Nike) reproduites au fil des âges pour les vertus décoratives du drapé diaphane.

Les parties inférieures de ce tableau ont été réutilisées et intégrées dans d'autres compositions religieuses lors de commandes subséquentes. Par exemple, le groupe des trois têtes féminines du coin inférieur gauche de l'*Assomption de la Vierge* a été retravaillé dans le coin inférieur gauche du *Couronnement de Marie dans le ciel* (vers 1905-1906), à Saint-Romuald de Farnham (Québec). Toute la partie inférieure de l'*Assomption de la Vierge*, comprenant les trois têtes féminines et les deux personnages longilignes a, en outre, été reproduite

à Notre-Dame-de-Bonsecours, Montréal, vers 1908-1909, dans le tableau *Couronnement de Marie dans le ciel*³⁵.

Leduc a déclaré avoir été inspiré en peignant les cinquante-six tableaux consacrés à la vie de la Vierge:

«La liste des peintures concernant la Sainte-Vierge. 56 peintures inspirées du rôle que tient la Sainte-Vierge dans la Vie et l'Histoire. Un certain nombre de ces peintures ont la Vierge représentée participant à des scènes seulement traditionnelles ou historiques ou bien encore comme une présence — oeuvres purement idéales».

Leduc a écrit un poème (non daté), intitulé «Assomption», qui glorifie et résume le principe de l'abandon total à l'amour et à la beauté de Dieu³⁶.

ASSOMPTION

En mon envol
Tout au long de la route
où je montais
pour aller à Dieu
le coeur et l'âme éblouis
l'Amour et la Beauté
m'ont suivie
Et personne ne se doute
que de vol en vol
émue d'amour, de beauté
je suis parvenue
vers qui, tout mon être s'élance
Pour en fin de route
au bout du désir
au plus haut des cieux
anéantie
voir, les bras ouverts
celui qui, à lui, m'attire —
Le seul Dieu
Le Dieu d'amour et de beauté

Mon Dieu —
Oh! en Lui m'y abîmer
En mon envol
Mon envol!

LES SEPT SACREMENTS

Baptême (*Le Baptême du Christ*)
Pénitence (*Le Christ dans la maison de Simon*)
Eucharistie (*Le Souper d'Emmaüs*)
Confirmation (*La Pentecôte*)
Mariage (*Le Mariage de la Vierge*)
Ordre (*Le Christ remettant les clés à saint Pierre*)
Extrême-onction (*La Mort de saint Joseph*)

Le Baptême du Christ

Croquis préliminaires

On a retrouvé trois croquis préliminaires de ce tableau. L'un consiste en une esquisse d'ensemble où l'on voit les figures nues du Christ et de saint Jean-Baptiste dans les poses mêmes qu'ils ont dans la toile. Tous les autres éléments, colombe, forme des arbres en arrière-plan sont à peine esquissés, comme dans la version finale.

Une autre feuille comporte trois études d'académie avec des ombres pour créer l'illusion du relief: Deux du Christ: un nu de face, jambes rapprochées, main droite sur la poitrine, main gauche pendante; un mannequin, de profil et en «contrapposto», les deux bras croisés sur la poitrine. Une étude sur mannequin de saint Jean-Baptiste dans la pose même qu'il a dans le tableau, à l'exception du bras gauche.

La troisième feuille est une étude fortement ombrée, en particulier au niveau du nu du Christ et du paysage d'arrière-plan. Les vêtements de saint Jean-Baptiste sont moins travaillés.

La scène se passe dans une forêt, près d'un ruisseau; saint Jean-Baptiste, cousin du Christ, cheveux courts et portant la



Le Baptême du Christ

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

barbe, procède au baptême. Les deux figures sont représentées en plan moyen. Le Christ, retenant un linge blanc autour de son corps, se tient dans le ruisseau peu profond parsemé de cailloux et de roches. À sa gauche, sur la rive, Jean-Baptiste, vêtu d'une peau de bête brune, surplombe légèrement le Christ dont les mains sont croisées sur la poitrine en signe de respect et d'attente sereine du sacrement du baptême. Au bout de son bras droit tendu, saint Jean tient un récipient en forme de coquille d'où s'écoule l'eau bénite sur la tête du Christ. La main gauche de saint Jean est posée sur son cœur. La colombe de la paix, symbole de l'Esprit saint, vole au-dessus de la tête du Christ:

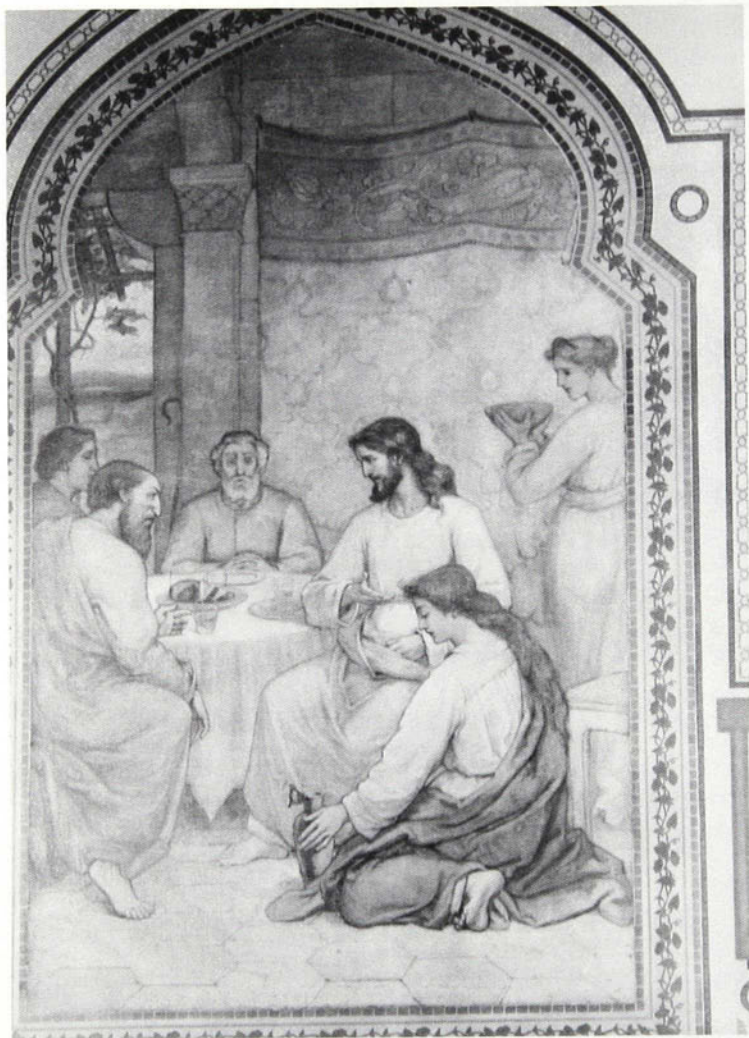
«... voici que les cieux s'ouvrirent, et il vit descendre sur lui, comme une colombe, l'Esprit de Dieu. Et du ciel une voix se faisait entendre: «Voici mon fils bien-aimé sur qui je porte mon affection». (Matthieu 3: 13sv.)

La forêt d'érables et la silhouette du mont Saint-Hilaire ajoutent un élément local à l'oeuvre, la rendant plus accessible aux paroissiens. Les douces tonalités du crépuscule filtrant à travers le paysage d'arrière-plan et le traitement réaliste et décoratif de la nature ajoutent au réalisme de la scène.

Le soin du détail manifesté par Leduc emporte la conviction, rappelant ses premières natures mortes, dans lesquelles il avait exploité avec succès la technique du *trompe l'oeil*. En plus d'utiliser des coloris connexes pour harmoniser et unifier l'ensemble, Leduc intègre les contours et les formes de ses personnages dans ceux de la nature.

Par exemple, les silhouettes longilignes du Christ et de saint Jean-Baptiste, associées aux formes hautes et sveltes des érables stylisés, contribuent à l'impression globale de verticalité. Le Christ et saint Jean-Baptiste sont fortement détournés, en particulier au niveau des membres nus (mains, bras, jambes et pieds).

Le fond, immédiatement derrière la tête du Christ, porte les traces d'une retouche. Leduc a repeint par-dessus son



Le Christ dans la maison de Simon

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

premier jet de façon à modifier la forme et la dimension de la tête du Christ³⁷.

Il a certainement étudié de près l'interprétation qu'avait faite du même sujet Joseph Légaré vers 1828 à l'église paroissiale de Bécancour, Québec. Leduc était apprenti à l'atelier d'Adolphe Rho, à Bécancour, lorsqu'il exécuta vers 1890 le *Baptême du Christ* qui se trouve maintenant dans l'église Saint-Jean-Baptiste de Montana, à Jérusalem.

L'oeuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674) était, elle aussi, bien connue de nombre d'artistes québécois par des gravures, des reproductions et des toiles authentiques. Au plan du réalisme, des tons sombres et de l'organisation de l'espace³⁹, son oeuvre le *Baptême du Christ* est similaire à celle de Leduc.

Le Christ dans la maison de Simon

Croquis préliminaires

On a retrouvé un certain nombre d'études, très poussées, de détails particuliers comme celui du pied gauche, de la tête et de la partie supérieure du torse de Marie-Madeleine et de la main du Christ; mais on n'a retrouvé qu'une seule esquisse d'ensemble. Dans cette esquisse les figures sont des études de nus, intégrées dans un arrière-plan fortement ombré et différent. Si on la compare au tableau, on se rend compte que Leduc a resserré sa scène par rapport au projet initial. Il a éliminé le personnage masculin debout, du côté gauche, devant le seuil, et en a ajouté un autre — le deuxième à partir de la gauche à l'avant —, de profil. La silhouette agenouillée de Marie-Madeleine, est, dans l'esquisse, tournée vers l'intérieur, vers le Christ, alors que dans la toile, elle est de profil. La main et le bras droit du Christ sont faibles comparativement au geste puissant du tableau.

Les principaux changements apportés à l'arrière-plan du tableau par rapport à l'esquisse sont le remplacement d'un portail voûté (à gauche) par un encadrement avec poutre transversale et l'élimination de la fenêtre ouvrant sur des bâtiments

palestiniens, remplacée, dans le tableau, par un treillis hautement décoratif, chargé de vigne grimpante. En resserrant la scène à l'aide d'un mur de pierre orné d'une tapisserie, Leduc crée une composition plus intime et mieux structurée.

«Or, voici qu'arrive une femme bien connue dans la ville pour sa vie de débauche. Ayant appris qu'il était à dîner chez le pharisien, elle avait apporté un flacon d'albâtre rempli de parfum. Se tenant derrière lui, près de ses pieds, elle se met à les arroser de ses pleurs, à les essuyer de sa chevelure, à les couvrir de baisers, puis à y répandre son parfum» (Luc 7: 37, 38).

Ce tableau, situé du côté opposé à la chaire, est la plus imposante composition de la nef, à l'exception de l'*Assomption de la Vierge* et de *Saint Hilaire rédigeant son traité*. Étant donné sa largeur, les personnages sont disposés plus profondément dans le plan moyen que dans les autres tableaux de la nef.

Autour d'une table ronde couverte d'une nappe blanche, le Christ et trois hommes sont assis. Le Christ, à droite, de profil, fait face aux deux hommes de gauche, également de profil, le troisième étant assis de face. À la droite du Christ se trouve Marie-Madeleine agenouillée, de profil, sa main gauche posée sur le flacon d'albâtre ouvert. Le Christ fait un mouvement vers Marie-Madeleine, lui touchant presque le front de sa main droite. Il la présente comme un modèle de vertu (*exemplum virtutis*) aux trois hommes à qui il s'adresse.

Du côté droit de l'arrière-plan, on aperçoit la soeur de Marie-Madeleine, Marthe, portant un bol, symbole de ses vertus domestiques. Les personnages, fortement dessinés, ont en commun le geste, la pose et le port de tête. Les formes du Christ assis et de Marie-Madeleine agenouillée se fondent jusqu'à former un C renversé. La ligne droite de la chaise qui se trouve derrière Marie-Madeleine (plan moyen droit) complète l'arc formé par sa tête, ses cheveux et son vêtement, jaune pâle et vert qui symbolise la gloire et l'espoir des pécheurs.

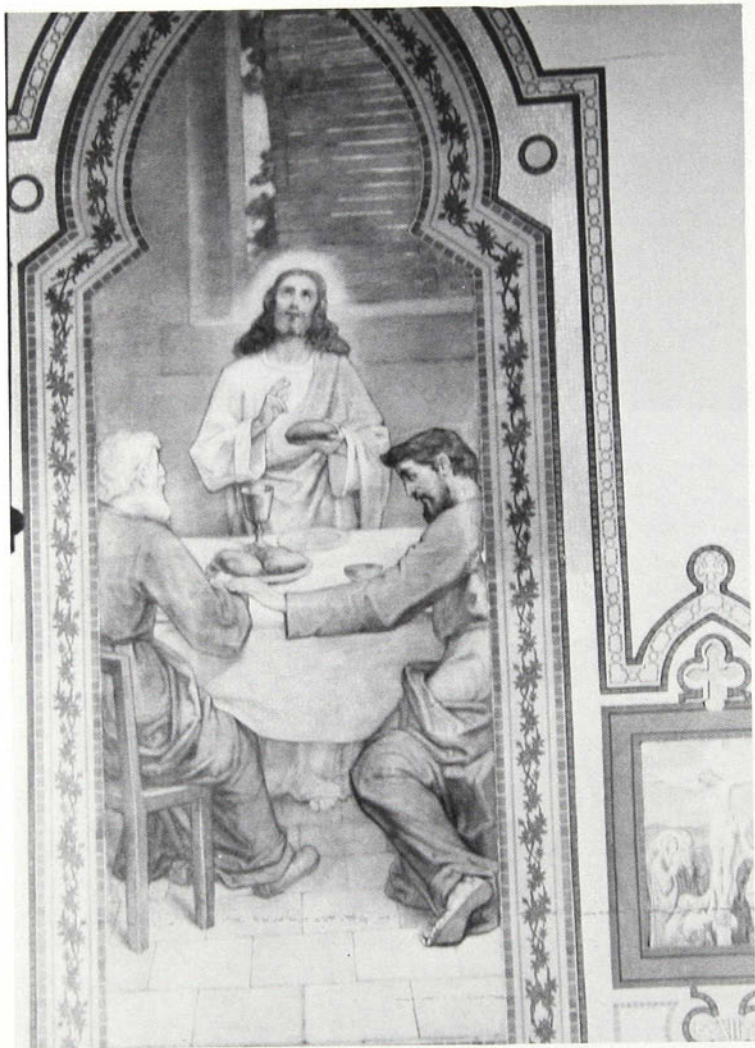
On peut aborder la peinture soit par la gauche, par le repoussoir créé par l'homme assis, soit par le droite, par celui que crée la chaise de bois inoccupée et le pan du vêtement ample de Marie-Madeleine.

Il y a interaction entre les cinq personnages du plan moyen du fait que leurs têtes sont presque au même niveau sur le plan horizontal. La couleur sert également à donner de l'unité à l'ensemble, les tons de leurs vêtements (rose, jaune or, vert) se retrouvant dans le lointain paysage crépusculaire de même que le gris du dallage et des murs intérieurs. Leduc a ménagé une variation sur le plan de l'espace en utilisant des dalles de forme hexagonale⁴⁰. Leur rôle dans cette toile est double: premièrement, elles démarquent délibérément le premier plan pour créer la perspective et, deuxièmement, elles concentrent l'attention sur la scène principale du fait de leur manque d'intérêt sur le plan spatial.

Le mur de pierre du fond est égayé par une grande tapisserie suspendue à des clous ou à des chevilles et qui permet d'aplanir l'espace intérieur. Les motifs décoratifs floraux et végétaux ajoutent au caractère oriental de la composition. Les dessins exacts n'ont pu être trouvés dans aucun des livres que Leduc avait dans sa bibliothèque, même s'ils ressemblent à plusieurs des motifs illustrés⁴¹.

À gauche de l'arrière-plan, une porte est ouverte sur un paysage crépusculaire, où l'on trouve des éléments géographiques locaux de Saint-Hilaire, notamment l'érable, ses feuilles et la lointaine silhouette du mont Saint-Hilaire se découpant à l'horizon. La table, mise pour le repas du soir, est recouverte d'une nappe blanche au centre de laquelle se trouve un grand plat chargé de tranches de pain; on aperçoit à chaque place une assiette et un verre à demi rempli d'un liquide doré. L'interprétation exquise de ces natures mortes rappelle le Leduc du début des années 1890 qui peignait exclusivement des objets familiers propres à son milieu culturel rural.

Pour Marie-Madeleine, Leduc a pris pour modèle sa jeune soeur Ozéma qui possédait une longue et épaisse chevelure



Le Souper d'Emmaüs

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

acajou, attribut fréquemment utilisé pour la représentation de Marie-Madeleine⁴².

La pose agenouillée de la pécheresse était une attitude largement répandue, issue de celle probablement utilisée pour la première fois par Doidalsas de Bithynie, sculpteur hellénistique de la période pergaménienne primitive, pour son Aphrodite accroupie. Cette position agenouillée a été régulièrement répétée dans toutes les périodes artistiques subséquentes. Il est possible que Leduc se soit inspiré du personnage agenouillé du tableau de la *Prise de Constantinople* d'Eugène Delacroix (Musée du Louvre), lors de son séjour à Paris en 1897⁴³.

L'homme assis à gauche, dans le plan moyen, rappelle le personnage placé au même endroit dans la *Sainte Cène* de Molitor, particulièrement en ce qui concerne la position du pied droit et le traitement du tissu couvrant le genou droit fléchi⁴⁴.

La simplicité de la disposition des personnages dans le plan moyen, le repoussoir des formes, le rendu et l'interaction des personnages par leurs gestes et les expressions du visage, le nombre même des personnages — six comme dans la composition de Leduc — qui caractérisent l'oeuvre *Madeleine oint les pieds de Jésus* de Johann Hofmann permettent de rapprocher ces deux artistes.

Le Souper d'Emmaüs

«Mais ils insistèrent pour le retenir: «Reste avec nous, car il se fait tard et déjà le jour baisse». Jésus entra donc avec eux et, pendant le repas, il prit du pain, rendit grâce à Dieu, le partagea et le leur donna. Alors, leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent. Mais il avait disparu». (Luc 24: 28 ss).

Croquis préliminaire

On a retrouvé une esquisse d'ensemble se rapportant à ce tableau. Dans l'oeuvre achevée, la disposition des personnages dans le plan moyen en diffère totalement. Les trois figures esquissées sont des études de nu. La pose des mains du Christ

— la main droite qui bénit, la main gauche qui tient le pain a été légèrement modifiée sur le tableau par rapport au croquis —, la disposition du personnage de face, le port de tête et les cheveux longs jusqu'aux épaules sont les mêmes. La fenêtre derrière le Christ se retrouve tant dans l'esquisse que dans la toile.

La principale modification concerne la structure et la disposition des deux disciplines et de la table. Dans l'esquisse, la table est placée en diagonale, de gauche à droite; le Christ est debout, au bout de la table. À sa gauche et à sa droite les deux disciples, assis l'un en face de l'autre de chaque côté de la table, forment une deuxième diagonale. Il semble que Leduc n'ait pas été satisfait de l'organisation de la scène autour d'un plan diagonal puisque, dans la version finale, il a opté pour un axe horizontal, parallèle au plan pictural, présentant le propos avec plus de clarté et d'efficacité, et aplanissant l'espace.

La scène représente le moment où le Christ, vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau rose, bénissant le pain, est reconnu par ses deux disciples: celui de gauche — tunique verte, vêtement de dessus brun, celui de droite — tunique rose, vêtement de dessus bleu. Cette composition occupe le plan moyen où les trois personnages — le Christ de face et les deux disciples, celui de gauche de trois quarts et celui de droite de profil — sont en interaction. Les deux disciples partiellement coupés (repoussoir), placés dans les coins du plan moyen, facilitent l'entrée dans ce tableau en hauteur. Les deux apôtres sont assis à une table, en face de la figure centrale du Christ, l'un à sa gauche et l'autre à sa droite.

Les gestes et la position de la tête contribuent à l'unité. Le plus jeune des deux disciples, portant une barbe noire, est assis de profil du côté droit; il est légèrement penché en avant, regardant son compagnon de gauche et lui touchant la manche; ce disciple est plus âgé, sa barbe et ses cheveux sont blancs, et il fixe intensément le Christ. Ce geste prouve à la fois que ces deux hommes sont proches et qu'ils ont reconnu le Sauveur dont les yeux sont levés vers le ciel.

Les trois figures sont disposées en triangle. La symétrie hiératique ainsi obtenue accentue la nature sacerdotale du geste du Christ, sa tête constituant le sommet du triangle et le point central du tableau. L'auréole de lumière entourant sa tête ajoute au sacré de la scène et confère à la peinture un aspect surnaturel. La facture des traits idéalisés du visage (tête, cheveux et yeux) est identique à celle de l'Ascension. L'angle de la tête et les yeux rappellent également le type de visage adopté, pour son contenu spirituel, pour la Vierge de l'Assomption.

La verticalité des silhouettes est équilibrée par l'horizontalité des lignes parallèles formées par les dalles rectangulaires du plancher, la disposition de la table, la partie inférieure du cadre de la fenêtre et le volet de bois. L'arrière-plan est, en grande partie, occupé par un mur gris qui met en évidence la figure du Christ et supprime tout relief.

Le passage de l'intérieur à l'extérieur est ménagé de façon suggestive, au moyen d'une étroite ouverture entre le cadre de la fenêtre et le volet de bois. Ce détail ajoute au réalisme de la scène et donne l'impression d'un paysage au-delà de l'espace confiné, ce qui pallie jusqu'à un certain point l'absence de profondeur. Les feuilles d'érable, élément familier de la région de Saint-Hilaire, se découpent en silhouette sur un ciel crépusculaire traduit avec subtilité et sensibilité. Le caractère rustique et rural est encore accentué par certains détails et coloris, notamment ceux de la chaise à dossier de bois — une chaise des premiers colons, île d'Orléans — et du gobelet, des assiettes, du pain et de la nappe blanche.

