

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CYCLE DES TABLEAUX D'OZIAS LEDUC À LA CATHÉDRALE
SAINT-CHARLES-BORROMÉE DE JOLIETTE (1892-1894)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MICHELINE SENÉCAL

MARS 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur, Laurier Lacroix, pour ses judicieux conseils et pour son soutien indéfectible. Ses encouragements, sa patience et sa ténacité m'ont épaulée tout au long de ma recherche.

Je désire souligner la précieuse collaboration de mon conjoint, Pierre Quevillon. Sa compréhension, son support moral, ses conseils techniques et artistiques m'ont aidée à traverser les moments ardu qu'une telle démarche engendre. Sans son appui, il m'aurait été difficile de mener à terme ce projet.

J'aimerais exprimer ma gratitude aux nombreuses personnes qui m'ont aidée tout au long de mes recherches, le Frère Wilfrid Bernier et le Frère Noël Routhier, archivistes des Clercs de Saint-Viateur; Soeur Jacynthe Ricard, chancelier, et Louise Bérard de l'Évêché de Joliette; François Harnois, ptre et François Lanoue, ptre, pour avoir si gentiment partagé leurs souvenirs avec moi; Claire Lépicier Saint-Aubin et Hubert Coutu de la Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière; France Gascon, Lynda Corcoran et le personnel du Musée d'art de Joliette; Louise d'Argencourt, Pascale Champagne, Michel Couture, Monique Lanthier, Pierre Lebeau et Hélène Sicotte pour leurs informations exceptionnelles sans oublier le personnel aimable et dévoué de la bibliothèque de l'UQAM en particulier, Jean-Guy Doré, Claude Gravel et Donald Dunlavy. Je remercie sincèrement Thérèse Saint-Jacques Clerk, amie intime de Gabrielle Messier, pour tous les documents inestimables qu'elle m'a prêtés, ainsi que Beate Stock et Hildegard Schütz pour leur collaboration dans mes recherches sur les peintres allemands.

Je voudrais témoigner ma gratitude à tous mes proches et à tous mes amis pour leur soutien et leur encouragement tout au long de ma démarche.

À tous et à toutes, j'exprime mes sincères remerciements.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES TABLEAUX	xiii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xiv
LISTE DES ANNEXES	xv
RÉSUMÉ	xvi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I — Cadre historique et contexte de la commande du curé Prosper Beaudry à Ozias Leduc pour décorer l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette (1892-1894)	22
1.1 - Contexte socio-culturel du Québec à la fin du XIX ^e siècle	22
1.2 - Bref historique de Joliette et de l'apport des Clercs de Saint-Viateur	26
1.3 - Rôle de l'entrepreneur curé Prosper Beaudry	31
1.3.1 - Construction de l'église Saint-Charles-Borromée à Joliette	31
1.3.2 - Présentation du décor de l'église Saint-Charles-Borromée.	34
1.3.2.1 - Choix du thème : les quinze Mystères du Rosaire et huit scènes tirées du Nouveau Testament.	34
1.3.2.2 - Choix de l'artiste, Ozias Leduc	37
1.4 - Démarche artistique de Leduc pour réaliser les tableaux de l'église Saint-Charles-Borromée	42
1.4.1 - Inspiration	42
1.4.2 - Technique	44
CHAPITRE II — La cathédrale de Joliette, un décor inspiré par la dévotion au Rosaire et par le Nouveau Testament : description pré-iconographique des vingt-trois tableaux	49
2.1 - La dévotion au Rosaire	49
2.2 - Description pré-iconographique	49

2.2.1 - Les mystères joyeux	50
2.2.1.1 - <i>L'Annonciation</i>	50
2.2.1.2 - <i>La Visitation</i>	51
2.2.1.3 - <i>La Nativité</i>	53
2.2.1.4 - <i>La Présentation de Jésus au temple</i>	54
2.2.1.5 - <i>Le Recouvrement de Jésus au temple</i>	55
2.2.2 - Les mystères douloureux	57
2.2.2.1 - <i>L'Agonie au jardin des oliviers</i>	57
2.2.2.2 - <i>La Flagellation</i>	58
2.2.2.3 - <i>Le Couronnement d'épines</i>	59
2.2.2.4 - <i>Le Portement de la Croix</i>	61
2.2.2.5 - <i>Le Crucifiement</i>	62
2.2.3 - Les Mystères glorieux	63
2.2.3.1 - <i>La Résurrection</i>	63
2.2.3.2 - <i>L'Ascension</i>	64
2.2.3.3 - <i>La Pentecôte</i>	65
2.2.3.4 - <i>L'Assomption</i>	66
2.2.3.5 - <i>Le Couronnement de la Vierge</i>	68
2.2.4 - Les scènes de la vie du Christ	69
2.2.4.1 - <i>L'Adoration des mages</i>	69
2.2.4.2 - <i>La Fuite en Égypte</i>	71
2.2.4.3 - <i>La Sainte Famille en Égypte</i>	72
2.2.4.4 - <i>Le Bon Pasteur</i>	73
2.2.4.5 - <i>Le Christ chez Marthe et Marie</i>	74
2.2.4.6 - <i>Le Christ remettant les clés à saint Pierre</i>	75
2.2.4.7 - <i>Jésus calmant la tempête</i>	76
2.2.2.8 - <i>La Pêche miraculeuse</i>	78
CHAPITRE III — Analyse comparative avec les sources iconographiques	80
3.1 - Caractéristiques générales	81
3.2 - Le rôle des sources iconographiques	83
3.2.1 - Copies quasi intégrales	86
3.2.1.1 - <i>L'Annonciation</i>	86
3.2.1.2 - <i>La Visitation</i>	88
3.2.1.3 - <i>La Nativité</i>	89
3.2.1.4 - <i>L'Ascension</i>	89