La scène de Leduc rappelle, par sa structure, celle du tableau le *Souper d'Emmaüs* (Florence, Uffizi), 1525 de Pontorno (1494-1557), où les deux disciples sont de dos, face au Christ debout, bénissant le pain.

Plus rapprochée dans le temps, une oeuvre de Carl Muller (1818-1893) porte le même titre. Même si elle n'a paru dans *Le Petit Messager du Très Saint-Sacrement* qu'en juin 1900, soit un mois après l'installation du tableau de Leduc à l'église de



La Pentecôte

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

de Saint-Hilaire, on peut noter qu'il existe de nombreux éléments artistiques communs dans les deux oeuvres⁴⁵.

La structure des deux tableaux est similaire quant à la position symétrique des personnages: le Christ se tient derrière une table couverte d'une nappe, un disciple de chaque côté de lui. Les deux artistes suggèrent un paysage d'arrière-plan lointain, Leduc utilisant une fenêtre ouverte sur des feuilles d'érable et un ciel crépusculaire, Muller recourant à une voûte faite de feuilles et ouvrant sur des arbres et un terrain montagneux et accidenté.

La Pentecôte

Croquis préliminaires

Il existe une esquisse d'ensemble au carreau de ce tableau, dont l'examen attentif ne révèle, comparativement à l'oeuvre achevée, que des différences de détail: la disposition du plancher en dalles rectangulaires, une ornementation plus complexe de la tapisserie derrière le personnage central (saint Pierre) et l'insertion d'un autoportrait en place du troisième personnage dans le coin inférieur droit.

«Tout à coup, il se produisit dans le ciel un bruit aussi violent que le souffle d'un ouragan; et toute la maison où ils se trouvaient en résonna. Ils virent alors des langues de feu qui se séparaient et se posaient sur chacun d'eux. Et tous furent remplis de l'Esprit saint. Ils se mirent à parler toutes sortes de langues; et chacun d'eux s'exprimait suivant le don de l'Esprit saint» (Actes 2: 2 à 4).

La *Pentecôte* décrit la descente de l'Esprit saint sur les douze disciples et sur la Vierge Marie. Cette composition, quoique compacte, donne l'impression d'être très serrée, mais sans surcharge. La scène est centrée sur une tribune surélevée où sont assis Marie et deux apôtres: saint Jean et saint Pierre. Ce procédé de surélévation des trois figures au-dessus des autres pour accentuer leur importance est un stratagème artistique heureux. L'ambiance de piété de la scène est habilement

exprimée par les gestes et les têtes inclinées des personnages agenouillés dans le plan moyen. Ces personnages et le plancher de pierre créent l'illusion du recul. Par la stratification planimétrique du plan moyen et du plancher à deux niveaux, Leduc intègre ses personnages dans une composition très serrée. Les treize figures sont disposées en demi-cercle, à la gauche et à la droite des trois personnages centraux (à gauche — Marie, au centre — saint Pierre, à droite — saint Jean) assis sur une tribune, au-dessus des autres. Les deux apôtres agenouillés au bas du tableau, à gauche et à droite, sont vigoureusement délinéés, ce qui aplanit l'espace. Leduc se sert de ces personnages repoussoirs pour faciliter l'entrée dans la composition. Le personnage agenouillé à gauche, bras ouverts, crée une diagonale avec saint Jean situé à l'arrière-plan; l'apôtre agenouillé à droite, tête penchée, est, lui, relié à la Vierge Marie par une deuxième diagonale.

En plus de relier ses personnages dans différents plans, au moyen de poses et de gestes, Leduc atteint à l'unité en les regroupant et les superposant, à gauche et à droite, dans un plan moyen centré autour d'une zone ouverte.

Dans ce tableau, il semblerait que Leduc ait éprouvé quelques difficultés avec les perspectives linéaire et atmosphérique. En ce qui concerne la première, la démarcation du dallage (avant-plan) associée à la tapisserie (au centre à l'arrière-plan) aplanit l'espace. Les riches couleurs foncées des tuniques (rose, bleu, vert et jaune or) portées par les personnages aux limites de la composition sont de même force dans le plan moyen.

Une tapisserie haute en couleurs, utilisée pour ses vertus décoratives, accentue le caractère oriental de la scène. Cette tapisserie sert d'axe central à l'arrière-plan, divisant l'espace à la verticale, et en constitue une extension, reliant les trois plans. Saint Pierre est assis directement devant la tapisserie, et au-dessus de sa tête vole une colombe blanche.

Les tapisseries destinées à enrichir les scènes religieuses étaient fréquemment utilisées par les artistes de la Renaissance

du Nord, de même que par les peintres du XIX^e siècle comme Johann Hofmann, dont les tableaux religieux ont été reproduits dans les revues religieuses populaires au Québec vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e⁴⁶.

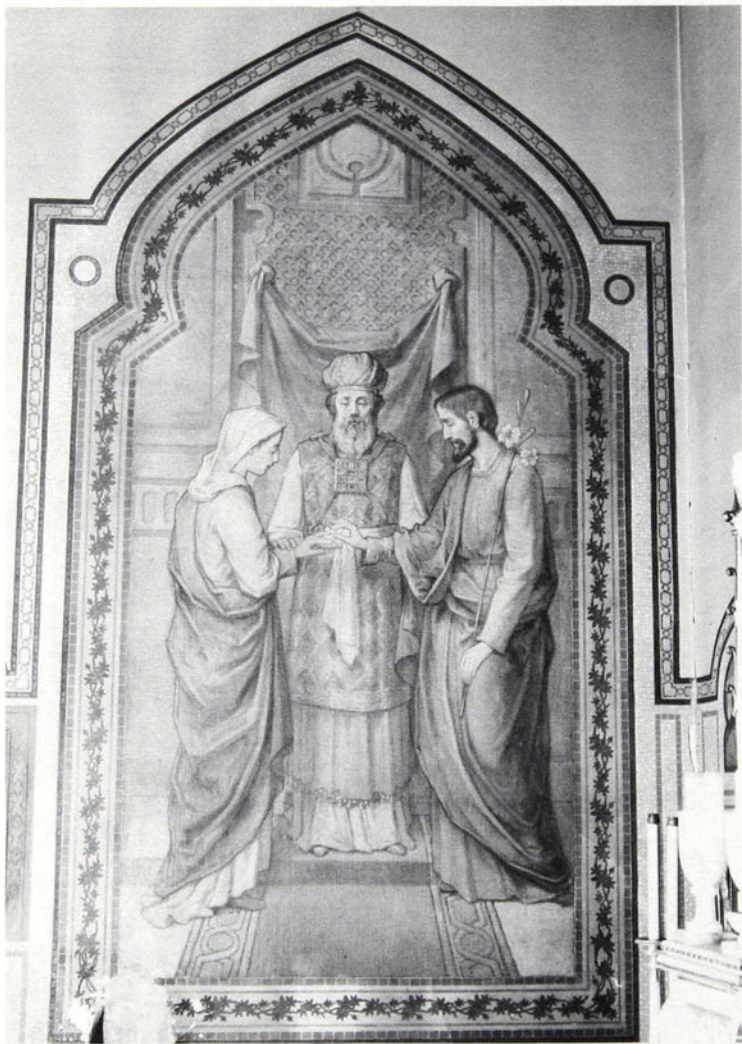
La diversité des positions de la tête et des expressions du visage, les gestes et les figures repoussoirs de gauche et de droite confèrent à la peinture du réalisme et de la vitalité.

L'étude détaillée des mains de la Vierge, croisées sur sa poitrine, sera reprise pour l'ange — à droite, en avant — dans *Saint Hilaire rédigeant son traité* et pour les mains du Christ dans le *Baptême du Christ*.

Le profil du troisième personnage, du côté droit, tranche sur les autres du fait de ses cheveux et de sa barbe plus foncés et de la pigmentation plus naturelle de sa peau. Il s'agit d'un autoportrait. Même si ce n'est pas la première fois que Leduc se peint dans un tableau religieux — il a fait son autoportrait dans la peinture le *Christ calmant la tempête*, vers 1892-1893, à Saint-Charles Borromée de Joliette —, ses autoportraits deviendront plus fréquents après son voyage de 1897 en Europe⁴⁷.

La disposition des personnages et l'organisation de l'espace ne sont pas sans rappeler la *Pentecôte* de Philippe de Champaigne, dont une copie par Roy-Audy se trouve à l'église de Sainte-Anne-de-Varennes, qui comprend toutefois beaucoup plus de figures: par exemple Marie et deux autres sont assis sur une tribune surélevée, les autres étant répartis de part et d'autre, laissant un espace libre au centre⁴⁸.

La composition de Leduc rappelle également celle de Zurbaran (1598-1664) exécutée vers 1637-1639⁴⁹, particulièrement au niveau de la tribune portant trois personnages, des mains du deuxième apôtre en partant de la gauche — croisées sur sa poitrine comme Marie, assise comme lui dans l'oeuvre de Leduc — et des deux personnages agenouillés à la gauche et à la droite du tableau.



Le Mariage de la Vierge

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

Le Mariage de la Vierge

Croquis préliminaires

On a retrouvé deux esquisses d'ensemble de ce tableau. La première est un dessin au crayon montrant trois figures nues (Marie — à gauche, le rabbin — au centre, Joseph — à droite) debout sur un tapis dans le plan moyen. Marie est tournée vers l'extérieur, tandis que Joseph, tourné vers l'intérieur, se présente de dos. Derrière l'épaule droite de Joseph, sont esquissées les têtes des prétendants rejetés et, derrière l'épaule droite de Marie, celles des femmes qui l'escortent. Le traitement pictural de la cérémonie du mariage suit la tradition établie depuis la Renaissance. Les trois personnages sont debout devant un mur extérieur tapissé de vigne grimpante. Une projection, qui semble être un dais, abrite le personnage central du rabbin.

La deuxième esquisse, celle-ci au carreau, place les trois personnages de Joseph, de Marie et du rabbin plus près des côtés. Les personnages sont vêtus et situés différemment par rapport au dessin précédent. Rectifiant la maladresse — vue arrière de Joseph — du premier croquis, Leduc a disposé les trois personnages et un groupe plus serré, plaçant la tête de Joseph de profil et son corps de trois quarts; la Vierge est tournée vers l'intérieur et sa tête est de profil; les personnages de l'escorte de la Vierge et les prétendants rejetés derrière Joseph ont été éliminés. Le fond a été modifié par rapport à la première esquisse où la cérémonie avait lieu en plein air. Une tapisserie décorative est drapée sur le mur derrière le rabbin, à la place du dais, donnant l'impression d'un décor architectonique intérieur.

Le tableau diffère légèrement de la deuxième esquisse. Les trois personnages sont situés plus au fond dans le plan moyen; en fait, à ce niveau, ils se rapprochent davantage du premier dessin où le tapis esquissé à traits légers se retrouve dans la toile. En plus de ces modifications de structure, une plus

grande quantité de détails rehaussent l'aspect décoratif de la scène, par exemple les couleurs et le drapé des vêtements de Joseph, de Marie et du rabbin et le grillage du fond.

Description

La cérémonie a lieu dans une synagogue. Le rabbin est debout sur un tapis, de face, au centre du tableau, une marche au-dessus des silhouettes de profil de Joseph et de Marie, et entre elles. Joseph tient le bourdon ou la verge fleurie, symbole choisi par le Seigneur pour indiquer que le charpentier de Nazareth est l' élu de Marie. Le lis, adopté par Leduc pour fleurir sur le bourdon, est à la fois la fleur de la Vierge et le symbole de la chasteté de saint Joseph. Dans la plupart des représentations picturales le bourdon ou la verge portent généralement des feuilles. Marie tend sa main gauche et son annulaire pour recevoir l'anneau de mariage de la main de Joseph. Le rabbin a posé sa main droite sur l'avant-bras de Marie et sa main gauche sous le bras de Joseph. Les trois figures sont unies par leurs gestes et leur proximité. En outre, les trois reposent sur le tapis. L'enchaînement des cercles et des rectangles de la bordure du tapis se retrouve dans la section extrême de la décoration qui encadre tableaux et fenêtres et qui sépare la partie inférieure (simili-mosaïque) de la voûte de l'église. Ce motif accentue le style oriental de la scène tout en établissant un lien visuel entre les éléments décoratifs des tableaux et le plan d'aménagement global. Le point central de la peinture est cet anneau sur le point d'être passé au doigt de Marie: les yeux des trois personnages sont fixés sur lui. La tenture, qui sert de dais ou de «chuppah», est suspendue, pour ajouter à la solennité, à un grillage décoratif travaillé en cercles et en carrés. Elle reproduit le mouvement des vêtements de Marie et de Joseph. Les mêmes motifs (cercles et carrés) se retrouvent sur le mantelet du rabbin. Cette figure de rabbin, peinte pour la première fois dans ce tableau sera reprise à l'église de Farnham, dans la *Présentation de Marie au temple*

(1905-1906). Le gris uni du plancher et du mur d'arrière-plan aplanit l'espace et attire l'attention sur la cérémonie sacrée du mariage. La verticalité de cette scène est accentuée non seulement par la forme du tableau (plus haut que large), mais également par l'atténuation maniériste des corps, à laquelle s'ajoute le drapé très prononcé des vêtements, la linéarité architecturale équilibrant les formes curvilignes des robes et la richesse des couleurs.

Leduc s'est probablement inspiré du *Mariage de la Vierge* peint par Raphaël en 1504 (galerie Brera de Milan), en particulier en ce qui concerne la disposition des trois personnages (Marie, Joseph et le rabbin).

Le Christ remettant les clés à saint Pierre

Croquis préliminaires

On a retrouvé, pour ce tableau, quatre croquis préliminaires. Un seul, exécuté au crayon et au carreau, ressemble par la composition et la pose finale du Christ et de saint Pierre à l'oeuvre achevée. Les trois autres, deux croquis au crayon et une étude à l'huile, présentent une disposition différente, ce qui indique que Leduc a mis de côté son idée initiale.

Le premier croquis au crayon correspondant au plan initial présente un nu du Christ de face (côté droit du dessin) en «contrapposto», remettant les clés à saint Pierre de sa main gauche, sa main droite au-dessus de la tête de saint Pierre, le bénissant. Dans le plan gauche, le nu de saint Pierre, de dos, tête penchée, la main droite levée pour accepter les clés qui lui sont présentées. Les deux figures forment une diagonale de l'avant, à gauche, au plan moyen. L'étude de nu de saint Pierre a été détournée à l'aide d'un instrument coupant ou pointu, probablement en vue d'un transfert sur une autre feuille. Le paysage d'arrière-plan est suggéré par des ombres et des arbres esquissés derrière la silhouette du Christ.



Le Christ remettant les clés à saint Pierre

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

Le deuxième croquis présente la même disposition, les mêmes poses, les mêmes gestes et le même paysage d'arrière-plan. La seule différence réside dans l'ajout de vêtements aux lignes fluides et fortement ombrées.

Le troisième document est une petite étude de couleurs, portant la mention «Paris 1897», fidèle aux deux premiers croquis: le Christ est vêtu de blanc et saint Pierre, de bleu. Le dégradé sensible des tons crépusculaires d'un lointain meublé d'édifices palestiniens est bien rendu et situe bien la scène. Seule l'esquisse au crayon, quadrillée, est identique au tableau final. Les deux personnages sont de profil: le Christ debout, saint Pierre, à genoux. Leduc a remplacé les bâtiments palestiniens de l'arrière-plan par la silhouette du mont Saint-Hilaire. Des branches et des feuilles d'arbre se dessinent légèrement derrière le Christ. Le Christ et saint Pierre portent maintenant des tuniques claires recouvertes d'un himation, images des drapés classiques. Les longs cheveux du Christ sont tirés vers l'arrière, dégageant son cou et sa barbe, contrairement aux trois premiers croquis, où, de face, ses cheveux descendaient librement le long de son visage jusqu'aux épaules.

«Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église et les portes de l'Enfer ne pourront rien contre elle. Je te donnerai les clés du Royaume des Cieux». (Matthieu 16: 15 ss).

L'action se limite au plan moyen. Le Christ, debout, de profil, remet les clés à saint Pierre, à genoux, lui aussi de profil. Saint Pierre est légèrement penché vers l'avant, la main gauche sur sa poitrine, la main droite tendue pour recevoir la clé de la main gauche du Christ dont l'autre main pointe vers le Ciel. Les personnages sont unis par les gestes et la posture.

Une diagonale très marquée part de l'épaule gauche du Christ et suit son vêtement jusqu'à sa main gauche qui tient la clé et se poursuit par la paume ouverte de la main droite de saint Pierre jusqu'au genou gauche de celui-ci, dans le coin inférieur droit du tableau. Une autre diagonale, formée par l'himation rose couvrant l'aube blanche, passe par la main



La Mort de saint Joseph

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

droite de saint Pierre pour atteindre sa tête. La remise des clés, qui constitue le point d'intersection des deux diagonales et le point central de la scène, est plus claire dans le tableau que dans le croquis initial de Leduc. Ayant placé les deux figures dans un plan moyen sans relief, près du bas et des côtés de cet étroit tableau, Leduc a atteint à la transparence en les coupant en un effet de repoussoir.

La figure longiligne, maniériste, du Christ domine la scène. Leduc tente d'équilibrer cette forte silhouette avec celle de saint Pierre, agenouillé, en plaçant un buisson derrière et au-dessus de l'épaule gauche du saint.

Les tons du paysage d'arrière-plan, sobres et subtils (rose, brun, blanc, bleu), se marient avec les couleurs des vêtements du Christ (aube blanche et himation rose) et de saint Pierre (tunique bleue et himation brun).

Leduc incorpore dans sa toile les éléments ruraux et locaux familiers des paysages de Saint-Hilaire. Le silhouette du mont Saint-Hilaire se dessinant sur l'horizon lointain et les feuilles de l'érable derrière le Christ ajoutent encore à la crédibilité de la scène biblique aux yeux des paroissiens de Saint-Hilaire. Sans oublier le jeu de mots visuel que constituent la main droite du Christ dirigée vers le mont Saint-Hilaire et les paroles «sur cette pierre je bâtirai mon Église».

La disposition et les gestes des deux figures, ainsi que l'organisation de l'espace et le paysage montagneux de l'arrière-plan rappellent fortement la peinture de Friedrich Overbeck, *l'Incrédulité de saint Thomas*⁵⁰.

La Mort de saint Joseph

Croquis préliminaires

On a retrouvé quatre esquisses d'ensemble relativement à cette oeuvre. Deux d'entre elles sont presque identiques au tableau final, si ce n'est de quelques modifications dans la posture, la position de la tête, etc. Les deux autres sont des premiers jets.

La première esquisse est une étude de nu de saint Joseph étendu sur un lit, la partie supérieure de son torse et sa tête reposant sur un oreiller. La silhouette nue de la Vierge, debout à droite, se penche sur lui et lui tient la main. Le Christ est figuré debout, à la tête du lit, directement derrière saint Joseph. Au premier plan, à gauche, une table de bois porte des natures mortes, un chandelier et un plat.

Quoique de configuration différente, le tableau la *Mort de saint Joseph* (sans date) de Charles Gill (1871-1918) se rapproche de la version de Leduc, en particulier par la position du Christ derrière saint Joseph et celle de Marie tenant la main du saint⁵¹.

La deuxième esquisse présente un Christ nu, du côté gauche, légèrement plus haut et derrière saint Joseph. Le bras droit du Christ entoure la tête de son père dans un geste d'amour, tandis que sa main gauche est levée vers le ciel. Saint Joseph est couché sur une paille disposée sur un lit de bois, en diagonale, tandis que Marie, nue, est agenouillée à sa gauche et lui tient la main droite.

Deux raisons nous font classer cette esquisse à la suite de la précédente. Premièrement, la main gauche de saint Joseph repose sur sa poitrine et sa main droite contre son flanc; même si elle est tenue par Marie, Leduc conservera à cette main la même position dans les deux esquisses suivantes et dans le tableau final. Deuxièmement, Marie est à genoux, pose que Leduc a conservée tant dans les deux esquisses suivantes que dans le tableau, même s'il l'a fait passer du côté gauche au côté droit.

Les deux autres esquisses sont difficiles à classer dans l'ordre. Les personnages respectent la disposition finale avec de légères variantes, accusant des postures plus naturelles et moins raides.

La troisième esquisse présente le personnage de saint Joseph, nu, couché du côté droit, ses jambes nues en diagonale. Marie, nue elle aussi, est agenouillée à sa gauche, les mains jointes en un geste de prière qui rappelle certains anges

de l'Adoration des Mages, de l'Assomption de la Vierge, de l'Ascension et de Saint Hilaire rédigeant son traité. On devine une fenêtre ouvrant sur un paysage lointain, derrière Marie, et peut-être une autre derrière le Christ, à gauche. Au premier plan, à gauche, on aperçoit un vase, identique à celui du tableau. Le lis en fleur, attribut de saint Joseph, figurant dans l'esquisse, n'a pas été repris dans le tableau. Ce dessin est plus ombré et plus détaillé que le suivant.

La quatrième esquisse reproduit les mêmes poses du Christ et de saint Joseph; Marie, agenouillée, est partiellement vêtue. À sa droite se tient le Christ vêtu, les mains étendues au-dessus du corps de saint Joseph. Au premier plan, à gauche, on aperçoit un grand vase qui contient une plante haute fleurie ou portant quelques feuilles. On devine dans le fond, derrière les trois figures, le pâle tracé d'une tenture.

Les trois figures du Christ, de Marie et de Joseph sont regroupées dans le plan moyen. Saint Joseph est étendu, vêtu d'une tunique vert olive — symbole d'espoir et de résurrection —, la partie supérieure de son torse et sa tête reposant sur un oreiller; son avant-bras et sa main gauche sont placés sur sa poitrine, son bras droit allongé le long de son corps. La main droite ressemble beaucoup à la main droite de saint Hilaire dans le tableau *Saint Hilaire rédigeant son traité*. Le bas du corps de Joseph est recouvert d'une étoffe jaune or — symbolisant la gloire —, qui touche le bas du tableau. À sa gauche, se tient la Vierge Marie agenouillée, voilée, de profil, les mains jointes. Elle porte le voile bleu traditionnel, symbole de vertu, par-dessus la tunique blanche — innocence et foi —; derrière elle, à la limite de la composition, se trouvent trois lis en fleur. Le Christ, vêtu de blanc, mains et bras tendus en un geste de bénédiction au-dessus du corps de Joseph, est debout, de profil, à sa droite. Le Christ que Leduc a finalement choisi parmi les diverses poses représentées dans les esquisses, de même que le relief sculptural de sa tunique, rappellent fortement le Christ du tableau la *Conversion de Marie-Madeleine* de Paul Delaroche, exécuté vers 1835⁵².

Derrière la tête de saint Joseph est drapée une grande tenture vert olive assortie au vêtement qui recouvre le haut de son corps. Cette tenture est très décorative, ses plis formant un demi-cercle au-dessus de l'oreiller carré sur lequel repose saint Joseph. Elle ajoute à la scène de la mort un accent, à la fois solennel et familial, et sert à aplanir l'intérieur en éliminant l'arrière-plan. Une table nappée de bleu et portant une bouteille et un autre objet carré — boîte ou fromage? —, dressée derrière le Christ aux limites du tableau, suggère la pièce au-delà de ce plan serré. On entrevoit une fenêtre au-dessus de la table, ce qui donne une impression de profondeur. Ces détails confèrent à la composition un caractère domestique et rural.

Le vase de terre vide du premier plan, à gauche, symbolise la séparation de l'âme et du corps. L'unité est atteinte par la superposition des vêtements des trois personnages: la tunique du Christ touche la manche droite de celle de Joseph; la lourde étoffe recouvrant saint Joseph empiète sur la robe de Marie et atteint le vase vide du premier plan. La délinéation des figures, sans nuire à leur réalisme, contribue à l'aplanissement de la composition. Le rendu des natures mortes, les traits expressifs des visages et le recours aux repoussoirs — les vêtements du Christ, de saint Joseph et de Marie touchant aux bords gauche, droit et inférieur de la toile; le vase du premier plan et la table de fond coupés — confèrent de la réalité à la scène.

En 1942, l'abbé Ernest Bergeron de Saint-Eugène d'Argentanay fit part à Ozias Leduc, dans une lettre, de ses premières impressions de l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire, et en particulier de la *Mort de saint Joseph*.

«Vous croyez bien que je n'ai pas manqué d'examiner longuement les décors et les tableaux de votre église paroissiale. Certaine *Mort de saint Joseph* m'a vivement impressionné. Sans beaucoup vous connaître il me semble que ces tableaux sont ceux où vous avez fait passer le mieux la sincérité naïve de votre belle âme d'artiste [...] l'admirable habileté que vous savez mettre à jouer dans une seule gamme, les tons les plus divers et les plus harmonisés. Chez vous ce qui fait l'éclat c'est la simplicité du

dessin et les couleurs qui vont droit à l'âme [...] Votre symbolisme facile à comprendre est bien dans la tradition des Maurice Denis et des Huysmans»⁵³.

Les tableaux des quatre évangélistes

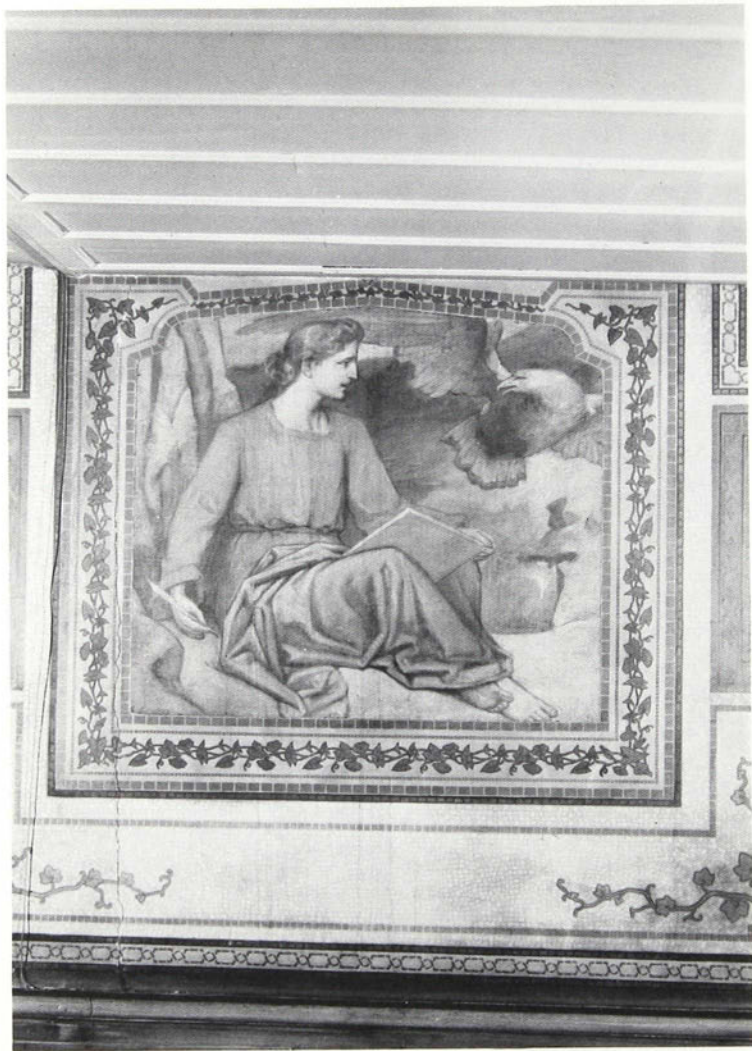
Leduc a rédigé trois pages de notes succinctes sur les quatre évangélistes, décrivant leurs attributs traditionnels et leurs caractéristiques physiques et faciales, les reliant à quatre fleuves et à quatre «événements» fondamentaux de la vie du Christ⁵⁴. Ces données étaient tirées des *Quatre évangélistes (Extrait du manuscrit du mont Athos). Représentations grecques du XII^e siècle d'après des plus anciennes datant probablement du IX^e siècle*, de Jean-Jacques Bourassé (1813-1872)⁵⁵.

La description anthropomorphique de l'aigle, du taureau et du lion de Leduc est réaliste, ce qui confère de la vigueur à la scène tout en lui conservant le climat surnaturel et métaphysique créé par le rendu de la forêt au crépuscule (particulièrement saint Luc: le taureau, et saint Marc: le lion). Le taureau, le lion, l'aigle et l'ange, celui-ci représenté par un homme — attribut de saint Matthieu —, servent de messagers de Dieu ou d'intercesseurs entre lui et l'homme, et font partie des mystères de la nature et du cosmos.

«... j'ai vu quatre êtres vivants... de face ils ressemblaient à des hommes... à des lions... à des taureaux... à des aigles». (Ezéchiél, I: 5-10).

Chacun des évangélistes, accompagné de son attribut, est représenté rédigeant son évangile, dans une attitude de repos et de méditation. Ils sont placés au premier plan, dans un axe horizontal, un membre s'étendant jusqu'au bas du tableau. L'arrière-plan est suggéré par une ligne d'horizon élevée, qui accentue l'absence de relief.

Même si l'action se trouve restreinte à un seul plan à deux dimensions, dans un plan moyen sans profondeur, semblable à un décor de scène, l'accent est mis sur le naturalisme et l'environnement et le personnage humain est bien intégré dans ce



Saint Jean l'évangéliste

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

cadre étroit. Leduc crée un rythme linéaire en utilisant les contours expressifs des vêtements des évangélistes. Le rendu de l'espace coloré du premier plan supprime le relief. Cet effet d'aplanissement est encore accentué par la ligne d'horizon élevée, le relief des parties visibles du corps (mains, pieds) et la représentation de profil (saint Jean et saint Matthieu) ou de trois quarts (saint Luc et saint Marc).

L'asymétrie est causée dans chacune des compositions par le puissant mouvement diagonal qui, partant dans tous les cas des côtés de la toile, accentue le plan linéaire de l'oeuvre. Les couleurs monochromes et douces tendant vers la rusticité des tons terreux contribuent à supprimer tout relief tant dans le premier plan que dans le plan moyen. Le recours aux mêmes tons dans le fond unifie la toile.

Leduc demeure sans conteste fidèle au passé. Ses quatre évangélistes évoquent à la fois les anciens dieux des eaux de la période hellénistique, les nus féminins mythologiques et la personification de la nature et des phénomènes naturels, lesquels étaient fréquemment décrits, avec un décor paysager familier, dans les salons parisiens de la fin du XIX^e siècle. Avec ses évangélistes, Leduc est passé d'une facture traditionnelle à des portraits plus réalistes, qui traduisaient son expérience et ses émotions personnelles.

Saint Jean

On a retrouvé deux esquisses de ce tableau. Les deux sont des études de nu. La première montre saint Jean au repos, le bras droit à son côté, le gauche reposant sur sa jambe gauche, fléchi et repliée sous sa jambe droite. La tête est tournée vers le ciel et, immédiatement derrière elle, plane un aigle — l'attribut de saint Jean l'évangéliste — fortement ombré⁵⁶. Le paysage rocailleux de Patmos est dessiné à traits légers.

La seconde esquisse est identique au tableau, en ce qui a trait à la position de la tête, des bras, des mains, des jambes et des pieds de saint Jean, ainsi qu'à la position de l'aigle.



Saint Matthieu l'évangéliste

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

Dans le tableau, saint Jean est assis dans un plan moyen étroit sur un rocher nu et gris; il porte une tunique brun clair, un étoffe rose drapant ses jambes. De sa main gauche, il soutient une tablette d'écriture entre ses genoux relevés. Sa main droite, qui repose à son côté, tient un stylet⁵⁷, comme s'il avait été interrompu dans sa rédaction par un aigle venu le visiter.

Saint Jean, de profil, les cheveux tirés vers l'arrière, regarde l'aigle qui vole et qui lui retourne son regard dans un plan parallèle. L'aile droite déployée de l'aigle passe derrière la tête de saint Jean, ce qui unit les deux figures dans un mouvement d'étreinte.

La scène comprend un promontoire de rochers gris et le bleu du ciel et de l'océan. En plaçant le personnage dans un plan moyen étroit, Leduc crée deux diagonales qui se recoupent dans la tablette d'écriture. La première diagonale court depuis le pied et les orteils droits de saint Jean, dans le coin inférieur droit du tableau, suit la ligne formée par sa jambe, son genou et son épaule droits pour se terminer dans l'arrière-plan rocheux. La deuxième diagonale commence au rocher situé au premier plan, du côté inférieur gauche, passe par la main droite de saint Jean et suit la ligne formée par l'étoffe rose et la tranche blanche de la tablette d'écriture, jusqu'à atteindre l'aigle.

Saint Matthieu

On a retrouvé une seule esquisse de ce tableau; il s'agit d'une étude de nu sur fond de paysage. Le tableau s'en distingue par deux changements d'ordre mineur. Dans l'esquisse, le personnage est de trois quarts, sa tête penchée touchant presque sa main droite. Dans le tableau, saint Matthieu est de profil, son bras droit repose sur sa jambe gauche et sa main tient une plume d'oie. L'autre changement se situe au niveau de l'ange (homme) derrière saint Matthieu (son attribut)⁵⁸. Dans l'esquisse, sa main et son bras droits sont étendus vers le côté, alors que, dans le tableau, le bras est plié et la main ouverte,

paume tournée vers le haut, comme s'il expliquait quelque chose au saint.

Saint Matthieu, revêtu d'une tunique rose et d'un himation brun, est assis, de profil, les cheveux tirés vers l'arrière; il tient une plume d'oie dans sa main droite et sa main gauche se tend vers le parchemin posé à sa gauche à même le sol.

La figure masculine, son attribut — traditionnellement représenté avec des ailes —, porte une tunique bleue et un manteau rose qu'il tend au-dessus et derrière le personnage, en un geste de protection et d'isolement. Sa main gauche retient son vêtement tourbillonnant qui entoure les deux personnages de la toile, à la manière d'un dais; cet effet crée un climat d'intimité secrète et unit les deux personnages tout en fermant l'arrière-plan. Le geste du personnage mâle laisse entendre que saint Matthieu reçoit des directives quant à la façon de rédiger sa version du Nouveau Testament⁵⁹.

Le premier plan étroit est piqué de touffes d'herbe ressortant sur un sol gris et nu, ce qui ajoute une touche de réalisme. En étudiant ce plan de plus près, on aperçoit la racine dénudée (à droite) peinte par Leduc dans un tableau sur chevalet exécuté vers 1898 et intitulé *Érato (la muse endormie)*⁶⁰. La pose d'Érato, nue, les genoux pliés, la position de ses pieds, le traitement et le style de ses cheveux et le mouvement en zigzag de son corps intégré dans le décor sont très proches de ceux de *Saint Matthieu l'évangéliste*.

L'ensemble nous rappelle un vers que Leduc cita ou écrivit lui-même en 1893:

«Qu'est-ce que me désignent mes maîtres, sinon les bosquets, les ruisseaux, les multitudes grouillantes, la mer et les montagnes? Ce n'est pas auprès de l'Art, quel qu'en ait été le créateur, mais auprès de la nature, que doit étudier celui qui cherche à acquérir la renommée et étendre la portée de cet art⁶¹ (traduction)».

Saint Jean et saint Matthieu

Ces deux tableaux se font face dans la nef, sous le jubé (voir le schéma B: plan iconographique). En plus de similitudes

structurales extérieures, telles que l'identité du principal motif de la bordure (liseron), des motifs géométriques et des dimensions des tableaux commandées par l'emplacement, ces deux compositions ont beaucoup en commun, comme d'ailleurs celles des deux autres évangélistes (*Saint Luc* et *Saint Marc*).

Dans les deux scènes, saint Jean et saint Matthieu sont assis dans un plan moyen et un premier plan nus et sans profondeur. À cause de leurs dimensions particulières, les deux compositions sont très serrées. Les deux évangélistes tiennent, dans leur main droite, un instrument d'écriture — rappelant le croquis préliminaire de la main droite de saint Hilaire —. Les deux saints sont glabres et ont les cheveux tirés vers l'arrière, à la manière des types féminins préférés des préraphaélites⁶² et des artistes de l'Art Nouveau:

«La femme Art Nouveau, femme-enfant issue du type en vogue chez les préraphaélites, accuse, avec ses seins menus, ses épaules étroites et son air virginal, le même érotisme ambivalent, souvent garçonnier, voire androgyne⁶³ (traduction)».

Les vêtements des deux évangélistes sont des deux mêmes couleurs renversées, (saint Jean: tunique brune, himation rose, et saint Matthieu: tunique rose et himation brun).

Saint Marc

On a retrouvé une esquisse de ce tableau. Elle représente un nu de saint Marc, de face, dans un décor de forêt. Il est assis, détendu, les épaules légèrement voûtées; son bras droit est appuyé sur sa jambe droite et son bras gauche, plié, repose sur un parchemin placé sur une élévation; les jambes sont croisées au niveau des chevilles. La tête barbue, de face, rappelle fortement le portrait d'atelier. La position du corps décrit une diagonale marquée, du coin inférieur droit au coin supérieur gauche, suivant la jambe droite de saint Marc jusqu'au pied d'un arbre qui la parachève. Au premier plan, à gauche, se trouve le lion, attribut de saint Marc. La forêt, en arrière-plan, est subtilement ombrée.



Saint Marc l'évangéliste

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

Lorsqu'on compare l'esquisse et le tableau, on constate trois changements. Premièrement, le corps de saint Marc a été orienté dans le sens opposé, la diagonale allant désormais du coin inférieur gauche au coin supérieur droit. Deuxièmement, la forêt dense qui figurait dans l'esquisse a été remplacée par des arbustes et du feuillage qui allègent l'atmosphère et élargissent l'espace. Enfin, le lion qui se trouvait dans le coin gauche du premier plan a été déplacé au plan moyen, toujours à gauche, et il est presque caché par les hautes herbes et le feuillage.

Dans le tableau, la figure de saint Marc, barbu et les cheveux courts, crée une diagonale — le pied gauche touche le bord inférieur gauche du tableau — qui part de son pied gauche étendu, passe par son épaule et se rend jusqu'au tronc d'arbre situé immédiatement derrière lui. Une autre diagonale, plus courte, part du manteau brun étendu par terre et entoure les jambes et la partie inférieure du torse du personnage; elle se poursuit le long de son avant-bras gauche et de sa main placée sur sa poitrine. Le bras droit se trouve le long de son genou droit relevé, et sa main droite repose sur un parchemin blanc⁶⁴.

Le lion⁶⁵, attribut de saint Marc, est étendu à la droite du saint qui regarde à l'extérieur du tableau depuis sa cachette au milieu des buissons. L'évangéliste porte une tunique rose et un manteau brun. Pour le premier plan, le peintre a opté pour des tons de brun et de beige, en accusant l'effet de nudité et d'aridité. À côté du pied droit de saint Marc se trouve une grappe de raisins rouges symbolisant l'eucharistie. Le demi-jour filtrant à travers les arbres et le feuillage d'arrière-plan font repoussoir à la figure solitaire de saint Marc qui semble plongé dans une profonde méditation. L'herbe et les feuilles jaunes et vertes contribuent au caractère décoratif de la scène.

Saint Luc

On a retrouvé une esquisse de ce tableau. Elle représente une étude de nu de saint Luc sur un fond de forêt. Le dessin est relativement exact quant à la pose finale de l'évangéliste, à



Saint Luc l'évangéliste

Photo: Jean-Paul Body, ministère des Affaires culturelles.

l'exception de l'angle de la tête; dans l'esquisse, saint Luc regarde vers sa droite, alors que, dans la toile, il regarde vers le bas, du côté gauche. Il existe un autre petit changement par rapport à l'esquisse: la réduction de la tête du taureau qui se trouve à sa droite.

Dans le tableau, saint Luc, cheveux courts et barbe clairsemée, vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau bleu lui couvrant les jambes, est assis au pied d'un arbre, dans un plan moyen étroit. Son pied droit touche le bord inférieur du tableau, permettant à l'observateur de pénétrer la composition selon une diagonale qui passe par son coude gauche pour atteindre le tronc de l'arbre situé derrière lui, à sa gauche. Une deuxième diagonale part du côté gauche — derrière saint Luc — du taureau (son attribut)⁶⁶ dont la tête endormie repose sur le vêtement bleu de l'évangéliste (ligne de séparation bleu-blanc) pour atteindre le rouleau de parchemin blanc⁶⁷ déposé sur le sol.

Le vêtement bleu sert de lien entre la tête du boeuf et le rouleau blanc. Le poing droit de saint Luc repose sur le sol tandis que, de la main gauche, il se frotte le menton d'un air méditatif. Le climat de méditation qui se dégage de la pose de l'évangéliste et de l'expression de son visage est encore accentué par le demi-jour mystérieux qui filtre de l'horizon lointain à travers la forêt. Le premier plan aride et nu, piqué de quelques touffes d'herbe verte, de même que les feuilles et les branches d'un arbre en surplomb confèrent à la scène de la couleur et du relief.

Saint Luc et Saint Marc

En plus des éléments identiques évidents des cadres extérieurs, des mêmes dimensions et du même motif floral semblable à une marguerite à six pétales, les deux tableaux accusent, sur le plan de la composition, des caractéristiques qui les rendent similaires. Saint Luc et saint Marc ont une attitude, une pose et un air songeur analogues (saint Luc — la main au menton, saint Marc — la main sur la poitrine); les deux ont les

cheveux courts, portent la barbe, ont une jambe repliée et frisent de l'autre pied découvert le bas du tableau.

Les deux évangélistes sont assis dans un plan moyen étroit, sur un sol nu et aride, piqué de rares touffes d'herbe. L'un et l'autre sont assis au pied d'un arbre situé derrière leur épaule gauche, et qui constitue le point terminal d'une diagonale partant du pied découvert de chacun d'eux. Leurs attributs sont représentés à l'extrême droite, presque à la limite du tableau.

Dans ces deux peintures, le paysage d'arrière-plan est rendu en coloris subtils et romantiques. En dépit de la ligne d'horizon élevée, Ozias Leduc parvient à produire l'impression de recul et d'unité par l'harmonisation des coloris du premier plan et du fond. Le regroupement des arbres, identique dans les deux tableaux, accentue l'émotion par son rythme répété, illustrant ainsi l'idée de la solidarité humaine au sein d'un cosmos panthéiste.

La verticalité des arbres est rompue par la subtile coloration horizontale du crépuscule. Cet élément, associé à l'attitude contemplative des deux évangélistes, en accentue encore le calme et le repos. Coloris de paysage d'arrière-plan, formes simplifiées et contours éloquents permettent à Leduc de suggérer, sans véritablement décrire, un climat de sereine contemplation.

Le décor forestier des deux scènes correspond à la réalité et au paysage connus des paroissiens. Leduc n'a pas voulu recréer le décor palestinien qui aurait été étranger aux gens de la place; il a plutôt opté pour une représentation d'éléments indigènes (arbres, feuilles, etc.).

NOTES

1. Voir le schéma B.

2. Savard, *op. cit.*, p. 168.

3. A.N.Q.M., b7 c122. Lettre d'Ozias Leduc à M^{me} Denise Gauvreau, datée d'avril 1954. Leduc indique que la Vierge l'a inspiré pour les 56 tableaux qu'il lui a consacré au cours de sa carrière.

4. Walter Friedlaender, *Poussin* (New York, Harry N. Abrams, Inc., 1966), p. 56-57. «Poussin a sorti le sujet de la sphère strictement liturgique, représentant chacun des sacrements sous une forme historique à la fois précise et idéalisée (traduction)».

5. La largeur est supérieure à la hauteur; les motifs de la bordure et la composition de la scène elle-même mettent l'accent sur les lignes obliques et horizontales.

6. A.N.Q.M., b4 c38. Une lettre de Raoul Barré à Ozias Leduc, datée du 29 septembre 1929, fait allusion au temps qu'ils ont passé ensemble à Paris. Barré rappelle que Leduc séjournait à Paris en vue de préparer les croquis préliminaires des tableaux de l'église de Saint-Hilaire. Seulement trois dessins portent l'indication Paris, 1897, mais les autres proviennent du même carnet.

7. Ostiguy, 1974, p. 190, *Nature morte et mannequin en larmes*; voir également Lacroix, 1978, ill. 50, p. 159; ill. 57, p. 164.