3.2.1.5 - <i>L'Assomption</i>	90
3.2.1.6 - <i>La Fuite en Égypte</i>	91
3.2.1.7 - <i>Le Bon Pasteur</i>	91
3.2.1.8 - <i>Le Christ remettant les clés à saint Pierre</i>	92
3.2.2 - Copies partielles	93
3.2.2.1 - <i>La Présentation de Jésus au temple</i>	93
3.2.2.2 - <i>L'Agonie au jardin des oliviers</i>	94
3.2.2.3 - <i>La Flagellation</i>	94
3.2.2.4 - <i>Le Crucifiement</i>	95
3.2.2.5 - <i>La Résurrection</i>	95
3.2.2.6 - <i>Le Couronnement de la Vierge</i>	96
3.2.2.7 - <i>L'Adoration des Mages</i>	97
3.2.3 - Sources non identifiées	98
3.2.4 - Compositions originales	99
3.2.4.1 - <i>Le Recouvrement de Jésus au temple</i>	99
3.2.4.2 - <i>La Sainte Famille en Égypte</i>	99
3.2.4.3 - <i>Le Christ chez Marthe et Marie</i>	100
3.2.4.4 - <i>Jésus calmant la tempête</i>	100
3.2.4.5 - <i>La Pêche miraculeuse</i>	101
3.3 - Copie ou libre interprétation	101
3.4 - Thèmes récurrents	103
3.5 - Apport personnel de Leduc dans la décoration de la cathédrale de Joliette	104
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE	114
ANNEXES	119

LISTE DES FIGURES

Note: À moins d'avis contraire, les œuvres de Leduc à Joliette sont des huiles sur toile marouflées, dont les dimensions approximatives sont de 2 x 3,5 m pour les figures 16 à 25, tableaux de la nef et pour les figures 31 à 38, tableaux des transepts et de 4 x 4 m pour les figures 26 à 30, tableaux du chœur.

- fig. 1 — Ippolito Zapponi, *Père Prosper Beaudry*, 1875, huile sur toile, 61 x 48,8 cm, dépôt des Clercs de Saint-Viateur de Joliette, Musée d'art de Joliette, 1975.396, source : http://collections.ic.gc.ca/rondes/html/expos/parcours_dune_col/zoom/zoom_pc_002.html.
- fig. 2 — *L'église Saint-Charles-Borromée avant la chute du clocher*, 1889, photographie, source : L. N. Roy, *Le Monde Illustré*, vol. 7 n° 315, Archives des c.s.v., Joliette.
- fig. 3 — *Clocher de l'église Saint-Charles-Borromée renversé par un cyclone*, 1901, photographie, source : Archives des c.s.v., Joliette.
- fig. 4 — *Chute du clocher sur l'église Saint-Charles-Borromée*, 1901, dessin, *Étoile du Nord*, 19 septembre 1901, source : Archives de la Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière.
- fig. 5 — *Décor intérieur de la Cathédrale de Joliette*, 1913, photographie, source : Archives de la Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière.
- fig. 6 — Ozias Leduc, *Étude pour « L'Assomption »*, 1893, graphite, 20,5 x 12,7 cm, collection privée, source : Laurier Lacroix et autres, *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Montréal, Université Concordia, 1978, p. 16.
- fig. 7 — Ozias Leduc, *Étude pour « Le Christ remettant les clés à saint Pierre »*, 1894, dessin préparatoire mis au carreau, Musée national des beaux-arts du Québec, inv. 85.19, source : Archives du Musée des beaux-arts de Montréal.
- fig. 8 — Ozias Leduc, *Étude pour « Le Portement de la Croix »*, 1893, mine de plomb sur papier, 20 x 26 cm, collection Jean-Louis Gagnon, source : Laurier

Lacroix, *Ozias Leduc à la Cathédrale: parcours-découverte*, Joliette, Québec, Musée d'art de Joliette, 2004, p. 9, fig. 6.

- fig. 9 — Ozias Leduc, *Étude pour « La Pêche miraculeuse »*, vers 1894, esquisse avec mise au carreau, localisation inconnue, source : collection Robert Lebeau.
- fig. 10 — Ozias Leduc, *Étude pour « La Sainte Famille en Égypte »*, vers 1893, mine de plomb sur papier, 13,6 x 19,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, inv. 85.17, source : Laurier Lacroix, *Ozias Leduc à la Cathédrale: parcours-découverte*, Joliette, Québec, Musée d'art de Joliette, 2004, p. 9, fig. 7.
- fig. 11 — Ozias Leduc, *Étude pour « Jésus calmant la tempête »*, 1893, croquis à l'huile, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 327/9/29, source : Archives J-R. Ostiguy, MBAC.
- fig. 12 — Ozias Leduc, *Étude pour « La Résurrection »*, vers 1893, huile et mine de plomb sur carton, 22,6 x 31,9 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, inv. 85.10, source : Laurier Lacroix, *Ozias Leduc à la Cathédrale: parcours-découverte*, Joliette, Québec, Musée d'art de Joliette, 2004, p. 9, fig. 8.
- fig. 13 — *Plan de la disposition des tableaux d'Ozias Leduc à la Cathédrale Saint-Charles Borromée de Joliette*, source : Laurier Lacroix, *Ozias Leduc à la Cathédrale: parcours-découverte*, Joliette, Québec, Musée d'art de Joliette, 2004, p. 1, fig. 1.
- fig. 14 — *Décor intérieur restauré de la Cathédrale*, 2004, photographie, Collection du Musée d'art de Joliette, photo : Baptiste Grison.
- fig. 15 — *Décor intérieur restauré de la Cathédrale*, 2004, photographie, Collection du Musée d'art de Joliette, photo : Baptiste Grison.
- fig. 16 — Ozias Leduc, *L'Annonciation*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 17 — Ozias Leduc, *La Visitation*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 18 — Ozias Leduc, *La Nativité*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 19 — Ozias Leduc, *La Présentation de Jésus au temple*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.

- fig. 20 — Ozias Leduc, *Le Recouvrement de Jésus au temple*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 21 — Ozias Leduc, *L'Agonie au jardin des oliviers*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 22 — Ozias Leduc, *La Flagellation*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 23 — Ozias Leduc, *Le Couronnement d'épines*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 24 — Ozias Leduc, *Le Portement de la Croix*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 25 — Ozias Leduc, *Le Crucifiement*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 26 — Ozias Leduc, *La Résurrection*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 27 — Ozias Leduc, *L'Ascension*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 28 — Ozias Leduc, *La Pentecôte*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 29 — Ozias Leduc, *L'Assomption*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 30 — Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 31 — Ozias Leduc, *L'Adoration des mages*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 32 — Ozias Leduc, *La Fuite en Égypte*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 33 — Ozias Leduc, *La Sainte Famille en Égypte*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 34 — Ozias Leduc, *Le Bon Pasteur*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 35 — Ozias Leduc, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.