8. Ostiguy, 1974, p. 99. C'est en parlant des croquis de ce deuxième carnet qu'Ostiguy faisait la remarque suivante: «Le plus souvent les personnages sont nus, l'artiste se réservant l'habillement pour plus tard, dans des dessins séparés. Ozias Leduc, croirait-on, découvre le nu à Paris». Avant ce voyage à Paris, les personnages figurant dans les croquis étaient généralement habillés.

9. *Ibid.*, p. 196, n° 3. Une maquette permettant un renvoi aux couleurs est fixée au tableau la *Mort de saint Joseph*. Le tableau partiellement terminé de l'*Assomption de la Vierge* porte, dans le coin supérieur droit, le croquis préliminaire pour consultation rapide.

10. Le mannequin que l'on retrouve dans un certain nombre de croquis et d'huiles de Leduc servait à l'étude de la position et de la posture du corps. Voir Ostiguy, 1974, p. 93, annexe A, p. 190-191. Voir également Lacroix, 1978, ill. 57, p. 164.

11. Lacroix, 1978, n° 8, p. 23.

12. Bernard Dorival, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Philippe de Champaigne*, 2 volumes, (Paris, Léonce Laget Librairie, 1976), n° 42, p. 28-29.

13. F. Bournand, *Histoire de l'art chrétien* (Lille, Vol. 2), p. 336-339.

14. A.N.Q.M., b9. *Century* (Mensuel illustré. Novembre 1895 - Avril 1896, Vol. LI, New Series, Vol. XXIX, New York, the Century Co.).

15. Leduc a travaillé à Sainte-Anne de Yamachiche avec Adolphe Rho et Luigi Cappello vers la fin des années 1880; Rho exécuta alors une *Transfiguration* d'après Raphaël. «L'intérieur de la coupole est occupé par une belle copie de la *Transfiguration* de Raphaël, travail du même peintre». Voir Caron, *op. cit.*, p. 115.

16. Gérard Goulet, «Saint Hilaire». *Messager canadien du Sacré-Coeur*, p. 24. Le texte de Goulet contient des données historiques sur saint Hilaire. Non daté.

17. Ostiguy, 1974, p. 113. Voir aussi Paul Barbier, *La vie de saint Hilaire* (Paris, Poussielgue, 1887).

18. A.N.Q.M., b1 c9A.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. Madeleine Major-Frégeau, *La vie et l'oeuvre de François Malepart de Beaucourt 1740-1794* (Série Arts et Métiers, collection Civilisation du Québec n° 24, ministère des Affaires culturelles, 1979), ill. 31, p. 127.

22. Ostiguy, 1974, notices du catalogue 4 et 5, p. 19, p. 111-113.

23. Lacroix, 1978, notice du catalogue n° 8, p. 23.

24. Il se peut que Leduc ait consulté *A Guide to Figure Drawing* (Londres, George Rowney and Company, 1853) de G.E. Hicks, en particulier le chapitre intitulé *Principles of Light and Shade*, p. 14-20, puisque cet ouvrage se trouvait dans sa bibliothèque.

25. Voir *Revue des commentaires sur les oeuvres* au chapitre 3.

26. Ostiguy, 1974, notice du catalogue n° 15, p. 125.

27. Lacroix, 1978, notice du catalogue n° 10, p. 26. L'inscription de la main de Leduc, située dans le coin inférieur droit, confirme que le modèle de la Vierge était sa soeur Ozéma.

28. Ostiguy, 1974, notice du catalogue n° 15, p. 125.

29. Lacroix, 1978, n° 9, p. 24-25; n° 12, p. 29.

30. Il est difficile de déterminer si une date est inscrite ou non du côté gauche du tableau inachevé, à cause des reflets.

31. Ostiguy, 1978, n° 77, p. 187. Leduc a également pris Ozéma pour modèle de *La liseuse* (Musée du Québec), vers 1894; et, *Femme assise dans un paysage*, vers 1930. Voir Lacroix, 1978, fig. 45, p. 82.

32. Les instruments de musique jouent un rôle important dans les premières oeuvres de Leduc. Voir Ostiguy, *Nature morte et violon* (1891), n° 6, p. 114; *l'Enfant au morceau de pain* (1892-1899), n° 9, p. 118-119.

33. Traitement semblable pour la coiffure des deux évangélistes, saint Jean et saint Matthieu.

34. Leduc a attribué cette pose à l'ange portant la croix dans les tableaux *Saint Hilaire rédigeant son traité* à l'église de Saint-Hilaire; *l'Ascension du Christ*; aux anges (à gauche) de *l'Adoration des Mages*; et à nombre d'autres personnages dans ses commandes subséquentes, par exemple, Ostiguy, 1974, ill. 13, p. 205, *La promesse d'un Rédempteur* (1917-1919) pour l'église de l'Enfant-Jésus de Mile-End, Montréal.

35. Une photographie de l'oeuvre partiellement terminée montre que le plan général était inspiré du *Couronnement de la Vierge* de Vélasquez (le côté inférieur droit de la partie non utilisée du tableau porte la mention Vélasquez). Voir José Lopez-Rey, *Vélasquez: A catalogue raisonné of his Oeuvre* (Londres, Faber et Faber, 1963), planche 113 (p. 70), p. 129 et planche 168 (p. 110), p. 130.

36. A.N.Q.M., b2 c15. Le poème «Assomption» a été publié dans *Arts et Pensées* (mai-juin, n° 17, 1954), p. 30. Voir également, Robert Service, *The Complete Poems of Robert Service* (New York, Dodd, Mead and Company, 1940), p. 37. Service fait allusion à la «Vierge de Saint-Hilaire» dans son poème *My Madonna*.

37. Il n'y a aucune mention de modifications aux quinze tableaux lors du projet initial de décoration de 1896-1900, ni dans le *Journal quotidien* de la restauration de 1928-1929; les modifications ont donc probablement été apportées avant l'installation des tableaux dans l'église de Saint-Hilaire, entre 1896 et 1900.

38. John R. Porter, *The Works of Joseph Légaré, 1795-1855*, (Ottawa, la Galerie nationale du Canada, pour les Musées nationaux du Canada, 1978), n° 100, p. 111.

39. Dorival, *op. cit.* Voir fig. 1639, p. 480.

40. Les planchers en dalles hexagonales étaient populaires et fréquemment utilisés dans les peintures victoriennes. Voir Julian Barnard, *The Decorative Tradition* (Londres, The Architectural Press, 1974), p. 50-51, fig. 34.

41. A.N.Q.M., b9 c9, *Modèles de broderies et applications* (Paris, H. Laurens, s.d.). Voir également Ostiguy, 1973, p. 223; William James et George Ashdown Audsley, *Polychromatic Decoration as Applied to Buildings in the Medieval Styles* (Londres, Sotheran, 1882). Il s'est peut-être aussi inspiré d'un

motif de tissage qu'il avait vu à la *School of Tapestry Painting* de Luigi Capello à Montréal au studio 27, 17, place d'Armes. Voir A.N.Q.M., b3 c14.

42. Voir l'analyse du tableau l'*Assomption*.

43. Leduc énuméra les dix peintures qu'il admirait le plus, en réponse à une demande de la revue *Masters in Arts*, le 18 septembre 1906. Voir A.N.Q.M., b3 c17. La *Barque du Dante* d'Eugène Delacroix était parmi celles-ci. Voir également Raymond Escholier, *Delacroix* (Paris, H. Floury éditeur, 1929), Vol. II, p. 272.

44. La *Sainte Cène* de Molitor a été reproduite dans *Le Petit messenger du Très Saint-Sacrement*, en avril 1907, p. 105. Même si elle est postérieure à la commission de l'église de Saint-Hilaire, on note beaucoup de ressemblance entre Leduc et Molitor.

45. *Le Petit messenger du Très Saint-Sacrement*, juin 1900, en regard de la p. 161.

46. Leduc était abonné au *Rosaire* et au *Petit messenger du Très Saint-Sacrement*, qui tous deux reproduisaient des oeuvres de Johann Hofmann (1824-1911), Bernard Plockhorst (1825-1907) et Carl Muller (1818-1893). Leduc a déclaré que les tableaux de la cathédrale de Saint-Ninian à Antigonish, exécutés en 1902, étaient des interprétations libres d'Hofmann, Plockhorst, Bonnat et Dobson. A.N.Q.M., b7 c122. Article dans *The Casket*, juillet 1903.

47. Voir Lacroix, 1978, n° 18, p. 38; voir également Ostiguy, 1973, n° 18, p. 128.

48. Dorival, *op. cit.*, Vol. II, p. 414, ill. 80, p. 57, notice du catalogue. Voir également Michel Cauchon, *Jean-Baptiste Roy-Audy, 1778-1848*, Série Arts et Métiers, collection Civilisation du Québec n° 8, (Québec, ministère des Affaires culturelles, 1971), p. 127. Roy-Audy a exécuté la peinture en 1818.

49. Julian Gallego et José Gudiol. *Zurbaran*, traduction par Kenneth Lyons. (Londres, Secker and Warburg, 1977), fig. 155, p. 219.

50. Keith Andrews, *The Nazarenes* (Oxford, Clarendon Press, 1964), planche 70A.

51. Olivier Maurault, *Charles Gill: peintre et poète lyrique* (Montréal, Les éditions Éoliennes, 1950), voir la photographie reproduite à la page 45. La *Mort de saint Joseph* de Gill montre qu'il a largement emprunté au tableau de Napoléon Bourassa. Voir Raymond Vézina, *Napoléon Bourassa 1827-1916* (Ottawa, Éditions Élysée, 1976), p. 165.

52. Norman D. Ziff, *Paul Delaroche: A Study in 19th Century French History Painting* (New York, Garland Publishing Inc., 1977), n° 63, p. 358.

53. A.N.Q.M., b5 c54. Lettre d'Ernest Bergeron, prêtre, à Ozias Leduc, Saint-Eugène d'Argenteau, datée du 25 février 1942.

54. A.N.Q.M., b2 c9, deux feuilles; b1 c34, une feuille. «Saint Matthieu - Gihon; Saint Marc - Tigre; Saint Luc - Euphrate; Saint Jean - Pison». Leduc n'a traité les quatre évangélistes dans quatre compositions distinctes que deux fois: à Saint-Hilaire (1898-1900) et Saint-Romuald de Farnham (1905-1906).

55. Jean-Jacques Bourassé - chevalier de la Légion d'Honneur, Chanoine de l'Église Métropolitaine de Tours, Président de la Société archéologique de Touraine. Voir le *National Union Catalogue* pour la liste de ses livres, Volume 69, p. 401-403. Bourassé était un médiéviste dont les oeuvres n'ont pas été publiées après 1900, la plupart ne l'ayant pas été après 1880.

56. A.N.Q.M., b2 c9, «un aigle indique l'inspiration du Saint-Esprit». Voir également b1 c34.

57. L'articulation de la main droite tenant une plume d'oie et sa position se retrouvent dans le tableau *Saint Hilaire rédigeant son traité*.

58. A.N.Q.M., b2 c9, «un homme signifie l'incarnation».

59. *Ibid.*, «Saint Matthieu... Livre de la généalogie de Jésus Christ, Fils de David».

60. Ostiguy, 1974, n° 16, p. 30, 126.

61. A.N.Q.M., b3 c4.

62. Les yeux, le nez et la bouche de saint Matthieu rappellent plus particulièrement Rossetti.

63. Selz et Constantine, *op. cit.*, p. 16.

64. A.N.Q.M., b2 c9. «Commencement de l'Évangile de Jésus-Christ, Fils de Dieu comme il est écrit, etc.».

65. *Ibid.*, «... ce qui est semblable à un lion caractérise la force et la royauté». «Sa résurrection», b1 c34.

66. A.N.Q.M., b2 c9. «Ce qui est semblable à un boeuf indique le sacerdoce et le sacrifice». b1 c34 «Le boeuf: Saint Luc parce qu'il donne dans son livre un résumé complet du sacrifice rédempteur de Jésus... son immolation rédemptrice».

67. A.N.Q.M., b1 c34 «Saint Luc, l'évangéliste, jeune, cheveux crépus, peu de barbe, écrivant: Puisque plusieurs ont essayé, etc.».

Chapitre VIII

RESTAURATION DE L'ÉGLISE DE SAINT-HILAIRE (1928-1939)

Introduction et sommaire des sources

Ozias Leduc a conçu et décoré l'intérieur de chapelles et d'églises tant à Montréal que dans les environs, dans les états de la Nouvelle-Angleterre et dans les provinces maritimes, tout au long de sa longue et brillante carrière¹. L'association de Leduc et de J.M. Laflamme, amorcée à l'occasion de la décoration de l'église de Saint-Hilaire en 1896, s'est poursuivie sous forme de correspondance après que Laflamme eut été nommé curé à Saint-Romuald de Farnham en 1900. L'amitié entre le théologien et l'artiste s'est par la suite concrétisée par la commission accordée à Leduc pour la décoration de l'église de Saint-Romuald de Farnham en 1905-1906 et sa restauration en 1926².

Dans une lettre datée du 29 novembre 1921 et adressée à Leduc, J.M. Laflamme évoque la nécessité d'étudier sérieusement la possibilité de restaurer l'église de Saint-Hilaire. Après l'avoir visitée et examinée, il s'était rendu compte que l'intérieur en était en très mauvais état³. Il ne fut donné suite à sa suggestion que le 1^{er} juillet 1928⁴.

Les sources secondaires, comme les journaux publiés pendant la période de la restauration, les revues et les journaux d'art, ne contiennent aucun renseignement relatif à la restauration de l'église de Saint-Hilaire.

Importance du Journal quotidien des travaux

Le journal fait état, sur une base quotidienne, de la marche des travaux de restauration à l'église de Saint-Hilaire, du 1^{er} juillet 1928 au 14 janvier 1929. Ce document indique, jusqu'à un certain point, quelles personnes ont collaboré au travail et quelles en étaient les tâches particulières. Le journal illustre bien la méthode de travail soignée et méticuleuse d'Ozias Leduc, ainsi que son degré de participation dans la restauration comme telle et dans sa planification. Les données qu'on y trouve nous permettent de bien comprendre la technique de restauration utilisée par Leduc et ses assistants, et de nous faire une idée de l'état de l'église avant les travaux. En l'absence de contrat ou de journal se rapportant à la décoration intérieure originale effectuée par Ozias Leduc entre 1896 et 1900, ce journal est un document des plus précieux.

En comparant le *Journal quotidien des travaux* de la restauration de 1928-1929 au contrat, on se rend compte que toutes les conditions stipulées ont été remplies par Leduc et ses assistants et que certains ajouts ont même été effectués lors des dernières étapes du projet.

Assistants de Leduc

D'après les documents de première source, vingt hommes⁵ au total ont collaboré au projet, exécutant les diverses tâches qui leur étaient confiées par Ozias Leduc. Les dix-neuf assistants de Leduc — par ordre alphabétique — sont les suivants: J.B. Allaire, Armand Blain, Paul-Émile Borduas, Henri

Brouillet, Adélard Charbonneau, Dollard Church, François et Joseph Douville, J.M. Fontaine, Paul et Stanislas Guillot(te), Alphonse Jarret, Fernand Lapierre, Eugène Moreau, P.P. (non identifié), Joseph Rémy, Fortunat Rho, Omer Vézina et Raoul Vien⁶.

Même si, à l'occasion, Leduc confiait une tâche précise à un ouvrier particulier, il s'attendait à ce que la plupart de ses assistants remplissent bon nombre de fonctions, sinon toutes.

Le contrat

Le contrat conclu entre Leduc et la paroisse révèle la nature consciencieuse de l'homme et de l'artiste:

«Je soussigné Ozias Leduc peintre, demeurant à Saint-Hilaire, Comté de Rouville, P.Q., m'engage par la présente à nettoyer et à réparer les tableaux et la décoration de votre église de la manière décrite au devis explicatif ci-joint pour la somme de un mille six cents dollars (\$1600) payable par versement de cent vingt-cinq dollars (\$125) par semaine durant le cours des travaux, et la balance restant, à la fin de ces travaux»⁷.

Même si Leduc a stipulé qu'on devait lui remettre une somme totale de 1 600 \$, en versements hebdomadaires de 125 \$ tout au long des travaux de restauration et le reste à la fin du projet, on ne retrouve pas ce mode de paiement systématique et organisé dans le *Livre de comptes* de l'église de Saint-Hilaire, mais bien plutôt une façon de procéder anarchique et irrégulière⁸.

Du 1^{er} juillet 1928 au 14 janvier 1929, comme l'indiquent le *Journal quotidien des travaux* et le contrat conclu entre la paroisse et Leduc, ce dernier a planifié la restauration et la redécoration de l'église de Saint-Hilaire d'une manière très réfléchie. Malgré le temps et l'attention que lui demandait ce projet, il était, par ailleurs, engagé dans d'autres projets qui en étaient à diverses étapes: il poursuivait son travail à la chapelle de l'évêché de Sherbrooke (1922-1932), à la chapelle du couvent des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie de

Saint-Hilaire (1926), à Sainte-Geneviève de Pierrefonds (1926), à Saint-Jude de Saint-Hyacinthe (1927), au baptistère et à la chapelle de Sainte-Thérèse de l'église Notre-Dame de Montréal (1927, 1928, 1930) et aux Saints-Anges-Gardiens de Lachine, Québec (1930-1931)⁹.

L'intitulé du contrat se lit comme suit:

«Restauration de la décoration et des tableaux — Chemin de la Croix et autres figures décoratives».

Dans ce document, Leduc décrit de façon claire et précise ses fonctions, celles de ses assistants et les responsabilités de ces derniers dans les travaux de restauration de l'église. Il a divisé le document en quatre parties: 1) surfaces à traiter; 2) matériaux; 3) exécution; 4) détails des travaux, a) les voûtes, b) les murs, c) la chaire et les autels (latéraux), d) le devant et les escaliers du jubé, e) les bancs, f) les colonnes.

À titre d'entrepreneur général, Leduc a établi qu'il fournirait des matériaux de première qualité, des échafaudages, des outils et tout autre article nécessaire à l'exécution fructueuse du projet:

«Tous les matériaux employés pour cette restauration seront de première qualité. La dorure, où nécessaire, sera faite au mordant «Lefranc», avec l'or Allemand, marque Germania»¹⁰.

Dans la section du contrat qui traite de l'exécution des travaux, Leduc indique que ceux-ci seront exécutés par des ouvriers compétents, sous sa supervision et sa direction constante:

«Tout le travail, peinture, retouches au décor ou aux tableaux, dorure, sera fait par des ouvriers compétents sous ma direction comme entrepreneur responsable de l'ouvrage»¹¹.

Leduc et ses assistants ont accepté d'assumer l'entière responsabilité de tout dommage survenu au cours des travaux de restauration. Il a fait le sommaire des surfaces à traiter:

«Église et son porche. — Les voutes, les murs, les fenêtres intérieures, les portes intérieures — La chaire, les autels, les stalles,

les boiseries, le devant du jubé — les escaliers, la tringle de couronnement des bancs, et le couronnement du devant du jubé ainsi que celui des rampes des escaliers»¹².

Dans les clauses particulières relatives à la restauration des voûtes, Leduc indique qu'il y aura d'abord un nettoyage initial, suivi d'une application de mastic aux endroits le nécessitant et d'une couche de peinture; les nervures seront également retouchées:

«*Les voûtes, nettoyées à fond, tel que commencées recevront sur leurs panneaux principaux une couche de peinture matte de la nuance voulue, après mastiquage et autres réparations jugées nécessaires — le bronze de leurs nervures sera renouvelé*»¹³.

Les murs feront l'objet du même traitement, seront réparés puis recouverts d'une couche de peinture:

«*Les murs, également nettoyés à fond, les fissures et autres détériorations réparées au mastic ou au plâtre, suivant le cas, recevront entre les bandes du décor, une couche de peinture, préparée comme celle des voûtes et de nuance convenable*»¹⁴.

Leduc indique que les colonnes seront nettoyées et que deux couches de peinture seront appliquées sur leur partie inférieure; les filets bronze et les feuilles d'acanthe décorant les chapiteaux seront refaits:

«*Les colonnes — nettoyées comme les autres parties de l'église, deux couches de peinture à leur partie inférieure, leur bronze sera refait*»¹⁵.

Toutes ces tâches ont été exécutées au cours des travaux de restauration (1^{er} juillet 1928 - 14 janvier 1929).

État d'avancement des travaux de restauration

D'après les renseignements contenus dans le *Journal quotidien des travaux*, Leduc commença les travaux de restauration le 1^{er} juillet 1928 en se procurant le bois nécessaire (loué

de J.M. Fontaine, entrepreneur local) pour la construction des échafaudages à l'intérieur de l'église¹⁶. Le même jour, trois ouvriers locaux, non nommés, ont été engagés pour dresser les échafaudages. Fortunat Rho¹⁷ arriva à Saint-Hilaire par train, en provenance de Montréal, l'après-midi du 5 juillet pour diriger Guillotte et Lapierre dans le nettoyage de la voûte centrale située au-dessus du jubé, dans la dernière travée où se trouvait l'orgue. Le 9 juillet, J.B. Allaire aida Fortunat Rho à terminer le nettoyage et commença à repeindre la voûte centrale et le mur arrière de l'église au cours de l'après-midi¹⁸. Lorsque cette section fut terminée, Leduc fit état de son insatisfaction jugeant le résultat obtenu trop foncé; il demanda donc que cette section (cinquième travée) soit repeinte les 3 et 4 octobre 1928¹⁹. Leduc a utilisé la même méthode de travail dans chacune des sections de l'église: chaque section était lavée et nettoyée à l'eau et au savon par ses assistants, à l'aide d'éponges; chaque section était ensuite remastiquée ou replâtrée, au besoin, et finalement repeinte.

Le 9 juillet, le nouvel orgue de l'église de Saint-Hilaire arriva de Saint-Hyacinthe; il avait été construit par les célèbres frères Casavant²⁰.

Du 10 au 13 juillet, les murs ont été remastiqués et lissés, pendant que Leduc repeignait les emblèmes religieux, l'*Étoile de la création* (à droite) et le *Noeud de Salomon* (à gauche), avec leur encadrement de couronnes de laurier. Le travail continua dans la voûte centrale de la cinquième travée, au-dessus de la tribune de l'orgue, jusqu'à ce que les échafaudages soient démontés, puis remontés, entre les 13 et 16 juillet²¹, dans les deux petites voûtes des bas-côtés.