- fig. 36 — Ozias Leduc, *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 37 — Ozias Leduc, *Jésus calmant la tempête*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 38 — Ozias Leduc, *La Pêche miraculeuse*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.
- fig. 39 — Mariotto Albertinelli, *Visage de la Vierge, détail de « La Visitation »* (fig. 51).
- fig. 40 — Ozias Leduc, *Visage de la Vierge, détail de « La Visitation »* (fig. 17).
- fig. 41 — Bernhard Plockhorst, *Visage du Christ, détail de « Le Bon Berger »* (fig. 57).
- fig. 42 — Ozias Leduc, *Visage du Christ, détail de « Le Christ remettant les clés à saint Pierre »* (fig. 36).
- fig. 43 — Guido Reni, *L'Annonciation*, 1610, huile sur toile, 3,30 x 2,00 m, Cappella dell'Annunziata, Palais du Quirinal, Rome, source : http://topofart.com/artists/Guido_Reni/art_reproduction/3242/The_Annunciati on.php.
- fig. 44 — Luigi Capello *L'Annonciation*, vers 1878, église Notre-Dame de Montréal, photo : Normand Rajotte.
- fig. 45 — Raphaël, *La Dispute du Très Saint Sacrement*, 1506, Chambre de la Signature, Vatican, Rome, source : <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=12182>.
- fig. 46 — Le Pérugin, *Dieu créateur et les anges*, 1507-1508, Chambre de l'Incendie du Bourg, Palais du Vatican, Rome, source : <http://cgfa.sunsite.dk/perugino/p-perugino28.htm>.
- fig. 47 — Raphaël, *Tableau d'autel*, n.d., Pérouse, source : François Bournand, *Histoire de l'art chrétien des origines à nos jours*, Paris, Bloud et Barral, n.d..
- fig. 48 — Jules-Bernardin Rioux, *Triomphe de la Sainte Trinité*, n.d., cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, source : <http://collections.ic.gc.ca/tresors/imgpein/Triomphe-de-la-Sainte-Trinite.jpg>.
- fig. 49 — Luigi Capello, *Dieu le Père*, vers 1880, chapelle du Sacré-Coeur, L'Assomption, photo : Alexandra Shtychno.

- fig. 50 — Ozias Leduc, *Hommage à Montcalm*, n.d. graphite aquarelle et gouache sur papier brun, 32,5 x 45 cm, Musée McCord, inv. M965.104, source : Laurier Lacroix, et autres, *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Montréal, Université Concordia, 1978, p. 22.
- fig. 51 — Mariotto Albertinelli, *La Visitation*, 1503, Galerie des Offices, Florence, source : <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=21302>.
- fig. 52 — Luigi Capello, *La Visitation*, vers 1878, fresque, église Notre-Dame de Montréal, photo : Normand Rajotte.
- fig. 53 — Hendrikus Johannis Sinkel, *La Nativité*, vers 1864, localisation inconnue, source : <http://ph.crossmap.com/main/gallery/illustration/bible/publicdomain/New%20testament/Gospels/bigimages/Mt02.gif>.
- fig. 54 — Ernst Deger, *L'Ascension du Christ*, vers 1849-1859, château Stolzenfelds, Allemagne, source : <http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={f1d274ee-62d8-40e7-8d9b-66e9765d1763}&cnt=122562&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=dom&%3Alang=de&>.
- fig. 55 — Titien, *L'Assunta*, 1516-1518, huile sur panneau, 6,9 x 3,6 m, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise, source : <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/t/tiziano/3religio/index.html>.
- fig. 56 — Artiste inconnu, *La fuite en Égypte*, n.d., gravure, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 327/18/17 source : BAnQ, Fonds Ozias Leduc.
- fig. 57 — Bernhard Plockhorst, *Le Bon Berger*, n.d., localisation inconnue, source : http://www.wcg.org/images/b6/_0311121338_041.jpg.
- fig. 58 — Nicolas Poussin, *L'Ordre*, 1647, huile sur toile, Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg, source : <http://www.abcgallery.com/P/poussin/poussin53.html>.
- fig. 59 — Pierre Paul Rubens, *La Présentation de Jésus au Temple*, avant 1638, huile sur panneau, 62 x 47 cm, œuvre détruite, source : Laurier Lacroix, *Ozias Leduc une oeuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 84, fig. 9.
- fig. 60 — Pierre Henri Lebrun dans *l'atelier de l'artiste*, photographie, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 327/13/2.23, source : Laurier Lacroix, *Ozias Leduc une oeuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 84, fig. 10.
- fig. 61 — Ozias Leduc, *Détail de « La Présentation de Jésus au Temple »* (fig. 19).