Leduc et ses assistants commencèrent les réparations des petites voûtes depuis l'entrée de l'église jusqu'à l'autel, puis passèrent à la restauration de la voûte de la nef centrale depuis l'autel jusqu'à l'entrée²².

Le contrat intervenu entre Leduc et la paroisse mentionnait d'autres objets de réparation et de restauration, à savoir la chaire et les trois autels (le maître-autel; côté gauche — Saint-

Joseph; côté droit — la Vierge). Leduc avait prévu de nettoyer, de réparer et de peindre les autels de manière à les rendre davantage complémentaires et à les fondre dans le plan décoratif général:

«La chaire et les autels — nettoyés avec soins — Les panneaux de la chaire appliqués au mur, actuellement peints d'un vert éclatant, seront remis en leur couleur primitive semblable à celle de tous les autres panneaux de cette chaire. Les fonds du retable au maître-autel qui sont ornés d'un vase et d'une vigne dorés d'un mauvais dessin trop voyant, seront refaits en une teinte uniforme comme celle des retables des petits autels»²³.

Dans le contrat étaient également mentionnées la redécoration et la réparation du jubé et des volées d'escalier, situés à l'arrière de l'église. Leduc prévoyait trois couches de peinture pour le devant du jubé de façon que la combinaison des couleurs s'harmonise avec le reste de la décoration intérieure.

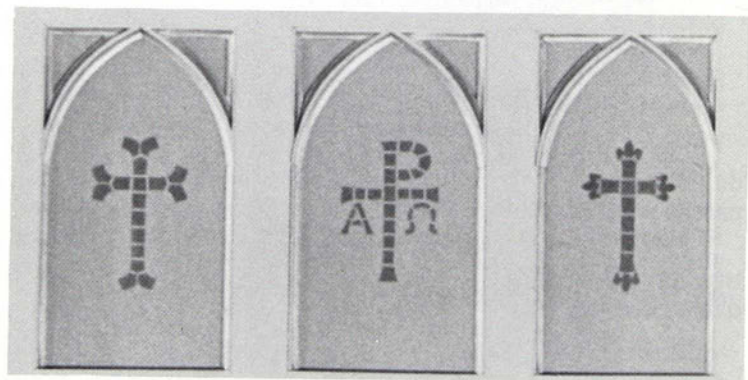
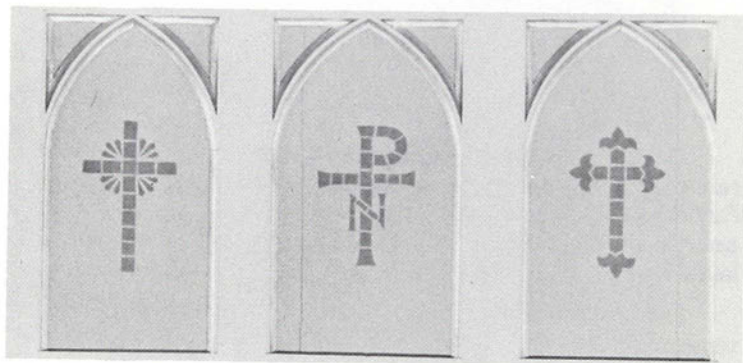
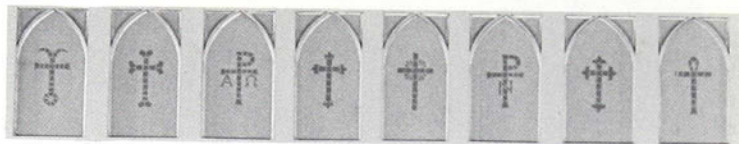
Les escaliers menant au jubé devaient être réparés et revernissés:

«Le devant du jubé et les escaliers du jubé. La menuiserie nouvelle nécessitée pour compléter le devant du jubé sera peinte à trois couches, les noeuds shallacqués et le masticage fait. La décoration sera faite pour se raccorder à celle des parties anciennes comme couleur et comme exécution. Le couronnement du devant du jubé sera réparé et revernissé de même que celui de la rampe des escaliers»²⁴.

Les deux volées d'escalier menant au jubé ou à la tribune de l'orgue de même que les bancs situés dans le jubé étaient passés une première fois au papier sablé le 7 août 1928²⁵.

En ce qui concerne les bancs de l'église, Leduc donne instruction qu'ils soient sablés, repeints en brun et recouverts d'une couche de vernis:

«Les bancs. — La tringle de couronnement, actuellement de couleur brune sombre, sera passée au papier sablé et repeinte de la même couleur et ensuite vernie à une couche»²⁶.



Croix du jubé: vue d'ensemble et détails
 Photo: Marc Lajoie, ministère des Communications.

Selon M. Raoul Vien, les bancs étaient peints jaune vif avant la restauration de 1928-1929. Cela explique les grandes quantités de peinture jaune achetées et inscrites sur les factures lors de la décoration originale de 1896-1897²⁷. En restaurant et repeignant les bancs en fonction de l'intérieur, Leduc s'applique à en mettre en valeur l'ébénisterie.

La première entrée du *Journal quotidien des travaux* qui traite des changements apportés au devant du jubé est datée du 23 juillet 1928, alors que Dollard Church se vit confier la tâche de peindre le nouveau devant du jubé²⁸. Le gris utilisé était identique à celui qui existait déjà dans l'ensemble de l'église. Du 2 au 19 octobre 1928, on peignit sur le devant du jubé, au pochoir, la série de croix stylisées, dans leurs encadrements ogivaux en bois qui s'harmonisaient également avec l'intérieur²⁹. Un croquis illustre le premier plan conçu par Leduc pour le devant du jubé³⁰. Ce croquis est fondamentalement identique au plan exécuté, à l'exception du crucifix en bois qui occupe le centre du devant du jubé et qui a été abandonné lors de l'exécution.

Les croix prévues par Leduc se présentent sous onze variantes. Les croix décoratives bronze, bien centrées dans leur cadre doré en ogive, ont été tracées sur fond gris à l'aide de pochoirs. Leduc a pris d'innombrables notes relatives au déchiffrement du symbolisme des croix, notes extraites d'un ouvrage de F.R. Webber³¹ intitulé *Church Symbolism*, et qui figurait dans sa vaste bibliothèque.

Restauration des tableaux

Comme l'indique le *Journal quotidien des travaux*, seulement 13 des 15 tableaux et leurs bordures ont été nettoyés et retouchés entre le 19 juillet et le 5 novembre 1928³².

La méthode de travail de Leduc consistait à mener de front tous les travaux de restauration à effectuer dans une section donnée, à moins qu'il ne fût mécontent du résultat; dans

ce cas, toute la section devait être reprise ultérieurement, jusqu'à ce qu'il estime avoir obtenu l'effet désiré.

Technique. Les assistants nettoyaient les tableaux à l'eau et au savon à l'aide d'éponges. Cela fait, Ozias Leduc procédait aux retouches nécessaires. Dans un cas, il utilisa la cire³³.

Selon le *Journal quotidien des travaux*, Leduc et ses assistants n'ont pas nettoyé, réparé ou retouché les deux tableaux situés du côté droit (épître), le *Christ dans la maison de Simon* et le *Souper d'Emmaüs*, puisqu'aucune mention n'est faite de leur restauration. S'il ne s'agit pas d'un oubli, il se peut que cela n'ait pas été nécessaire étant donné l'emplacement des deux oeuvres, qui se trouvent à une distance considérable des autels et de la fumée des cierges de même que des entrées qui donnent lieu à des variations constantes de température.

Des soins particuliers ont été apportés aux tableaux situés derrière les autels, soins nécessités par leur état particulier d'encrassement dû à la fumée des cierges³⁴.

Le *Journal quotidien des travaux* révèle également que Leduc a apporté des modifications mineures à l'encadrement de ses toiles³⁵. Selon M. Raoul Vien, il s'agit de changements vraiment minimes. Leduc a ajouté un petit cercle à chacun des coins des niches en trompe-l'oeil et remplacé la ligne courbe, en haut de chaque tableau, par une ligne droite.

Les mêmes motifs de liserons grimpants et de fleurs semblables à des marguerites à six pétales ont été utilisés. Si l'on y regarde de près, on constate que les pochoirs ont été réappliqués sur le dessin original de façon imprécise, comme en témoignent les bordures des deux tableaux des évangélistes (côté droit) sous le jubé.

Chemin de la Croix

La responsabilité du nettoyage et de la retouche des stations du *Chemin de la Croix* a été confiée à Paul-Émile Borduas et Raoul Vien³⁶. Dans le *Journal quotidien des travaux*, il

est indiqué que Paul-Émile Borduas a commencé son travail le 16 juillet 1928, et la dernière entrée en faisant mention est datée du 8 août 1928³⁷. Borduas a donc participé aux travaux de restauration des premiers jours de juillet à la mi-octobre 1928, avant son départ pour l'Europe à l'automne³⁸.

Travaux additionnels de restauration non prévus au contrat

Un certain nombre de travaux de rénovation, énumérés dans un document non daté, ont été exécutés et ils n'étaient pas prévus au contrat de restauration de l'église de Saint-Hilaire. Le *Journal quotidien des travaux* tenu par Leduc fait mention des travaux additionnels suivants:

«Les grillage, linoléum, Vitrophanie, l'éclairage électrique, et les vitres à refaire pour fenêtre nef»³⁹.

Le 4 octobre 1928, les trois fenêtres de la façade de l'église de Saint-Hilaire ont été préparées pour la vitrophanie⁴⁰, et le travail fut terminé le 19⁴¹.

Leduc a dû, en outre, négocier l'échange et la réduction en nombre des statues de l'église de Saint-Hilaire. Il a dressé une liste de 18 statues les 15 et 16 octobre 1928⁴², en vue de la soumettre à un entrepreneur désireux de les acquérir.

Le 13 décembre 1928, Leduc écrivait à Alexander Carli de Carli-Petrucci ltée, lui indiquant que le curé Lévesque attendait la visite du représentant de leur compagnie pour l'évaluation de l'état et de la valeur des statues mentionnées⁴³.

Il semble y avoir eu un certain retard dans les négociations entre Leduc et T. Carli-Petrucci, vu que le 18 janvier 1929, une autre compagnie, Desmarais et Robitaille ltée, prenait part aux discussions⁴⁴. T. Carli-Petrucci ltée reprit les négociations le 29 du même mois, lorsque Leduc proposa d'échanger certaines statues contre des oeuvres plus récentes⁴⁵. Leduc écrit:

«J'ai communiqué votre réponse et la date approximative de votre visite à Saint-Hilaire relative aux statues en question, à M. N. Lévesque, curé de Saint-Hilaire qui vous recevra. Si vous pouviez cependant lui indiquer un peu à l'avance le jour de votre visite en février, il vous en serait très obligé. M. Le Curé préférerait que vous veniez par le train du matin laissant Montréal, gare Bonaventure, à 7.55 am»⁴⁶.

Dans une lettre datée du 26 juin 1929, T. Carli-Petrucchi ltée indique à Leduc que le curé Lévesque a commandé chez eux une console pour l'église⁴⁷. D'après les *archives de l'église de Saint-Hilaire*, la paroisse a payé 321,30 \$ à T. Carli-Petrucchi pour des «statues-consoles-piédestaux» le 20 août 1929⁴⁸ et a reçu la somme de 110 \$ le 19 mai 1930 pour ses vieilles statues⁴⁹.

Modifications de la partie du chœur

Le chœur est la partie qui a subi le plus de modifications lors de la restauration de 1928-1929.

Aucune de ces modifications n'avait été prévue au contrat et le *Journal quotidien des travaux* ne contient aucune mention antérieure au 4 octobre 1928 relativement à des modifications décoratives et structurales majeures dans le chœur. Les deux croquis préliminaires, les entrées du *Journal quotidien des travaux* postérieures au 4 octobre 1928 et une liste d'autres éléments de restauration fournissent les renseignements nécessaires à la compréhension de ces modifications.

Les deux croquis préliminaires exécutés par Leduc illustrent la transformation et la réorganisation de l'espace du chœur⁵⁰. Il est à noter qu'aucun des croquis ne donne des renseignements complets sur les modifications projetées mais que, réunis, ils permettent de reconstituer précisément l'ensemble des travaux. Ces modifications sont les suivantes: le retrait des trois panneaux muraux de bois et de plâtre à l'arrière du

choeur et leur remplacement par trois grillages de bois décoratifs⁵¹; derrière ce grillage travaillé fut élevé un jubé⁵² à l'intention des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie du couvent de Saint-Hilaire. Un crucifix grandeur nature⁵³ devait également être placé derrière le grillage.

Les trois derniers panneaux de bois ont été remplacés par un grillage de bois gris conçu par Leduc, décoré avec la croix latine et la couronne⁵⁴. Il se peut que la source d'inspiration en soit le grillage métallique d'Auguste et Gustave Perret de l'église de Notre-Seigneur de Raincy (1920-1924), près de Paris, plus particulièrement en ce qui concerne les motifs intégrés de cercles et de croix qui forment les motifs décoratifs utilisés par Leduc pour la croix latine et la couronne.

La première mention dans le *Journal quotidien des travaux* de la construction d'un escalier pour le «Jubé des Soeurs» est datée du 4 octobre: «... afin d'y pratiquer un escalier pour jubé des soeurs arrière du maître-autel».

Puisque le «Jubé des Soeurs» se trouvait bien au-dessus du niveau du plancher du choeur derrière le grillage, il fallait construire un escalier pour y avoir accès.

Il y eut une autre addition dans la partie du choeur: un nouveau revêtement de linoléum⁵⁵.

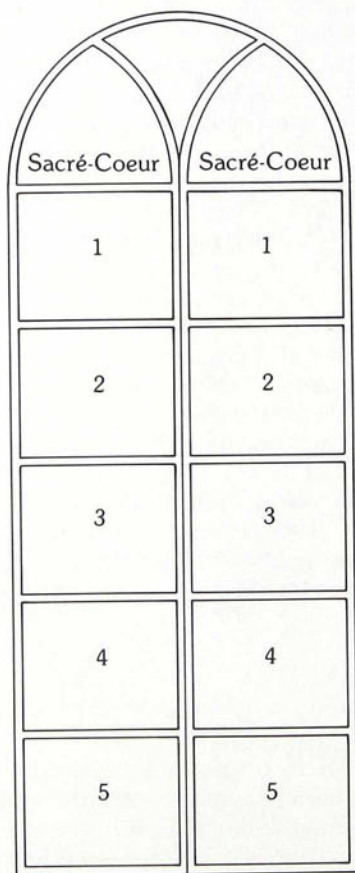
Même si la dernière entrée du *Journal quotidien des travaux* est datée du 14 janvier 1929, trois autres ajouts ont été effectués: deux dans le choeur et un dans la nef. Dans ce dernier lieu, les huit grandes fenêtres ont été redécorées.

Fenêtres de la nef

En avril 1929, les motifs de Leduc, principalement les symboles de l'Eucharistie et de la Passion, ont été peints sur les panneaux de verre des huit grandes fenêtres de la nef. Dans une lettre datée du 5 avril 1929 et adressée à Olivier Maurault, il écrit:

SCHÉMA C

Fenêtre de la nef (360 x 160 cm)



Les sections de verre 1 à 5 sont décorées avec l'un ou l'autre des symboles de la Passion ou de l'Eucharistie.

«Apporté les verres bleus décorés, pour réparation aux vitraux de l'église de Saint-Hilaire»⁵⁶.

Dans une lettre datée du 24 mai 1929 et adressée à J.P. O'Shea and Co., à Montréal, Leduc insiste sur l'urgence de terminer les fenêtres de verre coloré:

«Un mot — pour vous dire, Monsieur le Curé Lévesque de Saint-Hilaire et moi, notre désappointement de n'avoir pas encore eu les vitres commandées depuis longtemps et promises sans fautes, pour il y a plus de huit jours. Veuillez donc faire un effort Mons. O'Shea pour les envoyer au plus tôt, il y a urgence»⁵⁷.

Peu après, le 24 mai 1929, dans une lettre non datée, Leduc avise J.P. O'Shea and Co. que les décorations peintes sur panneaux de verre destinées à la nef sont arrivées:

«Les verres décorés, commandés pour l'église de Saint-Hilaire me sont parvenus samedi en parfait état. Je me plais à vous dire que ce travail exécuté dans vos ateliers est satisfaisant à tous les points de vue»⁵⁸.

Les archives de l'église de Saint-Hilaire indiquent un paiement de 35 \$, effectué le 30 juin 1929 à «J.P. O'Shea Co. Verres»⁵⁹.

Les bordures des cadres de fenêtre en bois sont décorées avec deux types d'ornements ton bronze et doré: des croix grecques (symbolisant la foi) et des disques ou des cercles (symbolisant l'éternité et la régénération). Ces deux ornements sont disposés en alternance tout autour du cadre des fenêtres romanes.

Il y a huit fenêtres sur les murs latéraux de la nef de l'église de Saint-Hilaire. Chaque cadre de fenêtre est divisé en deux par des meneaux et comporte 12 carreaux de verre (voir le schéma C).

La bordure extérieure est en verre de couleur, bleu ou rouge. À l'intérieur de cette bordure, un carré blanc opaque porte des motifs transparents de vigne et de fleurs. Au centre de chaque carré, se trouve un cercle transparent où est peint

un symbole de la Passion ou de l'Eucharistie. Le symbole chrétien est peint sur le verre d'une couleur jaune or avec contour brun, ou argent avec contour noir.

Symboles utilisés par Leduc

Les deux carreaux du haut de chaque fenêtre portent des sacrés-cœurs. L'alternance des couleurs jaune or et argent, et des coeurs transpercés et non transpercés est imprécise et ne suit pas un ordre particulier. Dans les 72 autres carreaux, on retrouve 21 symboles différents⁶⁰. Il est fort probable que Leduc se soit inspiré pour ses motifs de l'ouvrage de W.R. Webber *Church Symbolism* tout comme il a utilisé ce livre pour peindre les différentes croix qui décorent le devant du jubé. Les symboles religieux sont tirés de l'iconographie religieuse traditionnelle liée à la Passion et à l'Eucharistie et s'ajoutent aux symboles existants de la Passion et des litanies exécutés en 1896 et 1897.

Deux autres changements ont été apportés à la partie du chœur après la restauration de 1928-1929 et on peut les considérer comme la touche finale. Il s'agit, premièrement, de lampes électriques — installées entre le 11 février et le 16 décembre 1930 dans le chœur et la nef —, destinées à améliorer l'éclairage de l'église qui, auparavant, n'était assuré que par trois lustres placés dans la nef; deuxièmement, du remplacement des deux fenêtres de verre coloré situées de chaque côté du «Jubé des Soeurs» par deux vitraux conçus par Ozias Leduc et qui n'ont été installés que le 28 mars 1931.

Lampes électriques

C'est le 5 novembre 1928 que, pour la première fois, mention est faite de lampes électriques pour l'église de Saint-Hilaire⁶¹. Leduc note: «... travail à l'installation des lampes électriques de ce jubé»⁶².

Même si c'est bien ce qu'indique le *Journal quotidien des travaux* de Leduc et que l'un de ses croquis, exécutés en 1928 illustre, quatre appliques rectangulaires et dix-huit lampes ont, en fait, été ajoutées dans la nef et le chœur. Il y a eu un retard assez prolongé tant dans la conception que dans l'installation des lampes à cause de l'intervention du curé Lévesque qui n'en aimait ni le modèle initial, ni le coût. Huit mois plus tard, soit le 19 juillet 1929, Leduc Electrical Limited écrivait au curé Lévesque, indiquant un montant de 915 \$ pour l'exécution des lampes conçues par Ozias Leduc⁶³. Cette compagnie avait pour propriétaire et directeur Ulric Leduc, électricien et frère cadet d'Ozias Leduc. La lettre résume l'emplacement éventuel des dix-huit lampes (dix suspensions et huit appliques):

«Six suspensions pour les nefs.
Quatre appliques pour le chœur.
Une suspension dans le jubé devant l'orgue.
Deux appliques pour les chœurs.
Deux suspensions dessous le jubé.
Une suspension pour l'entrée principale intérieure.
Deux appliques, une, haut des escaliers»⁶⁴.

Ozias Leduc reçut 38,50 \$ le 9 septembre 1929, ce qui semble être le montant qui lui fut payé pour la conception des lampes, puisqu'il s'agit du dernier paiement inscrit à son nom⁶⁵.

Dans une lettre du 3 décembre 1929 adressée à son frère Ulric de Leduc Electrical Limited, Ozias Leduc écrivait que le curé Lévesque voulait voir le projet terminé pour le jour de Pâques, le 20 avril 1930, et suggérait des modifications aux modèles qu'il avait soumis, demandant en outre un rabais sur le prix des suspensions:

«J'ai rencontré hier Mons. le Curé de Saint-Hilaire. Nous avons naturellement causé de son projet d'éclairage d'église. Il aimerait savoir si la chose pourrait se compléter pour Pâques prochain. Pâques tombe le 20 avril»⁶⁶.

Leduc poursuit:

«[...] il suggérerait des modifications; mais nous n'avions rien devant nous à ce moment pour établir des précisions. Mons. le Curé ayant égaré momentanément les soumissions présentées.

Dans les circonstances, pour aller plus vite, tu pourrais me faire parvenir par la prochaine malle une copie de tes soumissions que je te retournerais immédiatement après les avoir complétées suivant les notes que lui-même m'a fournies hier. Mons. le Curé a manifesté le désir d'avoir une suspension d'un prix moins élevé, mais il aime bien le nouveau croquis [...] qu'il a vu chez moi l'autre jour lors de sa visite paroissiale; de sorte que tu peux rester aux mêmes prix pour le moment»⁶⁷.

Dans une lettre datée du 11 février 1930 adressée au curé Lévesque, Ozias Leduc demandait au curé d'examiner les lampes:

«J'ai l'avantage de vous communiquer aujourd'hui, la soumission de la «Cie Leduc électrique Ltée» avec tous les détails voulus»⁶⁸.

Leduc assurait le curé Lévesque des qualités artistiques et techniques des lampes:

«[...] je suis toujours disposé à faire le plus grand effort possible, avec votre appui, pour avoir en l'église de Saint-Hilaire, des choses convenables et utiles d'une tenue artistique en parfaite harmonie avec ce que nous y voyons déjà»⁶⁹.