- fig. 62 — Pierre Paul Rubens, *Détail de « La Présentation de Jésus au Temple »* (fig. 59).
- fig. 63 — Jean Restout, *Le Christ au jardin des Oliviers*, vers 1735, huile sur toile, 0,53 x 0,45 m, gravée par Pierre-Imbert Drevet avant 1738, source : Christine Gouzi, *Jean Restout 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000, p. 238.
- fig. 64 — Adolphe William Bouguereau, *La Flagellation du Christ*, 1880, huile sur toile, 3,60 x 2,60 m, Musée de la Rochelle source : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_The_Flagellation_of_Our_Lord_Jesus_Christ_%281880%29.jpg.
- fig. 65 — Léon Bonnat, *Le Christ*, huile sur toile, 2,29 x 1,60 m, 1874, Paris, musée du Petit Palais, source : <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=48747084&E=22S39UA4TOJ7&SID=22S39UA4TOJ7&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0VSESES>.
- fig. 66 — Pierre Paul Rubens, *Christ en Croix*, 1627, huile sur panneau, 51 x 38 cm, Rockox House, Anvers. source : <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=12612>.
- fig. 67 — Bernard Plockhorst, *Il est ressuscité*, n.d., localisation inconnue, source : Franz Hanfstaengl, *1000 Bilder*, München, n.d., p. 265.
- fig. 68 — Raphaël, *Le Couronnement de la Vierge*, 1503, huile sur toile transféré du bois, 267 X 163 cm., Rome, Pinacothèque du Vatican, source : http://images.google.com/imgres?imgurl=http://liradabbraccio.chez.tiscali.fr/b07_.jpg&imgrefurl=http://liradabbraccio.chez.tiscali.fr/deuxcoins.htm&h=800&w=475&sz=24&tbnid=b591nSjYflxOhM:&tbnh=142&tbnw=84&hl=fr&start=60&prev=/images%3Fq%3Dcouronnement%2Bvierge%26start%3D40%26svnum%3D10%26hl%3Dfr%26lr%3D%26client%3Dsafari%26rls%3Dfr%26sa%3DN.
- fig. 69 — Giovanni di Pietro (Lo Spagna), *Le Couronnement de la Vierge*, n.d., Pinacothèque, Todi, source : http://www.regione.umbria.it/cultura/musei/TODI/MUS_PIN/schede/op01.htm.
- fig. 70 — Martin Feuerstein, *Sainte nuit*, 1891, église Saint-Maurice, Alsace, source : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=AUTR&VALUE_98=Feuerstein%20Martin%20&DOM=Tous&REL_SPECIFIC=1.

fig. 71 — Luigi Capello *La Sainte-Famille à Nazareth*, vers 1878, église Notre-Dame de Montréal, photo : Normand Rajotte.

fig. 72 — Julius Schnorr Von Carolsfeld, *The Bible Illustrated*, Philadelphie, I. Kohler, 1883, p. 30.

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1	Liste des sources d'inspiration des tableaux d'Ozias Leduc à Joliette : copies quasi intégrales	page 85
Tableau 2	Liste des sources d'inspiration des tableaux d'Ozias Leduc à Joliette : copies partielles	page 85

LISTE DES ABRÉVIATIONS

BAnQ	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
c.s.v.	Clerc de Saint-Viateur
CEGEP	Collège d'Enseignement Général et Professionnel
Chap.	Chapitre
cm	centimètre
ex.	exemple
F.	Frère
fig.	figure
inv.	inventaire
km	kilomètre
m	mètre
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
Mgr	Monseigneur
Mt	Matthieu
n.d.	non daté
n°	numéro
p.	page
P.	Père
p.s.s.	prêtre de Saint-Sulpice
ptre	prêtre
SHJ	Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière
UQAM	Université du Québec à Montréal
vol.	volume

LISTE DES ANNEXES

- Annexe 1 Brouillon de la *Lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin*, le 16 août 1932, source : BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 327/8/38.
- Annexe 2 *La Cathédrale de Joliette*, texte inédit des années 1960 de l'abbé François Lanoue, source : François Lanoue.
- Annexe 3 *Lettres entre Mgr Ignace Bourget et le curé J.-F. Gagnon, ptre, justifiant le choix du nom de Saint-Charles-Borromée, en l'honneur de la Seigneuresse Madame Charlotte de Lanaudière Joliette*, octobre et novembre 1841, source : Archives des c.s.v., Joliette.
- Annexe 4 *Contrat entre le curé J.-M. Laflamme et Ozias Leduc pour la décoration de l'église de Saint-Hilaire, le 22 avril 1897*, source : Lacroix, 1996, p. 105.
- Annexe 5 *Contrat entre le curé P. Beaudry et J.-T. Rousseau pour la décoration de l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette, le 12 octobre 1891*, source : Évêché de Joliette.
- Annexe 6 *Contrat entre Mgr J.-A. Archambault et T.-X. Renaud pour la restauration et la décoration de la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, le 11 août 1905*, source : Évêché de Joliette.
- Annexe 7 *Lettre de F.-E. Meloche à Mgr J.-A. Archambault concernant la décoration de l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette, le 20 décembre 1904*, source : Évêché de Joliette.
- Annexe 8 Brouillon de la *Lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin*, le 3 septembre 1932, source : BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 327/8/38.
- Annexe 9 Brouillon de l'*Extrait d'une lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin*, 1932, source : Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière et BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 06-M-P50/7/157.
- Annexe 10 Figures.

RÉSUMÉ

Fascinée par l'œuvre d'Ozias Leduc (1864-1955) et lanaudoise d'adoption depuis plus de trente ans, j'ai concilié mes intérêts pour cet artiste et pour le patrimoine régional en étudiant le cycle des tableaux d'Ozias Leduc à la cathédrale de Joliette. Comme il s'agit de la première commande d'envergure en décoration d'église du jeune peintre et que ce décor religieux n'a pas encore été étudié de façon exhaustive, il me semble justifié d'en faire une étude approfondie.

En 1892, Ozias Leduc alors à ses débuts comme peintre autonome, reçoit du curé Prosper Beaudry l'offre de peindre vingt-trois tableaux pour décorer la nouvelle église Saint-Charles-Borromée de Joliette. Le thème choisi sera les mystères du Rosaire et huit scènes du Nouveau Testament. L'étude de cette première œuvre religieuse d'importance de Leduc, largement inspirée de la tradition européenne, permet d'analyser l'apport créatif de l'artiste, de voir comment il a interprété les thèmes en fonction de l'architecture tout en intégrant des éléments de son propre univers pictural. L'inventaire des thèmes récurrents permet de comprendre le rôle joué par cette première commande dans la future carrière du plus célèbre peintre décorateur d'église au Canada.

Ce travail comprend l'analyse iconographique et comparative de ces vingt-trois tableaux avec leurs sources d'inspiration. Celles-ci, pour la plupart, étaient jusqu'à maintenant inconnues. Après avoir déterminé le contexte politique, économique, religieux et culturel de la fin du XIX^e siècle au Québec, particulièrement à Joliette, les conditions de la commande seront analysées, faisant intervenir les notions de conventions chrétiennes, de réseaux et de copie.