Le curé Lévesque avait probablement des doutes, à en juger par ce passage de la lettre de Leduc:

«Soyez sans aucune gêne, si vous croyez, pour quelque raison, n'avoir pas de garanties suffisantes de leur réalisation, soit du côté artistique ou technique, soit à d'autres points de vue...»⁷⁰.

Le 30 septembre 1930, Leduc Electrical Limited présenta au curé N. Lévesque une facture au montant de 915 \$⁷¹.

Finalement, le 16 décembre 1930, les *Livres de comptes* de la paroisse de Saint-Hilaire indiquent qu'un montant de 500 \$ fut payé à Leduc Electrical Limited⁷². Il n'y a pas d'autres mentions de paiement à leur nom, ce qui indiquerait que le prix a effectivement été baissé.

Comme en témoigne la lettre susmentionnée du 3 décembre 1929, le premier projet soumis par Leduc fut modifié. Le croquis au crayon représente le modèle initial de la suspension avant les modifications demandées par Lévesque. Si l'on compare ce croquis préliminaire à la suspension réalisée, la différence est évidente, la principale modification étant le remplacement du globe circulaire au bas de la lampe par un élément triangulaire plus conforme à l'intérieur néogothique de l'église.

Il est difficile de déterminer la source d'inspiration de ces lampes de style art déco, dont d'innombrables versions similaires sont reproduites dans la revue *Art et décoration* que Leduc avait dans sa bibliothèque⁷³.

Vitraux

Les premières preuves tangibles relatives aux vitraux⁷⁴ sont deux croquis du choeur exécutés en 1928 et qui accusent une certaine évolution. Dans le premier croquis, Leduc a inscrit «Fenêtre» à l'endroit où devait se trouver l'éventuel vitrail; et dans le second croquis, nous lisons «Vitrail — Emblème Eucharistique», ce qui indique que la fenêtre décorative fut probablement conçue en fonction des autres symboles eucharistiques figurant dans les fenêtres de la nef (conçues par Ozias Leduc en 1929) et dans la voûte (1896-1897).

L'iconographie des deux vitraux a été déterminée entre 1929 et janvier 1931. D'après la documentation fournie par Françoise Le Gris, Paul-Émile Borduas avait espéré que le vitrail *l'Annonciation* qu'il avait exécuté dans le cadre d'un cours sur le vitrail donné par André Rinuy dans l'atelier parisien d'Hébert-Stévens, entre janvier et mars 1929⁷⁵, serait accepté par Ozias Leduc pour le choeur de l'église de Saint-Hilaire, mais son offre ne fut pas retenue.

Ayant vécu à Saint-Hilaire et ayant travaillé avec Leduc lors de la restauration de l'église, à l'été et à l'automne de 1928, avant son voyage à Paris (financé en partie par Leduc et Olivier

Maurault, p.s.s.), Borduas était au courant des intentions et des plans de Leduc relativement aux deux vitraux.

Chronologie. La première mention écrite concernant les deux vitraux destinés au choeur de l'église de Saint-Hilaire se trouve dans une lettre adressée par Ozias Leduc au curé J.N. Lévesque, en date du 4 ou 7 janvier 1931⁷⁶. La lettre mentionne les coûts estimatifs et indique l'entrepreneur choisi par Leduc pour la reproduction de ses cartons:

«Mons. G.E. Pellus, Peintre, Verrier, Ateliers, 5305, rue Saint-Urbain, Montréal, est prêt à faire nos vitraux pour le Sanctuaire de l'église de Saint-Hilaire, d'après le croquis que je vous ai fait voir — mais sans payer quoique ce soit pour ces croquis — pour la somme de deux cent vingt-cinq (\$225.00) dollars par vitrail. Si vous voulez vous mettre en relation avec lui il est à vos ordres⁷⁷.

Entre le 4 ou 7 janvier 1931 et le 9 mars 1931, G.E. Pellus exécuta les deux modèles de Leduc. Dans une lettre datée du 9 mars 1931, il avisait Ozias Leduc que les deux vitraux étaient terminés⁷⁸.

Le 28 mars 1931, le curé Lévesque informa Leduc que les deux vitraux étaient arrivés à l'église de Saint-Hilaire et que, à son point de vue, la scène de la *Pietà* était trop pâle:

«Nos vitraux sont arrivés et montés. Je voudrais bien savoir avant de les payer, s'ils sont tels que vous les avez demandés. Celui de la *Pietà* me paraît un peu pâle»⁷⁹.

Le curé Lévesque critiquait non seulement la composition de la *Pietà*, mais également les coûts dont il est fait mention dans une lettre qu'il écrivit à Leduc le 12 avril 1931. Cette lettre n'a pu être retrouvée dans la correspondance personnelle de Leduc (A.N.Q.M.) ou dans les archives de l'église de Saint-Hilaire, mais Leduc a répondu à cette missive par une lettre portant la même date. En ce qui concerne le prix convenu, il écrit:

«Mons. Pellus m'a dit son prix le plus bas au prix de faveur m'assure-t-il, en tout-cas je vous ai communiqué ce prix — et — c'est tout, pour ce qui me regarde»⁸⁰.

Leduc rassura le curé Lévesque quant aux deux compositions et aux compétences et qualités artistiques de G.E. Pellus:

«[...] il n'y eut rien alors qui pu faire supposer que la liberté de l'artiste [...] gêne en quoi que ce soit. Ce n'est pas une oeuvre de collaboration qui a été demandée et je ne réclame rien pour ce qui aurait pu être utilisé des croquis soumis, croquis qui ont été montrés plutôt pour donner idée du travail à faire afin d'en établir plus sûrement le prix que pour servir de modèle»⁸¹.

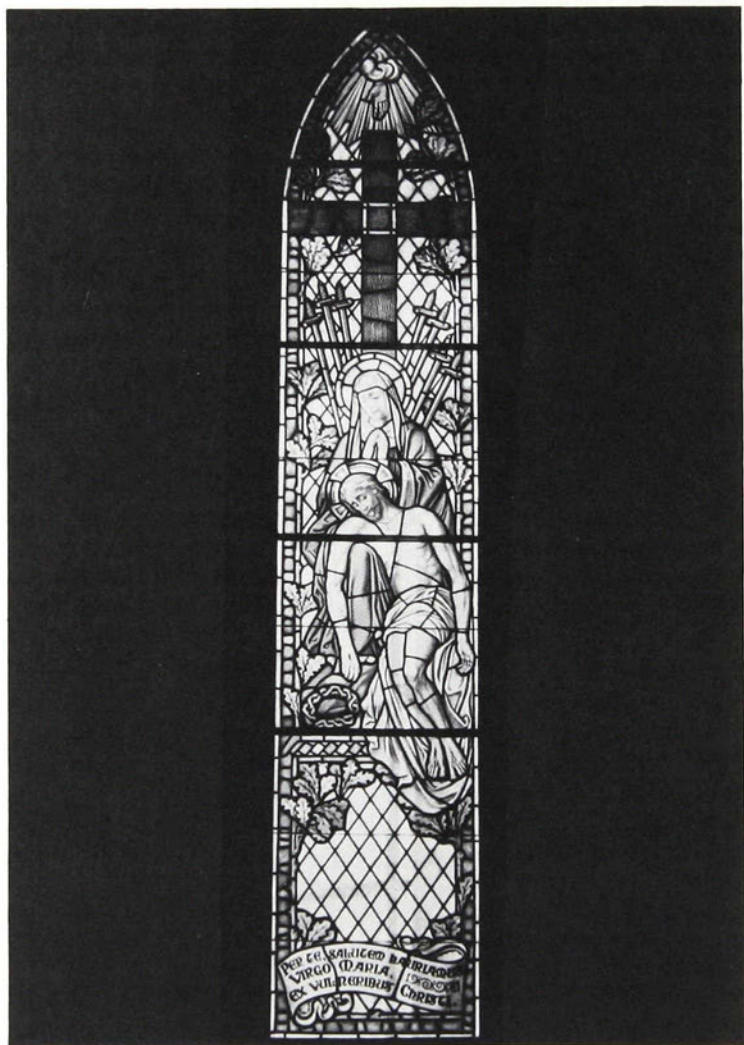
Leduc poursuivait en indiquant que les couleurs de la section inférieure du vitrail manquaient de contraste:

«Depuis à l'église, j'ai vu le vitrail de Notre-Dame de Pitié, seulement. Je l'ai vu de mon banc et, comme à vous, le bas me paraît un peu vide = manque de contraste dans les couleurs sans doute. Une barre de plus, aussi, vers le milieu de la section du bas de ce vitrail serait, selon moi, nécessaire»⁸².

Sources d'inspiration

Pour le vitrail de Notre-Dame de Pitié (*Pietà*), Leduc s'est inspiré du texte et de deux reproductions au trait d'un ouvrage d'Émile Mâle sur l'art médiéval, qu'il avait dans sa bibliothèque⁸⁴. Les extraits et les notes tirés de ce livre (page 123 à 125) et décrivant tant les oeuvres que leur symbolisme religieux, sont textuels:

«Vers la fin du XV^e siècle les sept douleurs de Marie étaient déjà comparées à sept glaives lui perçant le coeur. La prédiction du vieillard Siméon: «Tuam ipsius animam pertrensibit gladius» donnait raison de ce symbolisme. Dans quelques manuscrits du temps les glaives sont appelés les glaives triomphaux de Marie»⁸⁴.



La Pietà

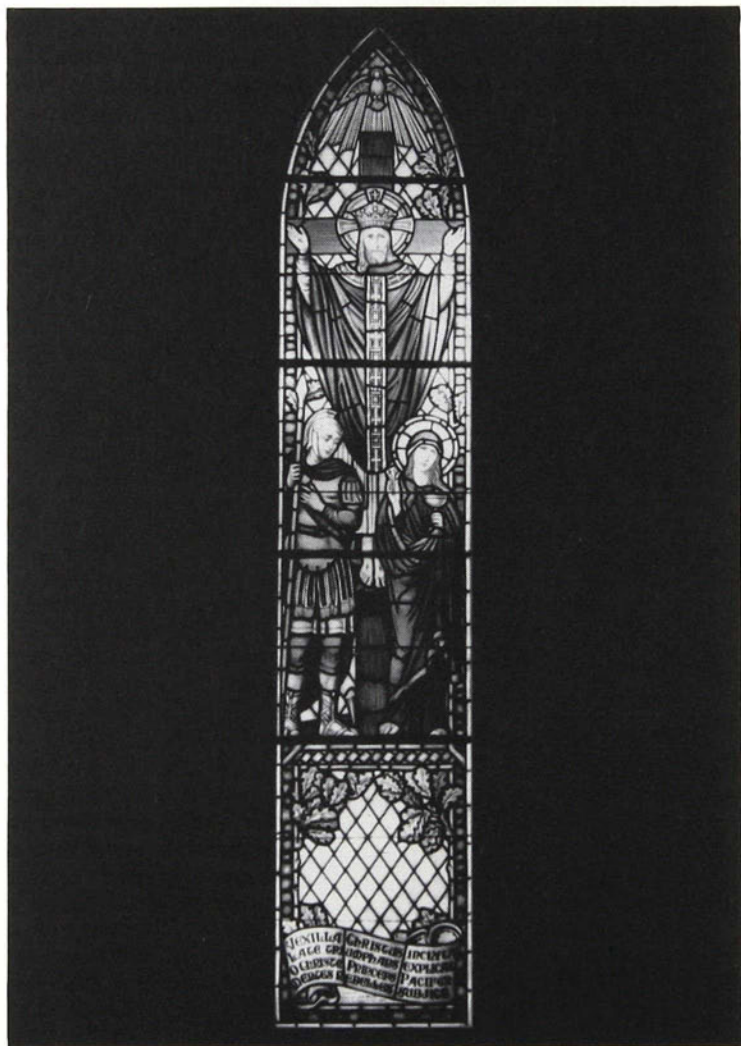
Photo: Marc Lajoie, ministère des Communications.

Les deux reproductions ont servi d'inspiration à sa propre conception de la scène. Il a choisi, supprimé et combiné différents éléments à la convenance de sa perception artistique et esthétique personnelle.

Description. La scène se divise sur le plan horizontal en cinq sections qui ont chacune leur importance au plan structural. Une croix de bois occupe le deuxième niveau tandis qu'au premier se trouve la main de Dieu sortant des nuages, sous la pointe de l'ogive. L'un des symboles les plus fréquemment utilisés était la main droite de Dieu (la *dextra Domini*) qui est un symbole chrétien primitif de la présence de Dieu, associé aux nuages qui sont l'attribut des Cieux.

Les deux sections du centre portent les figures du Christ et de Marie, tandis que, dans la section du bas, se trouvent les pieds du Christ; cette dernière section est, en outre, occupée par un motif en losange et un parchemin placé au bas de la scène et portant une inscription.

La Vierge est assise, vêtue d'un manteau et d'un voile bleus; sa tête est auréolée de lumière dorée. Trois glaives semblent pénétrer son épaule droite et quatre son épaule gauche. Le corps du Christ est nu à l'exception d'un linge blanc qui couvre ses reins; une partie de ce linge descend derrière ses jambes nues et ses pieds transpercés. Les deux figures sont bien intégrées. Leurs formes se fondent harmonieusement l'une dans l'autre, formant un ensemble haut en relief. La tête du Christ, nimbée d'or, repose dans le giron de Marie. Son épaule et son bras droits sont soutenus par le genou de la Vierge. Un diadème d'or, symbolisant la couronne d'épines, gît sur le sol, près de sa main droite. «Reposer dans le giron de sa mère» est une expression de foi, de soumission et d'union, au sens mystique⁸⁵. L'image de piété, de dévotion et de sacrifice suggérée par Leduc est représentée par les yeux baissés de la Vierge et ses mains jointes en prière.



Le Christ de Majesté

Photo: Marc Lajoie, ministère des Communications.

Sous la scène de la *Pietà*, des feuilles de chêne, artistement disposées autour d'une section de verre blanc uni, forment un piédestal. Sous cet espace se trouve un parchemin, divisé en trois éléments et portant l'inscription suivante:

«Per te salutem hauriamus
Virgo Maria
Ex Vulneribus Christi».
(Permits, Vierge Marie,
Que par Ton entremise,
Nous soyons sauvés
Grâce aux souffrances du Christ)⁸⁶.

Le Christ de majesté

Dans une lettre datée du 4 ou du 7 janvier 1931, Leduc décrivait et expliquait son vitrail:

«Le vitrail du Christ-roi, le Sacré Coeur. Le pontife, le médiateur entre Dieu et les hommes. Le roi de tous les coeurs par son Sacré-Coeur. Le prêtre oint par l'onction même de la divinité dans le Mystère de l'Incarnation. Le centurion, témoin de la mort du Christ sur la croix pour la gentilité atteste l'origine divine du Sauveur [...] C'est vraiment le Fils de Dieu.

Représenté sur sa croix [...], des ornements sacerdotaux pour rappeler cette onction qui le fit Pontife en même temps qu'il se fit lui-même la propre victime de son sacrifice et devint ainsi le libérateur, le roi de charité des hommes par droit de conquête. Marie-Madeleine prosternée à ses pieds tenant pressés contre elle les clous qui attachèrent le divin crucifié à la croix et le calice du sang qu'il répandit — comme «Fils de l'homme» en rédemption de l'homme. Témoigner pour tous les pécheurs repentis, désormais sujets de ce roi de menseuétude figuré dominant, comme sur un trône, teint de la pourpre de son sang et couronné comme Pontife et comme Victime du diadème de la royauté d'amour [...] Ses bras sont tendus comme pour — attirer à lui les déçus et les confondre en son sacrifice devant son Père, roi des rois, dont il est le premier à désirer le règne»⁸⁷.

L'image du Christ triomphant sur la croix est une illustration de la certitude de la résurrection, du sens sacramental de la mort du rédempteur et de sa victoire sur la mort.

Le vitrail est divisé en cinq sections. La partie supérieure est occupée par l'élément supérieur de la croix de bois brun au-dessus de laquelle vole le Saint-Esprit devant des rayons de soleil dorés. La scène principale occupe les trois espaces suivants. La deuxième section contient la partie supérieure du torse du Christ, cloué sur la croix. Il porte une couronne d'or symbolisant sa royauté. Sa tête, entourée d'une auréole de lumière, est placée au point de jonction des deux branches de la croix latine. Ses deux mains et ses deux pieds nus sont cloués à la Croix. Dans les crucifixions du XII^e siècle, le Christ est cloué à la croix au moyen de quatre clous, conformément à la tradition orientale primitive; ce n'est qu'au début du XIII^e siècle, que des artistes français ont réduit le nombre des clous à trois, représentant les pieds placés l'un sur l'autre. La scène de la crucifixion de Leduc est donc basée sur la tradition primitive. La tunique blanche du Christ est recouverte d'une magnifique robe écarlate doublée de vert et bordée d'or.

Les troisième et quatrième sections contiennent l'autre partie de la robe du Christ, au centre; à la gauche, au pied de la croix, se trouve Marie-Madeleine, vêtue d'une tunique pourpre et d'un lourd vêtement bleu foncé doublé d'or. Sa tête est entourée d'une auréole de lumière. Dans sa main gauche, elle tient le calice d'or contenant le sang du Christ, symbole de son sacrifice; dans sa main droite, elle tient les quatre clous qui symbolisent la Passion. La coupe du salut évoque l'Eucharistie et, liée à l'image de la crucifixion, exprime la signification sacramentale de la mort du Christ.

Le centurion romain, Longinus⁸⁸, se tient à la droite de la croix; il est vêtu d'un uniforme jaune or bordé de rouge, et un manteau vert est jeté sur ses épaules. Il porte des jambières vertes et des sandales jaune or. Il tient, dans la main droite, sa longue lance qui, dans la tradition, lui a valu son nom. Sa main gauche est sur sa poitrine.

La présence du calice et de la colombe (Saint-Esprit) rappelle l'épiklèse de l'Eucharistie byzantine, ce qui ajoute une signification eucharistique à la scène⁸⁹.

Les images du *Dieu de majesté* et du *Christ triomphant* étaient utilisées depuis le début du Moyen-Âge pour la méditation sur la Passion du Christ rédempteur, qui était considérée comme l'exercice spirituel suprême⁹⁰.

La représentation du Christ sur la croix portant des vêtements richement colorés ainsi que la couronne du *Dieu de majesté*, Christ de gloire, souverain des cieux et de la terre, souligne son titre de roi et grand prêtre, tel que le décrit l'épître aux Hébreux (7:26):

«... saint, innocent, sans tache, distinct des pécheurs et élevé au-dessus des cieux».

La rédemption par la mort du Christ est un événement cosmique. Ce symbole universel relie directement la mort sacrificielle du Christ à l'Eucharistie grâce à laquelle les hommes partagent le pouvoir rédempteur de sa mort.

La partie inférieure du vitrail porte une inscription latine divisée en trois sections, et présentée de la même façon que l'autre vitrail. L'inscription, en vers médiévaux, se lit ainsi:

«Vexilla Christus Incluta
Late Triumphans Explicat
O Christe Princeps Pacifer
Mentes Rebelles Subjice.
Exécuté par G.E. Pellus
D'après les croquis de Ozias Leduc
Montréal
(Levons la bannière du Christ
O Roi de paix
Écrase les rebelles sous tes pieds)»⁹¹.

Leduc a mis autant de relief que le permettait le thème, tout en préservant l'harmonie avec l'ensemble architectural. Le vitrail, tout comme les peintures, dégage une impression de

statisme à cause de la faible profondeur spatiale et de la schématisation des formes due à l'assemblage des vitraux. Comme dans les tableaux principaux, l'unité est réalisée grâce à l'utilisation de larges bordures formées de dessins géométriques (rectangles, traits), combinés à des motifs naturels (feuilles de chêne) qui semblent pousser des bordures.

Bordures. Les bordures sont identiques dans les deux vitraux. Des feuilles de chêne, à diverses étapes de leur croissance (vertes, jaunes, rousses, etc.), poussent à partir des larges bordures bleues. En plus d'ajouter à l'oeuvre un élément décoratif, elles contribuent à l'unité en s'alignant sur les bordures à motif floral ou végétal des tableaux de 1898-1900. Il se peut que la gamme de couleurs des feuilles de chêne fasse allusion au cycle de la nature et à la vie de l'homme. Leduc faisant appel au symbolisme dans ses motifs floraux et végétaux, les feuilles qui poussent des larges bordures rappellent sans aucun doute la croix qui, d'après la tradition, était faite en chêne.

Au-dessus de chacun des deux vitraux, deux anges en vol sont directement peints sur la surface murale, tenant un écusson sur lequel se dessine un symbole religieux (*Pax et Maria*). Les deux vitraux n'occupant pas tout l'espace, les deux anges font office d'éléments décoratifs pour remplir le panneau.

Après mure réflexion, Leduc avait opté pour une *Pietà* et un *Christ de majesté* comme sujets de ses deux vitraux. Les deux sont bien liés et bien intégrés au plan décoratif général du choeur, tout en se rapprochant davantage de ses idées personnelles relativement au symbolisme qu'au plan ayant présidé à la décoration originale de l'église de Saint-Hilaire.

La *Pietà* est placée en face du tableau l'*Adoration des Mages*, ce qui constitue une antithèse; le dernier représente la jeune mère portant son nouveau-né et le premier, la mère portant son fils adulte crucifié comme une offrande, le Sauveur de l'humanité. Dans le premier cas, celui-ci arrive dans le monde des hommes, dans le second, il le quitte.

Le *Christ de majesté* se trouve en face du tableau l'*Ascension*. Les deux sont unis au plan thématique, glorifiant la résurrection du Christ.

NOTES

1. Lacroix, 1978, p. 149-153.

2. *Ibid.*

3. A.N.Q.M., b4 c32. Lettre de J.M. Laflamme à Ozias Leduc datée du 29 novembre 1921. Leduc a répondu au verso. Même si Laflamme ne critiquait pas de façon précise la détérioration de l'intérieur de l'église, il mentionnait que la peinture s'écaillait sur les murs et que tout l'intérieur avait besoin de nettoyage.