OZIAS LEDUC, JOLIETTE, DÉCOR, MYSTÈRES DU ROSAIRE,
SOURCES D'INSPIRATION, CATHÉDRALE

INTRODUCTION

Intégrée dans un décor naturel des plus pittoresque, blottie dans une pointe formée par un méandre de la rivière l'Assomption traversant la ville de Joliette, la Cathédrale Saint-Charles-Borromée s'insère aujourd'hui dans un ensemble d'esprit néo-roman aux côtés de l'Évêché, de la Résidence des Clercs de Saint-Viateur, du Centre Champagneur et du CEGEP. Construite il a plus d'un siècle et récemment rénovée, l'église recèle de nombreux trésors, entre autres, la première commande d'envergure de décoration religieuse du peintre canadien Ozias Leduc (1864-1955). Comme ce décor réalisé entre 1892 et 1894 n'a pas encore été l'objet d'une étude exhaustive, notre projet sera d'étudier les œuvres d'Ozias Leduc, quinze mystères du Rosaire et huit scènes du Nouveau Testament¹, commandées, en 1892, par le curé Prosper Beaudry pour décorer le nouveau temple. Notre objectif sera d'analyser comment Leduc s'est inspiré de la tradition picturale européenne et comment il a interprété ces thèmes en fonction de l'architecture et de l'éclairage de l'édifice tout en intégrant des éléments du quotidien et de la nature québécoise à ces compositions.

Comme il subsiste peu de documents de première source sur cette période du début de la carrière de Leduc, nous devons utiliser des documents concernant les décorations d'église réalisées ultérieurement par l'artiste. Au moment de commencer notre recherche, trois tableaux sont considérés comme des originaux alors que seules cinq sources d'inspiration sont connues pour les vingt autres. Notre recherche sera d'authentifier les originaux et de trouver les sources qui manquent à partir soit d'estampes illustrant des livres illustrés des même sujets, soit en nous servant de sources peintes disponibles dans les églises européennes ou dans les musées internationaux.

¹ Deux autres tableaux figuraient à l'origine : *David* et *Sainte Cécile*, qui furent détruits en 1901, alors que le clocher est tombé sur le toit de la nef (LACROIX 2004, p. 5).

La fortune critique de cette décoration se résume somme toute à peu de choses. Le seul document, exclusivement réservé à l'analyse de ce décor, est celui de Laurier Lacroix, publié en 2004, conjointement par le Musée d'art de Joliette et l'administration diocésaine. *Ozias Leduc à la Cathédrale, Parcours-découverte*, paraissait plus d'un siècle après l'exécution du décor.

Les textes que nous avons retrouvés, ont été publiés soit par la Société d'histoire de Joliette — De Lanaudière (SHJ), soit par différents ecclésiastiques intéressés à l'art ou à l'histoire et finalement, par quelques historiens d'art qui ont abordé ce sujet. La plupart d'entre eux mentionnent la décoration de Leduc de manière générale, sans la commenter ni l'interpréter. Ainsi, dès 1893, paraissaient deux photographies de la nouvelle église Saint-Charles-Borromée dans *Le Joliette Illustré. Numéro-Souvenir de ses noces d'or*, sans qu'il y soit fait mention du décor de Leduc (GERVAIS 1893, p. 7, 35).

La SHJ, la première, publiait quarante ans plus tard, dans *L'Action Populaire*, une série de cinquante-huit articles sur l'église devenue cathédrale en 1904, sur l'histoire de sa construction et sur les désastres qu'elle a subis. Une trentaine d'articles sont réservés à la décoration intérieure, soit les vitraux de Henri Perdriau, le chemin de la croix peint par George Delfosse et les différents tableaux peints par l'abbé J.-B. Rioux et le frère Chapdelaine. Seul, le dernier numéro du 20 décembre 1934, est entièrement consacré à Ozias Leduc. On y cite un extrait du texte de Jean Chauvin, publié en 1928 dans *Ateliers*, décrivant la philosophie et la méthode de l'artiste : « C'est ainsi que pour ses sujets religieux il [Leduc] se documente de longue main sur le thème, multiplie croquis et lectures. » Se basant sur différents documents de source première, on y mentionne que Leduc, alors qu'il était âgé de 29 ans, accepte en 1893 l'offre du curé Prosper Beaudry de peindre 25 tableaux pour la voûte de l'église. Aux quinze mystères du Rosaire, s'ajoutent huit scènes du Nouveau Testament et deux tableaux placés de chaque côté de l'orgue, le Roi David à droite et sainte Cécile à gauche, disparus en 1901.

L'article se termine par l'extrait de lettres datées de 1932, de Leduc à l'abbé Eugène Martin fondateur de la SHJ, en réponse à une demande pour obtenir de plus amples informations sur le travail de l'artiste à Joliette. Leduc y reconnaît que « ces tableaux sont plutôt des copies, des arrangements d'après des reproductions

photographiques ou gravées d'œuvres d'artistes, la plupart bien connues [...] ou interprétations très libres, dessin et couleur des maîtres choisis². » Pour souligner le centenaire de la fondation de la paroisse de Saint-Charles-Borromée, le diocèse de Joliette en collaboration avec la SHJ publie une édition spéciale du bulletin paroissial en 1943 relatant l'histoire de l'église et de la paroisse. Louis-Philippe Lamarche y cite un extrait du texte de Charles Dugas qui attribue, à tort, les tableaux des quinze mystères de la voûte au peintre décorateur J.-T. Rousseau, responsable de la première décoration de l'église en 1891-1892 (LAMARCHE 1943, p. 11). Cependant, l'auteur se reprend en soulignant, lors de l'inauguration de la cathédrale, le 18 mars 1906, « après sa restauration, elle paraissait toute transformée grâce aux couleurs brillantes dues au pinceau de M. F.-X. Renaud et aux vingt-cinq tableaux de la voûte, œuvre de M. Ozias Leduc. » (LAMARCHE 1943, p. 12).

Ces textes vont entraîner des erreurs de date ou d'attribution. En général, on ne mentionne que l'ensemble des tableaux sans commentaire précis sur aucun d'eux. Par exemple, aussi récemment qu'en 2004 et 2006, la SHJ, sous la présidence de Claire Lépiciier Saint-Aubin, mentionne que les tableaux de la voûte de la cathédrale ont bien été réalisés par Ozias Leduc que ce soit dans le catalogue de l'exposition *Sur le Parvis. Les églises du diocèse de Joliette* ou encore dans le livre *Histoire des noms des rues, des places, des parcs et des monuments de la Ville de Joliette*, mais, à tort, il est noté que « la cathédrale se pare des tableaux de Leduc en 1906-1911³. » (LÉPICIER SAINT-AUBIN 2004, p. 144).

Les écrits de la SHJ ont été appuyés par des mentions d'historiens locaux visant surtout une diffusion régionale. Ainsi, en 1943, le Père Wilfrid Corbeil, c.s.v., (1893-1979), artiste, professeur d'art et fondateur du Musée d'art de Joliette, décrit l'œuvre de Leduc dans son article *La cathédrale*. Son texte est publié dans le journal du Collège de Joliette, *L'Estudiant* et sera repris sur le site internet d'Alphonse-

² C'est la première fois que le texte de cette lettre est publié mais, il sera repris par d'autres auteurs par la suite. BANQ, Fonds Ozias Leduc, le texte intégral se trouve dans le « brouillon de la lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin datée du 16 août 1932 », 327/8/38. (annexe 1)

³ Cette erreur sera corrigée dans *Le circuit patrimonial de la ville de Joliette* qui vient de paraître en 2006 où il est dit « en 1893-1894, dans la voûte de la nef, du chœur et dans les transepts, quinze mystères du Rosaire et huit scènes d'Évangile sont installés, et c'est la première commande d'Ozias Leduc (1864-1955), peintre québécois renommé. » (p. 40).

Charles Dugas en 2003 (DUGAS 2003). Corbeil y décrit l'architecture de la cathédrale pour ensuite qualifier la décoration intérieure :

elle est de bon goût et d'une belle tonalité [...] ce qui donne toute sa valeur à la décoration ce sont les tableaux qui ornent les voûtes et les murs et les différentes pièces de mobilier. Chaque travée de la voûte est décorée d'une grande peinture représentant un mystère du Rosaire. Ces toiles sont l'œuvre de M. Ozias Leduc de Saint-Hilaire, qui a à son crédit quantité de peintures décoratives de ce genre.

Comme cinquante années se sont écoulées depuis que Leduc a peint ces tableaux pour la cathédrale, il n'est pas étonnant que l'auteur fasse mention des différentes décorations religieuses ultérieures de Leduc. Il parle de la technique de l'artiste en ces termes: « Au dire de M. Leduc lui-même, ces peintures sont des copies de maîtres, ou plus souvent, des arrangements de sa composition : quelques-unes de ces peintures, par leur facture révèlent déjà le talent de M. Leduc qui est un de nos meilleurs peintres. » Le Père Corbeil insiste sur le savoir-faire et le talent de l'artiste. En 1978, le même auteur publie les *Trésors des Fabriques du diocèse de Joliette*. Il s'y montre plus explicite et plus critique par rapport à l'œuvre d'Ozias Leduc. Il écrit:

Ozias Leduc à peine âgé de vingt-neuf ans, passe contrat pour la représentation des quinze mystères du Rosaire : on aurait souhaité qu'il s'y montrât aussi grand artiste que dans les plus petits sujets qu'il a peints à la façon des Hollandais; les *Oignons rouges*, daté de 1892, au Musée d'Art, restent son chef-d'œuvre d'une beauté issue de la plus grande réalité.

Cette phrase confirme l'entente contractuelle de Leduc, mais traduit la déception de l'auteur à la manière dont l'artiste traite des sujets religieux à la cathédrale⁴.

⁴ D'ailleurs, le Père Corbeil, à cette période, en parlant des tableaux religieux décorant les églises au XIX^e siècle, déplore l'invasion de la peinture italienne et quelques pièces de l'école de Munich: « ce sont de petits maîtres d'une technique irréprochable, mais dont l'inspiration est assujettie aux poncifs d'un académisme décadent [...]. Après 1880, un nouveau courant s'établit qui met en vedette quelques peintres de chez nous; en quête de leur propre identité, ils sont encore à la copie des grands maîtres qui leur en imposent. » (CORBEIL 1978, p. 71).

Dans le contexte ultramontain de la fin du XIX^e siècle, le clergé tient à assurer la beauté de la Maison de Dieu et n'hésite pas à la décorer des tableaux dus aux meilleurs artistes. Au dire du Père Corbeil, « on ne lésinait pas, quand il y allait de la beauté du temple; c'était un hommage à la divinité et les fidèles tiraient de ces éléments décoratifs un aliment pour leur piété. » (CORBEIL 1978, p. 93). Les tableaux qui ornent les églises avaient pour but d'instruire et d'édifier les fidèles et d'orner le temple de Dieu⁵. Le Père Corbeil reproche aux peintres de tableaux d'église de ne pas avoir réussi à créer une « iconographie nationale, fondée sur un style original » et de nous laisser à juger que de « leur talent à transcrire les grands maîtres » (CORBEIL 1978, p. 61). Par ailleurs, il reconnaît que les tableaux de dimensions importantes de la cathédrale de Joliette forment un ensemble artistique unique. Même si l'intérêt du Père Corbeil est axé sur un art authentique et épuré, il n'en reconnaît pas moins le savoir-faire de Leduc.

Denis Lessard, artiste, critique et historien de l'art publie dans *L'œuvre*, une revue d'art de Lanaudière, à l'automne 1988, un texte sur les tableaux de la cathédrale⁶. Il mentionne que « pour Ozias Leduc, c'est surtout par le dessin que s'établit la référence à l'art ancien » et en prenant l'exemple de *L'Assomption*, il précise que Leduc s'inspire des maîtres anciens⁷.