4. Les sources principales qui ont permis de rétablir l'ordre des étapes de la restauration de l'église de Saint-Hilaire sont les suivantes: le *fonds Leduc* des Archives nationales du Québec, à Montréal (b1 c30), qui contient des factures, des lettres, des croquis et un document extrêmement important, le *Journal quotidien des travaux*, portant sur la période comprise entre le 1^{er} juillet 1928 et le 14 janvier 1929. Les *archives de l'église de Saint-Hilaire* contiennent des états financiers du projet presque complets dans les *Livres de comptes*, différentes factures ainsi que deux copies du contrat de restauration (dont une première version existe dans une collection privée).

5. D'après 3 sources: A.P.S.H., *Livres de comptes*, p. 336-370 aux A.N.Q.M., fonds Ozias Leduc, *Journal quotidien des travaux* et diverses factures, boîte 1 c30.

6. Raoul Vien et Paul-Émile Borduas étaient de bons amis, tous deux résidents de Saint-Hilaire; ils ont tous deux pris des leçons d'art d'Ozias Leduc et ont été incités par ce dernier à poursuivre leurs études à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Paul-Émile Borduas a dû mettre fin à sa collaboration aux travaux de restauration de l'église de Saint-Hilaire à cause de son voyage en

Europe à l'automne de 1928; Raoul Vien reçut son dernier paiement le 15 septembre 1928 et se maria peu de temps après.

7. A.P.S.H. Contrat signé par Ozias Leduc et daté du 18 juillet 1929.

8. A.P.S.H., *Livres de comptes* (1^{er} janvier 1893 - 31 décembre 1932).

9. Lacroix, 1978, p. 149-153. Parallèlement à ses activités artistiques, Leduc a joué un rôle plus actif au sein de la paroisse de Saint-Hilaire entre 1920 et 1930. Voir Lacroix, 1978, p. 107-123.

10. A.P.S.H. Contrat.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. A.N.Q.M. *Journal quotidien des travaux*, 1^{er} juillet 1928, entrée, p. 1. Les clous ont été achetés d'un autre commerçant local, P.H. Hébert.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, entrée du 9 juillet 1928, p. 2.

19. *Ibid.*, entrée des 3 et 4 octobre 1928, p. 27-28.

20. A.P.S.H., *Cahiers des comptes de la Fabrique de Saint-Hilaire* (1^{er} janvier 1893 - 31 décembre 1932) p. 350. Les *Livres de comptes* de la paroisse de Saint-Hilaire indiquent qu'un montant de 7 900 \$ a été payé aux Frères Casavant pour l'orgue, le 8 août 1928. Voir également the *Casavant Newsletter*, 15 avril 1968, A.P.S.H. «La tuyauterie de l'orgue de l'église paroissiale de Saint-Hilaire provient en grande partie d'un instrument construit par Joseph Casavant en 1856. Cet orgue avait été créé à l'origine à l'intention du séminaire de Saint-Hyacinthe sur le modèle de l'orgue à traction mécanique à un clavier manuel. Il fut remanié en 1882 par Casavant Frères en un Opus n° 3. Les frères Casavant y ajoutèrent alors une boîte expressive et un registre à tirettes et l'orgue fut installé dans l'église de Saint-Hilaire en tant qu'orgue à traction mécanique à deux claviers manuels. Lors de sa réfection, en 1928, la traction électro-pneumatique remplaça l'ancien mécanisme, mais on ne toucha pratiquement pas à la tuyauterie des deux instruments antérieurs, à laquelle on ajouta quelques tuyaux. D'autres travaux de remodelage des différentes parties de l'instrument furent effectués en 1956 (traduction)».

21. A.N.Q.M. *Journal quotidien des travaux*, 13 au 16 juillet 1928, p. 2-4.

22. Les échafaudages ont été dressés dans la première travée de la voûte principale, directement en face du chœur, du 8 au 10 septembre; la deuxième travée - du 22 au 29 septembre, a été repeinte entre les 10 et 13 octobre du fait que Leduc jugeait le résultat trop foncé; la troisième travée - du 25 au 29 septembre; la quatrième travée - du 1^{er} au 13 octobre, et la cinquième travée - du 5 au 13 juillet, a été repeinte du 2 au 4 octobre.

23. A.P.S.H., *Contrat*, copie datée du 18 juillet 1929. Voir également A.N.Q.M., b1 c30, *Journal quotidien des travaux*; voir les entrées relatives à la chaire; 9, 10, 11, 13, 31 août; 3 novembre; les autels: 8, 9, 25, 27, 28 août; 1^{er}, 14, 15, 22 septembre; 4, 5, 9, 10, 31 octobre; 5, 19, 20 novembre.

24. A.P.S.H., *Contrat*. Voir également A.N.Q.M., b1 c30, *Journal quotidien des travaux*, entrée du 23 juillet; des 6, 7, 22, 23, 24 août; des 2, 6, 10, 13, 15, 16, 18, 19, 22-26 octobre; du 3 novembre.

25. A.N.Q.M., *Journal quotidien des travaux*, 7 août 1928, p. 9.

26. A.P.S.H., *Contrat*.

27. Je suis reconnaissant à Raoul Vien de m'avoir signalé ce détail.

28. A.N.Q.M., *Journal quotidien des travaux*, 23 juin 1928, p. 5.

29. *Ibid.*, 2-19 octobre 1928, p. 27-35.

30. A.N.Q.M., b1 c30.

31. F.R. Webber, *Church Symbolism* (Cleveland, J.H. Jansen, 1927), voir le chapitre VIII, *The Cross*, p. 99-132. Voir également A.N.Q.M., b1 c30.

32. Voici un sommaire des étapes du nettoyage et de la restauration des 13 tableaux et de leurs bordures:

- *La Mort de saint Joseph* - 19 juillet; 22 septembre.

- *Les Quatre évangélistes* - 20 juillet (les 2 de gauche); 20, 21, 22 septembre.

- *Saint-Hilaire rédigeant son traité* - 14, 25, 27, 28, 29, 30, 31 août.

- *Le Christ remettant les clés à saint Pierre* - 20 août, 25 août.

- *La Pentecôte* - 25 août.

- *Le Mariage de la Vierge* - 30, 31 août; 31 octobre.

- *L'Assomption* - 30 août; 4, 8, 14, 15 septembre; 31 octobre.

- *L'Ascension* - 8, 10, 19, 24 septembre.

- *L'Adoration des Mages* - 10, 19, 24 septembre; 5 novembre.

- *Le Baptême de Jésus* - 14, 15 septembre.

33. A.N.Q.M., *Journal quotidien des travaux*, 14 août 1928, p. 11. Leduc a souvent utilisé la cire, comme l'a confirmé M^{me} Gabrielle Messier, pour donner un effet lustré et mystérieux à la couleur et à la lumière de ses tableaux, pour donner en somme l'image d'un autre monde. M. Raoul Vien m'a verbalement confirmé que Leduc était présent chaque matin pour répartir les tâches et superviser le travail de la journée.

34. Les deux tableaux situés au-dessus des autels dans la nef, *l'Assomption de la Vierge* et *Saint Hilaire rédigeant son traité*, de même que les oeuvres suivantes situées près des entrées, et de ce fait exposées aux variations de température: la *Pentecôte* et la *Mort de saint Joseph* et les *Quatre évangélistes*.

35. A.N.Q.M., *Journal quotidien des travaux*. Les modifications de la bordure ont été notées par Leduc les 6, 9, 15, 17 août; 5, 6 septembre et 8 octobre 1928.

36. Conversation récente avec Raoul Vien.

37. A.N.Q.M., *Journal quotidien des travaux*, voir les entrées des 16, 17, 21, 24, 25, 26 juillet; 4, 6, 8 août.

38. Guy Robert, *Borduas* (Montréal, Les Presses de l'université du Québec, 1972), p. 21, début novembre 1928.

39. A.N.Q.M., b1 c30.

40. «La vitrauphanie» était une technique permettant de réduire la lumière trop forte: «La vitrauphanie est même une préservatrice de la vue, car

employée dans une fenêtre dont la lumière est trop forte, elle la rend limpide et plaisante». *La Presse*, 22 octobre 1898, p. 15. Voir également A.N.Q.M., b1 c90. Lettre d'Ozias Leduc à Victor Rho datée du 23 novembre 1922.

41. A.N.Q.M., *Journal quotidien des travaux*, 4, 6, 9 et 10 octobre.

42. *Ibid.*, 15 et 16 octobre 1928. Voir également la feuille intitulée «Liste des statues supprimées, église de Saint-Hilaire».

43. A.N.Q.M., b7 c96. Lettre d'Ozias Leduc à Alexander Carli datée du 13 décembre 1928. T. Carli-Petrucci ltée, Statuaires, occupait les locaux situés aux 408, 410 et 412, rue Notre-Dame Est, à Montréal. D'après M^{me} Gabrielle Messier, Ozias Leduc fut, en 1883, apprenti peintre de statues pour M. Beaulac de l'atelier T. Carli, à Montréal. Leduc fut longtemps associé avec Carli et recommanda cette compagnie pour la fourniture des statues aux églises qu'il a décorées, notamment celles de Saint-Hilaire et de Farnham (1905-1906), A.N.Q.M., b3 c16. Lettre de Carli à Leduc, 7 octobre 1905; baptistère de l'église Notre-Dame et chapelle de Sainte-Thérèse (1927, 1928, 1930). A.N.Q.M., b4 c13. Lettres de Carli à Leduc datées du 11 mai 1929 et du 2 janvier 1930. Leduc fut recommandé au clergé par Carli pour des commissions relatives à des églises, notamment celle de Rogersville au Nouveau-Brunswick vers 1914 (voir A.N.Q.M., b3 c25. Lettre du 16 février 1914). Les *archives de l'église de Saint-Hilaire* font état de l'achat de statues de T. Carli, 1466, rue Notre-Dame, à Montréal, dès le 12 juin 1895. Entre cette date et le 16 janvier 1900, la paroisse de Saint-Hilaire acheta un certain nombre de statues destinées à l'intérieur de l'église et au couvent (voir A.P.S.H., *Livres de comptes*, entrées des 12 juin 1895, 25 juin 1895, 2 juin 1896, 11 décembre 1899, 16 janvier 1900). Les A.P.S.H. révèlent également que l'église de Saint-Hilaire a fait affaire avec T. Carli-Petrucci ltée, Statuaires, 408, rue Notre-Dame Est, à Montréal, le 19 mars 1954. (A.P.S.H., lettre de T. Carli-Petrucci ltée au curé de l'église de Saint-Hilaire, datée du 19 mars 1954). Voir John R. Porter et Léopold Désy, *L'annonciation dans la sculpture au Québec* (Québec, les Presses de l'université Laval, 1979) p. 127-137.

44. A.N.Q.M., b5 c41. Lettre de Desmarais et Robitaille ltée, importateurs et fabricants d'ornements d'église, statues, et articles religieux, 67 et 69, rue Notre-Dame Ouest, Montréal, à Ozias Leduc.

45. A.N.Q.M., b7 c97. Lettre d'Ozias Leduc à T. Carli-Petrucci ltée, datée du 29 janvier 1929.

46. *Ibid.*

47. A.N.Q.M., b5 c41. Lettre à Ozias Leduc de T. Carli—Petrucci ltée, Montréal, datée du 26 juin 1929.

48. A.P.S.H., *Cahiers des comptes de la Fabrique de Saint-Hilaire* (1^{er} janvier 1893 - 31 décembre 1932), p. 358, entrée du 20 août 1929.

49. *Ibid.* p. 361, entrée du 19 mai 1930.

50. A.N.Q.M., b1 c30.

51. A.N.Q.M., *Journal quotidien des travaux*, entrées des 4, 13, 17, 18 et 19 octobre; 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16 et 19 novembre. Le 4 octobre 1928,

les assistants de Leduc ont commencé à abattre les trois derniers panneaux du chœur (le panneau placé directement derrière le maître-autel et les deux panneaux qui se trouvent de part et d'autre). Le 17 octobre, Leduc demande à ses ouvriers de commencer le montage du grillage de bois, le premier mastiquage et la première peinture ayant été exécutés le 6 novembre 1928. Une troisième et dernière couche de peinture grise a été appliquée les 12 et 13 novembre 1928.

52. *Ibid.*, voir les entrées des 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15 et 16 novembre.

53. *Ibid.*, entrée du 13 octobre.

54. *A.N.Q.M.*, b1 c30.

55. *Ibid.* Selon le *Journal quotidien des travaux*, Leduc a pris les mesures les 15 et 16 octobre 1928, tandis que le linoléum a été taillé et collé au plancher du sanctuaire entre le 19 décembre 1928 et le 14 janvier 1929. Voir les entrées des 15 et 16 octobre, du 28 novembre, des 5, 13, 21 et 22 décembre 1928, du 14 janvier 1929.

56. *A.N.Q.M.*, b7 c97. Lettre d'Ozias Leduc à Oliver Maurault, 5 avril 1929.

57. *A.N.Q.M.*, b7 c97. Lettre d'Ozias Leduc à J.P. O'Shea and Co., 929, rue Perrault, Montréal, 24 mai 1929.

58. *A.N.Q.M.*, b7 c97. Lettre d'Ozias Leduc à J.P. O'Shea and Co., non datée, 1929.

59. *A.P.S.H.*, *Cahiers de Comptes de la fabrique de Saint-Hilaire* (1^{er} janvier 1893 - 31 décembre 1932), p. 356, entrée du 30 juin 1929.

60. On a retrouvé les croquis préliminaires pour 7 des 21 symboles. *A.N.Q.M.* b1 c30, encensoir, rose, tunique, calice, marteau, pinces et clous, croix grecque, fleur non identifiée, probablement le lis.

61. *A.N.Q.M.*, *Journal quotidien des travaux*, 5 novembre 1928, p. 38.

62. *Ibid.*

63. *A.P.S.H.* Lettre de Leduc Electrical Limited, 1009, Côte St. Montréal, adressée au curé Lévesque et datée du 19 juillet 1929.

64. *Ibid.*

65. *A.P.S.H.*, *Cahiers des comptes de la Fabrique de Saint-Hilaire* (1^{er} janvier 1893 - 31 décembre 1932), p. 358, entrée du 9 septembre 1929.

66. *A.N.Q.M.*, b7 c97. Lettre d'Ozias Leduc à Ulric Leduc datée du 3 décembre 1929.

67. *Ibid.*

68. *A.P.S.H.* Lettre d'Ozias Leduc au curé Lévesque, datée du 11 février 1930.

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*

71. *A.P.S.H.* Facture datée du 30 septembre 1930.

72. *A.P.S.H.*, *Cahiers de comptes de la Fabrique de Saint-Hilaire* (1^{er} janvier 1893 - 31 décembre 1932), p. 364, entrée du 16 décembre 1930.

73. Voir *Art et décoration*, juillet-décembre 1899, p. 31.

74. Lacroix, 1978, p. 55. Leduc a également conçu des fenêtres pour une certaine église St. John the Baptist, à New York, dont l'emplacement est inconnu, et trois fenêtres pour la chapelle Pauline de la cathédrale de Sherbrooke, en 1918.

75. Françoise Le Gris, «Chronologie des rapports entre Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas», dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, (conférences J.-A. Sève 15-16, Montréal, Les Presses de l'université du Québec, Montréal, 1973), p. 109. Voir aussi A.F.B., Paul-Émile Borduas, *Journal de 1929*; A.S.S.S., lettre d'Ozias Leduc à Olivier Maurault, 16 octobre 1929; A.F.B. Lettre d'Ozias Leduc à Paul-Émile Borduas, 31 janvier 1930.

76. A.N.Q.M., b7 c99. Lettre d'Ozias Leduc au curé Lévesque datée soit du 4 soit du 7 janvier 1931. La date est incertaine du fait de son illisibilité.

77. *Ibid.*

78. A.N.Q.M., b4 c43. Lettre de G.E. Pellus, Vitraux d'art, modernes et moyen-âge, 5305, rue Saint-Urbain, Montréal, adressée à Ozias Leduc et datée du 9 mars 1931. Dans une lettre du 13 mars 1931, Leduc recommanda le nom de G.E. Pellus pour la commande de vitraux à Saints-Anges-Gardiens, Lachine.

79. A.N.Q.M., b4 c43. Lettre du curé Lévesque à Ozias Leduc, datée du 28 mars 1931.

80. A.N.Q.M., b7 c99. Lettre d'Ozias Leduc au curé Lévesque, datée du 12 avril 1931.

81. *Ibid.*

82. *Ibid.*

83. Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (Paris, Librairie Armand Colin, 1925, 3^e édition). Cette composition est une combinaison de la fig. 66, p. 123, *La Vierge aux sept glaives* (Vitrail de Brienne - La-ville, Aubé) et de la fig. 67, p. 124, *La Vierge de Pitié avec le vieillard Siméon* (Vitrail de l'Augré, Aubé). Voir les notes de Leduc tirées du texte, A.N.Q.M., b7 c99.

84. Dossier de Jean-René Ostiguy sur Leduc, N.G.C. Voir également Émile Mâle, *op. cit.* p. 124. Les sept douleurs de Marie sont représentées par sept glaives qui transpercent son coeur, et ont été utilisés pour la première fois par les artistes flamands du XI^e siècle. «La prédiction de Siméon: la fuite en Égypte pour échapper au massacre des Innocents; Jésus perdu et retrouvé dans le Temple; Jésus souffleté (ou Jésus portant sa croix); Jésus crucifié; Jésus mort sur les genoux de sa mère; la mise au tombeau».

85. Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art* (Londres, Lund Humphries, 1971), Vol. 2, p. 180.

86. J'aimerais remercier le professeur Paul F. McCullagh pour son aide et ses commentaires qui m'ont permis de déchiffrer ces inscriptions latines.

87. A.N.Q.M., b7 c99. Lettre d'Ozias Leduc au curé Lévesque, datée du 4 ou du 7 janvier 1931.

88. Le centurion s'appelle Longinus dans l'apocryphe *Acta Pilati* du V^e ou VI^e siècle après Jésus-Christ (mot grec «longche» — signifiant lance, lancier et commandant d'une troupe de lanciers).

89. Schiller, *op. cit.* p. 98.

90. *Ibid.*, p. 104.

91. Voir note 86.

CONCLUSION

CONCLUSION

Les expériences antérieures de Leduc étaient peu de chose en comparaison de l'importance de cette commission. Il dut concevoir, mettre au point et exécuter à la satisfaction de son client un plan à grande échelle, adapté à l'architecture intérieure néogothique existante de l'église, et ce avec l'aide d'ouvriers locaux, pour ainsi dire sans expérience.

L'unité des décorations de la voûte et des murs fut atteinte non seulement grâce au programme iconographique, mais également par le recours à des éléments plus formels: la couleur, la lumière et l'interaction des diverses compositions.

Les sources auxquelles il puisa, sur le plan du style, sont trop nombreuses et diversifiées, trop amalgamées aussi, pour permettre de les reconnaître. Ozias Leduc était représentatif de cette génération d'artistes qui tiraient leur inspiration de revues d'art et d'architecture où l'on trouvait régulièrement des articles sur des sujets historiques, ce qui ne pouvait qu'encourager et justifier l'éclectisme qui a caractérisé ce XIX^e siècle. N'importe quel artiste n'avait qu'à ouvrir une revue pour trouver une inspiration et une orientation à partir d'exemples historiques. Dans le cas de Leduc, s'ajoutait à cela une bibliothèque

riche en livres sur la décoration architecturale et le style, à laquelle il a directement puisé.

L'événement le plus important dans la carrière artistique de Leduc fut son voyage de six mois à Paris, en 1897. Ce contact avec la capitale artistique de la fin du XIX^e siècle fut une expérience extrêmement enrichissante, comme en témoigne la différence de style qui existe entre les tableaux peints en 1892 pour la cathédrale de Joliette et ceux de l'église de Saint-Hilaire exécutés entre 1898 et 1900. Il a pu étudier, sur place, les artistes classiques qu'il ne connaissait que par des imprimés (estampes, gravures et revues d'art populaires) et il a eu l'occasion d'étudier l'oeuvre d'artistes contemporains et d'échanger des idées avec eux.

L'art d'Ozias Leduc se caractérise par une conception décorative de la couleur et des formes et par une sensibilité toute personnelle à l'égard de la nature. Les figures tracées de façon stricte, dans un plan simple, ont d'abord été utilisées par Ingres, puis par Puvis de Chavannes et ses disciples, et finalement par Leduc. Les paysages en demi-jour intimes et délicats de ses compositions murales ont été inspirés des symbolistes et, avant eux, des couleurs vénitiennes d'Eugène Delacroix. C'est à partir de ces traditions européennes que Leduc a interprété la nature d'une façon personnelle, en utilisant des couleurs expressives qui le rapprochent de l'esprit romantique; toutefois, ses représentations picturales sont trop nettes pour qu'on puisse le classer loin des réalistes. Les oeuvres de Leduc sont uniques et hautement imaginatives. Il fut obligé, par nécessité économique, d'être à la fois entrepreneur et décorateur, ce qui était le fait de nombre de muralistes religieux québécois; mais il surpassa ses collègues en tentant de relever la peinture murale religieuse à un niveau spirituel apte à inspirer les paroissiens. Même s'il existe quelques similitudes iconographiques entre Leduc et les muralistes religieux québécois contemporains, ils sont tout à fait dissemblables sur le plan du style.

La plupart des artistes se sont contentés de répondre aux exigences de la *vox populi* et du clergé par un art narratif qui faisait appel aux seules émotions. Leduc, comme nous l'avons démontré, a opté pour la fusion du contenu émotionnel et intellectuel. Comme cela a été souligné précédemment, il voulait que son art ait un caractère éducatif et unificateur. À l'église de Saint-Hilaire, il a atteint ces deux objectifs. La plupart des autres muralistes religieux du Québec n'ont jamais réalisé l'unité au plan de la conception et des couleurs ni au plan des thèmes. En outre, Leduc a été beaucoup plus sensible à l'organisation architecturale de ses tableaux, et il a fait montre d'une plus grande habileté à adapter ses motifs et ses décorations globales à une architecture existante.

S'adressant au curé Vézina de Saint-Hilaire en 1938, Ozias Leduc exprimait ainsi ses sentiments relativement à la décoration de l'église de Saint-Hilaire:

«... Comme artiste je vous dois aussi beaucoup car vous m'avez fourni, avec une grande confiance, la réalisation de l'embellissement de votre église. Du grand ménage, comme on dit encore, sans doute, dans la paroisse. Ce grand ménage je l'aurais voulu certainement plus beau, toutefois, soyez convaincu que j'y ai mis tout mon coeur — L'art est le son d'une âme»*.

* A.N.Q.M., b7 c106. Lettre d'Ozias Leduc au curé Vézina, 1938.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Sources principales

Documents d'archives

Archives du Couvent des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, Saint-Hilaire, *Journal quotidien*, livre I (1850-1910), livre II (1911-).

Archives de l'évêché de Saint-Hyacinthe:

Registre des Lettres, série I, vol. 17 (1^{er} novembre 1892 - 1^{er} octobre 1894)

Registre des Lettres, série I, vol. 18 (1^{er} octobre 1894 - 30 décembre 1895)

Registre des Lettres, série I, vol. 19 (1^{er} janvier 1896 - 14 novembre 1897)

Monographie de l'église de Saint-Hilaire et de la communauté contenant des données de 1795 à 1880, vol. 30 et 37.

Archives de la famille Borduas, Saint-Hilaire.

Archives de la paroisse de Farnham.

Archives de la paroisse de Saint-Hilaire:

Troisième livre des délibérations de l'oeuvre et fabrique de la paroisse de Saint-Hilaire depuis 1889-1926.

Cahiers des comptes de la Fabrique de Saint-Hilaire (1^{er} janvier 1893 - 31 décembre 1932).

Liures de comptes

Journal personnel de J.M. Laflamme (70 pages).

Archives nationales du Québec à Montréal, *fonds Ozias Leduc*, 06-M, p. 50.

Archives for the Regional Notarial Documents, Marieville, Québec.

Archives Séminaire de Saint-Sulpice, Montréal.

Inventaire des biens culturels, ville de Québec, *fonds Gérard-Morisset*, dossier église de Saint-Hilaire.

Société historique de Saint-Hilaire, Saint-Hilaire.

Journaux

La Presse

- «La Boucane», *La Presse*, 6 novembre 1894, p. 1.
«Les arts à Montréal», *La Presse*, 13 novembre 1894, p. 2.
«La boucane», *La Presse*, 27 novembre 1894, p. 3.
«Une église incendiée», *La Presse*, 7 décembre 1895, p. 12.
«L'église de Beloeil», *La Presse*, 9 décembre 1895, p. 1.
«La Paroisse de Saint-Hilaire», *La Presse*, 19 décembre 1896, p. 1.
«À Saint-Hilaire», *La Presse*, 27 octobre 1897, p. 8.
«À Travers les Provinces - Saint-Hilaire», *La Presse*, 21 octobre 1898, p. 3.
«La vitrophanie», *La Presse*, 22 octobre 1898, p. 15.
«M. Murray Prendergast», *La Presse*, 12 avril 1899, p. 10.
«Conférence de M. Bessette», *La Presse*, 16 août 1899, p. 17.
«Un centenaire», *La Presse*, 21 octobre 1899, p. 9.
«Les tableaux de Tissot», *La Presse*, 7 novembre 1899, p. 9.
«La vie de Jésus-Christ, par James Tissot», *La Presse*, 8 novembre 1899, p. 5.
«Nouvelles de partout - Saint-Hilaire», *La Presse*, 7 mars 1900, p. 3.
«Les funérailles du Rév. M.J.P. Dupuy», *La Presse*, 4 mai 1900, p. 8.
«Nouvelles de partout - Saint-Hilaire», *La Presse*, 9 mai 1900, p. 7.
«Curé de Farnham», *La Presse*, 2 juin 1900, p. 17.
«À Farnham», *La Presse*, 4 juin 1900, p. 8.
«À Farnham», *La Presse*, 6 juin 1900, p. 6.
«Nouvelles de partout - Farnham», *La Presse*, 23 juin 1900, p. 16.

Le Courrier de Saint-Hyacinthe

- «Évêché de Saint-Hyacinthe», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 17 avril 1894, n° 22, p. 3.
«Échos du Jour», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 21 avril 1894, n° 24, p. 3.
«L'incendie de Beloeil», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 10 décembre 1895, n° 121, p. 3.
«Bazar», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 12 janvier 1897, n° 135, p. 3.
«Centenaire à Saint-Hilaire», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 21 octobre 1899, n° 99, p. 3.
«Grand bazar à Saint-Hilaire», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 20 février 1900, n° 146, p. 3.
«Changements ecclésiastiques», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 5 mai 1900, n° 28, p. 3.
«Le regretté curé de Farnham», *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 8 mai 1900, n° 29, p. 1.

L'Étoile du Nord

- «Échos de Joliette», *L'Étoile du Nord*, 8 octobre 1891, n° 9, p. 3.
«Honneur à un Canadien», *L'Étoile du Nord*, 29 octobre 1891, n° 13, p. 3.

- «Échos de Joliette», *L'Étoile du Nord*, 5 novembre 1891, n° 14, p. 3.
 «Autour du monde», *L'Étoile du Nord*, 16 août 1892, n° 3, p. 3.
 «Échos de Joliette», *L'Étoile du Nord*, 2 novembre 1893, n° 13, p. 3.
 «Échos de Joliette», *L'Étoile du Nord*, 15 février 1894, n° 28, p. 3.
 «Échos de Joliette», *L'Étoile du Nord*, 18 octobre 1894, n° 11, p. 3.

L'opinion publique

- «Choses et autres», *L'opinion publique*, 21 décembre 1882, p. 609.

Paris-Canada

- «Les Canadiens à Paris», *Paris-Canada*, 1^{er} juin 1897, n° 11, p. 4.
 «La société canadienne de Paris», *Paris-Canada*, 15 juin 1897, n° 12, p. 5.
 «La société canadienne de Paris», *Paris-Canada*, 1^{er} juillet 1897, n° 13, p. 5.
 «Les Canadiens à Paris», *Paris-Canada*, 1^{er} octobre 1897, n° 19, p. 3.
 «La Boucane», *Paris-Canada*, 1^{er} novembre 1897, n° 21, p. 4.

Périodiques

- Arcadia* (Montréal), 1890-1892.
Art et décoration (Paris), 1900.
Gazette des Beaux-Arts (Paris), 1896-1900.
Le Petit Messager du Très Saint-Sacrement (Montréal, Pères du Très Saint-Sacrement), 1898-1900.
Le Rosaire (Saint-Hyacinthe, Pères dominicains), 1895-1902.
Masters in Art (Boston), 1900.

Sources secondaires

Livres et articles

- ADDISON, Agnes, *Romanticism and the Gothic Revival*, New York, Gordian Press Inc., 1967.
 ALLAIRE, Jean-Baptiste-Arthur, *Dictionnaire biographique du clergé canadien-français*, Montréal, 1908-1934, Impr. de l'École catholique des sourds-muets.
 ALLAIRE, Sylvain, «Les Canadiens au salon officiel de Paris entre 1870 et 1910: sections peinture et dessin», *J.C.A.H.*, vol IV, n° 2, 1977-1978, p. 141-154.
 ANDREWS, Keith, *The Nazarenes*, Oxford, Clarendon Press, 1964.
 BALDRY, A. Lys, *Modern Mural Decoration*, London, G. Newnes Ltd., 1902.
 BARBIER, Paul, *La vie de saint Hilaire*, Paris, Poussielgue, 1887.
 BARNARD, Julian, *The Decorative Tradition*, Londres, The Architectural Press, 1974.
 BATE, Percy H., *The English Pre-Raphaelite Painters*, New York, A.M.S. Press, 1972.
 BERGERON, René, *L'Art et sa spiritualité*, Québec, Éditions du Pélican, 1961.

- BERTRAM, Gordon W., «Economic Growth in Canadian Industry, 1870-1915: The Staple Model and the Take-Off Hypothesis», *The Canadian Journal of Economics and Political Science*, vol. XXIX, n° 2 (mai 1963), p. 162 et suiv.
- BIRON, Hervé, «Le chant du cygne d'Ozias Leduc», *Le Mauricien médical*, avril-mai-juin 1964, p. 49-64.
- BORDUAS, Paul-Émile, «Quelques pensées sur l'oeuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc», *Canadian Art*, vol. X, n° 4, 1953, p. 158.
- CARON, Abbé Napoléon, *Histoire de la paroisse d'Yamachiche*, Trois-Rivières, P.V. Ayotte, 1892.
- CAUCHON, Michel, *Jean-Baptiste Roy-Audy, 1778-v.1848*, collection Civilisation du Québec n° 8, série Arts et métiers, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1971.
- CECIL, David, *The Visionary and Dreamer*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- CHAUVIN, Jean, *Ateliers*, Montréal, Les Éditions du Mercure, 1928.
- CONSTANTINE, Mildrid et Selz, Peter, *Art Nouveau*, New York, Doubleday and Company Inc., 1959.
- CRANE, Walter, *Transaction of the Art Congress*, Édimbourg, 1889.
- DENIS, Maurice, *Théories, 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1913.
- DE VRIES, Ad, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, North Holland Publishing Co., 1974.
- DORIVAL, Bernard, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Philippe Champaigne*, Paris, Léonce Laget librairie, 1976.
- EVANS, Joan, *Pattern*, Oxford, The Clarendon Press, 1931.
- FALARDEAU, Émile, *Artistes et artisans au Canada*, Montréal, Ducharme, 1943.
- FRIEDLAENDER, Walter, Poussin, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1966.
- GAGNON, Maurice, «La Peinture moderne. Peinture religieuse», *Technique* (Montréal), vol. XV, n° 4 (avril 1940), p. 251-253.
- GALLEGO, Julian et Gudiol, José, Zurbaran, traduit par Kenneth Lyons, Londres, Secker and Warburg, 1977.
- GERVAIS, Albert, *Joliette Illustré. Numéro-Souvenir de ses noces d'or, 1843-1893*, Joliette, L'Étoile du Nord, 1893.
- GLADU, Paul, «L'ermite de Saint-Hilaire: le peintre Ozias Leduc», *Le petit journal*, 29 novembre 1953, p. 61.
- GOULET, Gérard, «Saint-Hilaire», *Messenger canadien du Sacré-Coeur*.
- GRABAR, Oleg, *Islamic Architecture and its Decoration A.D. 800-1500*, Londres, Faber and Faber, 1964.
- GUINDON, Henri M., «À propos d'un dessin» Ozias Leduc, peintre marial, *Messenger de Marie Reine des Coeurs*, vol. 46, n° 5 (janvier 1949), p. 1-7.
- HAMELIN, Jean, *Les travailleurs québécois 1851-1896*, Montréal, Les Presses de l'université du Québec, 1973.
- HAMILTON, George Heard, *Painting and Sculpture in Europe (1880-1940)*, Baltimore, Penguin Books, 1967.

- HARPER, J. Russell, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1977.
- HEDGES, James B., *Building the Canadian West... Land and Colonization*, New York, MacMillan Co., 1939.
- Histoire des Beaux-Arts: notions*, Montréal, Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, 1937.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Paris, P.V. Stock, 1898.
- JETTE, René, *Mariages de Saint-Charles, 1741-1967, Saint-Hilaire, 1799-1967, Saint-Jean Baptiste, 1797-1967, Otterburn Park, 1960-1967*, Québec, Pontbriand, 1969.
- LACROIX, Laurier, «Les artistes canadiens copistes au Louvre 1838-1908», *J.C.A.H.*, vol. II, n° 1, 1975, p. 54-70.
- LACROIX, Laurier, «The dream mountain of Ozias Leduc», *Arts Canada*, octobre-novembre 1978, numéro de publication 222-223, p. 9-15.
- LACROIX, Laurier, *La chapelle de l'évêché de Sherbrooke: quelques dessins préparatoires d'Ozias Leduc*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, bulletin 30, 1977.
- LAFRAMBOISE, Yves, *L'architecture religieuse dans la vallée du Richelieu*, Documents 2, mai 1971.
- LANDOW, George P., *W.H. Hunt and Typological Symbolism*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- LARIVIÈRE-DEROME, Céline, «Un professeur d'art au Canada au XIX^e siècle: l'abbé Joseph Chabert», *R.H.A.F.*, vol. 28, n° 3, 1974, p. 347-366.
- LECOUTEY, André, «Les décorations religieuses d'Ozias Leduc», *Art et pensée*, n° 18 (juillet-août), 1954, p. 184-186.
- Le Messager du Très Saint-Sacrement*, vol. LIII, novembre 1950, p. 289-296.
- LOPEZ-REY, José, *Velasquez: A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*, Londres, Faber and Faber, 1963.
- MAJOR-FRÉGEAU, Madeleine, *La vie et l'oeuvre de François Malepart de Beau-court (1740-1794)*, collection Civilisation du Québec n° 24, série Arts et métiers, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1979.
- MAÏE, Émile, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1925.
- MANNER, George L., *The Nabis*, New York, Garland Publishing Inc., 1978.
- MAURALT, Olivier (pseudonyme, Louis Deligny), *Marges d'histoire*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, 1929.
- MAURALT, Olivier, *La chapelle du Sacré Coeur, église du Saint Enfant-Jésus*, Montréal, 1921.
- MAURALT, Olivier, «Ozias Leduc, peintre mystique», *Le Mauricien*, février 1938, p. 4-5, 29.
- MAURALT, Olivier, *Charles Gill: peintre et poète lyrique*, Montréal, Les Éditions éoliennes, 1950.
- MAURALT, Olivier, *La Paroisse. Histoire de l'église Notre-Dame de Montréal*. Montréal, Thérien Frères Ltée, 1957.

- MORISSET, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada-Français*, Ottawa, Le Cercle du livre de France, 1960.
- MORISSET, Gérard, *Coup d'oeil sur les arts en Nouvelle France*, Québec, Charrier et Dugal, 1941.
- NOPPEN, Luc, *Les églises du Québec (1600-1850)*, Québec, Fides, 1977.
- OSTIGUY, Jean-René, *Étude des dessins préparatoires à la décoration du baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, bulletin 15, 1970.
- PEVSNER, Nicolas, *Academies of Art, Past and Present*, New York, Da Capo Press, 1973.
- PEVSNER, Nicolas, *Pioneers of Modern Design*, New York, Penguin Books, 1968.
- PIRON, E.A., *Eugène Delacroix, sa vie et ses oeuvres*, Paris, Jules Claye, 1865.
- PORTER, John R., *The Works of Joseph Légaré, 1795-1855*, Ottawa, Galerie nationale du Canada pour les Musées nationaux du Canada, 1978.
- PORTER, John R. et DÉSÉ, Léopold, *L'annonciation dans la sculpture au Québec*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1979.
- RHEIMS, Maurice, *The Age of Art Nouveau*, Londres, Thames and Hudson, 1966.
- ROBERT, Guy, *Borduas*, Montréal, Les Presses de l'université du Québec, 1972.
- SAVARD, Pierre, «La vie du clergé québécois au XIX^e siècle» *Recherches socio-graphiques*, vol. VIII, n° 3, 1967, p. 259-273.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Londres, Lund Humphries, 1971.
- SERVICE, Robert, *The Complete Poems of Robert Service*, New York, Dodd, Mead and Company, 1940.
- STACEY, Robert et CONSTANTINIDI, Mela, «The Poster in Canada», *Canadian Collector* (janvier-février 1979), p. 11-15.
- STALEY, Allan, *Pre-Raphaelite Landscape*, Oxford, The Clarendon Press, 1973.
- SUSSMAN, Herbert L., *Fact into Figure*, Columbus, Ohio State University, 1979.
- SYMPER, Wylie, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, Random House, 1960.
- THIBAUT, Marie-Thérèse, *Monuments et sites historiques du Québec*, Cahiers du patrimoine n° 10, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1978.
- TRAQUAIR, Ramsay, *The Old Architecture of Québec*, Toronto, MacMillan Company Ltd., 1947.
- VACHON, G.A.; ÉTHIER-BLAIS, Jean; GAGNON, François; LE GRIS, Françoise, *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1973.
- VAUGHAN, William, *German Romanticism and English Art*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- VÉZINA, Raymond, *Napoléon Bourassa 1827-1916*, Ottawa, Éditions Élysée, 1976.

- WATTENMAKER, Richard J., *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1975.
- WEBBER, F.R., *Church Symbolism*, Cleveland, J.H. Jansen, 1927.
- WORRINGER, Wilhelm, *Form in Gothic*, Londres, Alec Tiranti, 1957.
- Zevi, Bruno, *Architecture as Space*, New York, Horizon Press, 1957.
- ZIFF, Norman D., *Paul Delaroche: A Study in 19th Century French History Painting*, New York, Garland Publishing Inc., 1977.

Catalogues d'exposition

- LACROIX, Laurier, *Ozias Leduc the Draughtsman*, Montréal, Les galeries d'art Sir George Williams, 1978.
- OSTIGUY, Jean-René, *Ozias Leduc, Symbolist and Religious Painting*, Ottawa, la Galerie nationale du Canada pour les Musées nationaux du Canada, 1974.
- The Dusseldorf Academy and the Americans*, Atlanta, The High Museum of Art, 1972.
- Canadian Department of Fine Art, World's Columbian Exposition, 1893. Catalogue of Paintings*, Toronto, C. Blacket Robinson Printer, 1893.
- Art Association of Montreal Exhibition Catalogues (1892-1900)*.

Ouvrages inédits

- LACROIX, Laurier, *La décoration religieuse d'Ozias Leduc à l'évêché de Sherbrooke*, Thèse de maîtrise non publiée, université de Montréal, 1973.
- LE GRIS, Françoise, *Borduas et la peinture religieuse*, Thèse de maîtrise non publiée, université de Montréal, 1972.

LA COLLECTION CIVILISATION DU QUÉBEC

1. Maisons et églises du Québec. (XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles)
Hélène Bédard
2. La poterie de Cap-Rouge.
Michel Gaumond
3. Carcajou et le sens du monde. (Récits montagnais-naskapi)
Rémi Savard
4. Tshakapesh. (Récits montagnais-naskapi)
Madeleine Lefebvre
5. La place Royale (Ses maisons, ses habitants).
Michel Gaumond
6. Place Royale (Its Houses and their Occupants).
Michel Gaumond
7. À la découverte du passé. (Fouilles à la place Royale)
Michel Lafrenière et François Gagnon
8. Jean-Baptiste Roy-Audy. (1778-v. 1848)
Michel Gaumond
9. Les églises de Charlesbourg (et l'architecture religieuse de Québec).
Luc Noppen et John R. Porter
10. Le siège de Québec en 1759 (par trois témoins).
Jean-Claude Hébert
- 10A. The Siege of Quebec in 1759 (Three Eye-Witness Accounts).
Jean-Claude Hébert

11. La fin d'une époque. (Joseph-Pierre Ouellet, architecte)
Luc Noppen, Claude Thibault et Pierre Filteau
12. Comment restaurer une maison traditionnelle.
Georges Lénidoff, Vianney Guindon et Paul Gagnon
13. Les tabernacles anciens du Québec (des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles).
Raymonde Gauthier
14. L'invasion du Canada par les Bastonnois. (Journal de M. Sanguinet)
Richard Ouellet et Jean-Pierre Therrien
15. Notre-Dame-des-Victoires (à la place Royale de Québec).
Luc Noppen
16. Premiers peintres de la Nouvelle-France. (Tome I)
François-Marc Gagnon et Nicole Cloutier
17. Premiers peintres de la Nouvelle-France. (Tome II)
François-Marc Gagnon
18. Ma femme, ma hache et mon couteau croche (deux siècles d'histoire à Weymontachie).
Normand Clermont
19. Disciple de Saint-Crépin. (René Simard, artisan-cordonnier)
Yvan Chouinard
20. Chroniques de chasse d'un Montagnais de Mingan. (Mathieu Mestokosho)
Serge Bouchard
21. Les armuriers de la Nouvelle-France.
Russel Bouchard
22. Les vieux murs témoignent. (Le collège des Jésuites, la première église de Saint-Joachim, la maison Fornel)
Michel Gaumond
23. La batterie Royale. (De la fin du XVII^e siècle à la fin du XX^e)
François Picard
24. La vie et l'oeuvre de François Malepart de Beaucourt. (1740-1794)
Madeleine Major-Frégeau
25. La maison Maizerets. Le château Bellevue.
Luc Noppen, Guy Giguère et Jean Richard
26. Arthur Tremblay, forgeron de village.
Françoise Dubé et Bernard Genest

27. Mémoires d'un simple missionnaire.
Serge Bouchard
28. Les Nunamiut. (Inuit au coeur des terres)
Monique Vézinet
29. Sur la scène et dans la coulisse.
Charles Goulet
30. L'édition du Québec.
Ignace Cau
31. Les Sevestre et la Nouvelle France.
Marielle LaRoche-Montpetit
32. Le Québec de 1850 en lettres détachées.
Léo-Paul Hébert
33. Ozias Leduc et la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire.
J. Craig Stirling

Imprimé au Québec (Canada)



Saint-Hilaire, 1896. Ozias Leduc se voit confier la responsabilité de l'ensemble du plan décoratif de son église paroissiale. C'est sa première commission d'une telle envergure. Ce ne sera pas la dernière car à sa mort il aura décoré plus de vingt-huit églises, chapelles et baptistères à travers l'Est du Canada et des États-Unis. Leduc se fait tout à la fois entrepreneur, décorateur et muraliste pour ce grand projet auquel il consacrera quatre années de sa vie.

L'auteur nous fait vivre ici la genèse et l'aboutissement de cet oeuvre gigantesque et exigeant dans lequel l'artiste n'est plus tout à fait maître après Dieu puisqu'il doit composer avec les nombreuses contraintes de l'architecture existante, avec son style, ses volumes, ses matériaux, ses jeux d'ombres et de lumières.

J. Craig Stirling décode les tableaux de Leduc où tout est pensé, pesé, où rien n'est laissé au hasard. Il décrypte le symbolisme des couleurs, des motifs, des figures, détecte les influences européennes — particulièrement livresques d'abord, vécues ensuite, Leduc ayant séjourné à Paris et à Londres en 1897 — qui ont façonné la manière personnelle de Leduc, cet art éclectique de l'un des plus grands muralistes de son époque.

BNQ



000 467 126



Gouvernement du Québec
Ministère des
Affaires culturelles