Pour sa part, l'abbé François Lanoue, historien, n'hésite pas à qualifier la cathédrale, en 1990, de « Bible parlante parce qu'elle raconte l'histoire de notre salut et explique les mystères de notre foi. » Si dans les textes non publiés (annexe 2) des années 1960, l'abbé Lanoue se contente d'énumérer l'ensemble des œuvres de Leduc à la cathédrale de Joliette, trois décennies plus tard, dans les années 1990, il insiste

⁵ Selon le Concile de Trente « c'est par le moyen de l'histoire des mystères de la Rédemption, tel qu'ils sont dépeints par des tableaux et autres images, que le peuple est instruit et que se confirme chez lui l'habitude de penser continuellement aux artifices de la foi et d'en nourrir son esprit. » (BLUNT 1966, p.180).

⁶ « À la cathédrale de Joliette : trois moments de la peinture québécoise. » Ces trois moments sont le tableau du maître-autel d'Antoine Plamondon daté de 1846, les vingt-trois tableaux d'Ozias Leduc 1893-1894 et le *Chemin de Croix* de Georges Delfosse, peint à la toute fin du XIX^e siècle.

⁷ Pour l'Assomption, il remonte au Titien (1488-1576) de la Renaissance vénitienne. « ...consciemment ou non chez Leduc, ce choix fait également figure de symbole, puisque l'Assomption du Titien[...]représentait aussi une première manifestation importante du peintre sur la scène artistique d'alors. » (LESSARD 1988, p. 5).

surtout sur le métier de l'artiste, son choix de couleurs « simples, joyeuses et solennelles qui conviennent parfaitement bien à la splendeur et à la majesté du moment. » Il reprend l'idée que Leduc puise son inspiration à partir d'estampes et de photos de tableaux de peintres européens de différentes écoles et de différentes époques et qu'il adapte ses compositions à l'architecture de la cathédrale tout en harmonisant les coloris et l'échelle des personnages. Sa description des tableaux porte surtout sur le sens iconographique de chacun.

En résumé, les écrits du clergé local se concentrent sur l'ensemble des tableaux pour démontrer comment ils apportent à la cathédrale de Joliette une valeur unique par leur nombre et par leur qualité. La cathédrale de Joliette devient ainsi un premier musée d'art sacré. Même si les Clercs écrivent, tant à titre de religieux que d'artistes ou d'historien, la représentation picturale de l'iconographie chrétienne domine leur propos. L'œuvre de Leduc est le moyen de transmettre ce message religieux. Tous semblent unanimes à reconnaître le talent d'Ozias Leduc même si pour le Père Corbeil, ses tableaux religieux ne sont pas à la hauteur de ses natures mortes.

Ces textes visent surtout une diffusion locale, quelques études en histoire de l'art rejoignent cependant un public plus vaste. En 1954, un an avant le décès de l'artiste, dans un numéro de la revue *Arts et pensée* consacrée à Leduc, André Lecoutey décrit ainsi les peintures de la cathédrale de Joliette, tout en semblant citer le peintre :

Elles remontent à 1892-1893 et comptent parmi ses premières œuvres 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, contours plus précis, absence de clair-obscur et coloration adoucie, recherche d'une composition dans le mouvement et l'arabesque. Cette évolution s'affirmera et donnera à toute son œuvre un caractère nettement décoratif, comme les peintures de l'évêché de Sherbrooke (LECOUTEY 1954, p. 185).

Lecoutey reconnaît dans la décoration de la cathédrale de Joliette une œuvre de jeunesse de l'artiste qui n'a pas encore trouvé son style personnel et qui répond avant tout aux exigences de son commanditaire. Mais, il ajoute que l'impression de vision intérieure qui se dégage des tableaux de Leduc vient de cette lumière particulière « ni lumière du jour, ni crépuscule, mais une clarté douce qui supprime les ombres profondes et trouantes, atténuée l'éclat des objets. » (LECOUTEY 1954, p. 186)⁸.

Dans les années 1960, Gérard Morisset, célèbre historien et critique d'art québécois, commente de manière générale la peinture décorative religieuse de Leduc qu'il qualifie: « d'imagerie douceuse, maniérée, fort édifiante sans doute, mais sans caractère, indéfendable au point de vue décoratif. Et l'on comprend mal qu'on ait tant loué, et sur un ton emphatique, des compositions murales qui frisent l'image de dévotion. » (MORISSET 1960, p. 192).

L'auteur critique de façon peu élogieuse le travail décoratif de Leduc et semble le condamner d'emblée sans justifier sa pensée par des exemples précis. Il ajoutera « À une époque où le tableau d'église était descendu à son plus bas, il a été relativement facile de monter en épingle les peintures murales de l'artiste de Saint-Hilaire. » Ce jugement de valeur a priori semble découler d'un certain parti-pris cynique contre l'artiste comme le laisse supposer cette phrase :

À cause de ses qualités d'homme, de son isolement, de sa fière humilité et de l'envergure de ses rares élèves, il apparaît assez tôt comme une sorte de patriarche auréolé de gloire, poète autant que peintre, symboliste à sa manière. Il n'édicte pas d'oracles. Il s'exprime en paraboles, en un style qu'il conquiert lentement à force de pignocher ses essais (MORISSET 1960, p. 192).

Par ailleurs, ce ton ironique fait place à un tout autre point de vue lorsqu'il s'agit d'analyser les paysages de l'artiste⁹. Loin d'être une critique justifiée, cette

⁸ Selon Lecoutey « les usagers de l'art sacré ont pu n'être séduits que par l'apparence de réalisme et la facture soignée des décorations d'églises d'Ozias Leduc. » (LECOUTEY 1954, p. 184).

⁹ Il prend la peine de nommer les paysages et de les situer, ce qui déjà donne plus de crédibilité à son jugement : « Dans la petite chose bien faite, Leduc donne bien l'impression

opinion semble plutôt relever d'un préjugé contre l'art religieux notamment et, en particulier, la peinture murale.

En 1973, Laurier Lacroix dépose son mémoire de maîtrise sur la décoration religieuse de Leduc à l'évêché de Sherbrooke (LACROIX 1973)¹⁰. Faisant allusion aux premières œuvres religieuses comme celle de la décoration de Joliette, il relate que Leduc « s'inspire d'une production étrangère en accord avec la doctrine catholique¹¹, telle qu'enseignée ici [...] et qu'il désire exprimer plastiquement ce que représente pour lui la religion. » (LACROIX 1973, p. 247). Le dix-neuvième siècle et les quarante premières années du vingtième siècle se caractérisent par trois attitudes critiques face à la peinture religieuse¹². Par ailleurs, Lacroix, dans son analyse de la décoration de la chapelle de l'évêché de Sherbrooke, tente de démontrer que l'œuvre religieuse de Leduc ne se dissocie pas de son œuvre profane tant par l'intérêt que l'artiste y porte que par les formats choisis¹³. En effet, Leduc n'opère pas de distinction entre les différents genres qu'il pratique (LACROIX 1973, p. 6).

d'un style cohérent, amoureusement travaillé, délicat et délectable, tel le tableau de la Galerie nationale, *Neige dorée, et l'Heure mauve*. » (MORISSET 1960, p. 193).

¹⁰ Après avoir établi un compte rendu des principales attitudes critiques face à l'œuvre religieuse de Leduc et les avoir analysées, Lacroix tente de faire le lien entre l'importante production d'art religieux de l'artiste et sa non moins importante production d'art dit profane, pour démontrer que ces deux formes d'art sont indissociables.

¹¹ La toile de fond de la peinture religieuse des années 1820 à 1920 se compose de copies françaises, allemandes, italiennes, et de copies du mouvement nazaréen et préraphaélite. Lacroix considère que l'idéologie ultramontaine joue une influence prépondérante dans le choix de cet internationalisme en art religieux. Le clergé principal commanditaire à cette période impose ses choix de thèmes et d'inspiration européenne aux artistes qui n'ont d'autres choix que de se conformer. Selon lui, Leduc, par sa formation d'apprenti auprès de Luigi Capello et d'Adolphe Rho, « aurait été le perpétuateur de leur manière de peindre » et subirait le climat ambiant (LACROIX 1973, p. 5).

¹² En premier lieu, l'attitude non critique des historiens comme Bibaud, Bellerive et Chauvin, en deuxième lieu, l'attitude non critique et subjective de certains membres du clergé « satisfaits que le travail des peintres d'œuvres religieuses, à prime abord, réponde à des critères catholiques et s'inspire de l'iconographie religieuse traditionnelle. » (LACROIX 1973, p. 2). La troisième attitude est celle des détracteurs de l'art religieux comme Gérard Morisset qu'il dénonce à cause de son approche teintée de parti pris (LACROIX 1973, p. 3).

¹³ En effet, certains tableaux de sujets religieux étant de petits formats comme les autres genres qu'il peint, et ce dès les débuts de sa carrière, *Le Christ en croix* d'après Bonnat et une *Mater Dolorosa*.

L'année suivante, Jean-René Ostiguy, présente dans le catalogue de l'exposition itinérante organisée par la Galerie nationale du Canada et intitulé *Ozias Leduc, peinture symboliste et religieuse*, un autre point de vue sur l'artiste. Pour le conservateur chargé de recherches en art canadien, pour bien saisir l'œuvre d'Ozias Leduc, il est important de connaître ses origines et sa formation comme apprenti auprès de peintres européens¹⁴. Au lieu de lui reprocher sa solitude et son isolement, l'auteur estime que « c'est dans cette solitude que Leduc se définit, tout aussi heureux d'entreprendre un nouveau tableau d'église que de peindre une toile pour le Salon. » (OSTIGUY 1974, p. 95). Pour lui, le talent du jeune artiste est indéniable, dès les débuts de sa carrière de 1887 à 1897, Ozias Leduc surprend par son aplomb que ce soit dans les tableaux d'intimité comme la nature morte *Les trois pommes* ou *La phrénologie* ou certaines copies libres comme *Le Christ en croix* d'après Léon Bonnat ou *L'ensevelissement du Christ* d'après Ary Scheffer, tout comme *La Résurrection* à la cathédrale de Joliette. Pour cet auteur, ce tableau serait une composition originale (OSTIGUY 1974, p. 96). De plus, toujours selon Ostiguy, Ozias Leduc, moraliste, construit le monde à partir de ses propres réflexions en s'inspirant des grands thèmes de la religion chrétienne (p. 97). L'artiste a vite fait de reconnaître la pauvreté culturelle canadienne à la fin du XIX^e siècle qui, selon l'auteur, correspond au manque d'intérêt réel du clergé, à l'ignorance ou à la pauvreté du public et à l'absence, dans le milieu canadien-français, de musées ou d'associations artistiques. Ostiguy contextualise ainsi, l'œuvre de Leduc pour expliquer les défis auxquels le jeune artiste doit faire face à la fin du XIX^e siècle, mais il commentera plus scientifiquement le caractère symbolique de son œuvre, postérieure à Joliette.

Le commissaire déplore la rareté de la documentation historique sur les dix premières années de l'activité professionnelle de Leduc ce qui explique les difficultés pour les recherches sur la décoration de Joliette exécutée durant cette période (p. 97). Ostiguy ajoute une analyse succincte sur cette décoration à savoir qu'elle diffère de celle de l'église de Saint-Hilaire par la couleur et le respect du plan pictural qui y est en meilleur accord avec la décoration murale. « Les bruns et les bleus profonds

¹⁴ « on ne saurait comprendre l'œuvre considérable du peintre Ozias Leduc en l'abordant purement de l'extérieur et sans garder en mémoire le fait de son origine modeste. » (OSTIGUY 1974, p. 95). L'artiste s'est initié à la décoration des églises en profitant d'une longue tradition, celle des peintres Luigi Capello et Adolphe Rho.

disparaissent au profit des ocres gris, des tons crème et dorés, des gris chauds et bleutés. » (p. 99). Ostiguy est le premier à mentionner que Leduc s'inspire « de gravures reproduites dans *Le Petit Messager du Très Saint-Sacrement* ou de la revue *Le Rosaire*. » (p. 97).

L'historien de l'art Laurier Lacroix présente Ozias Leduc sous ses talents de dessinateur dans l'exposition itinérante qu'il organise pour les Galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia en 1978. Il reprend l'idée que Leduc s'inspire d'illustrations tirées de revues religieuses (*Le Petit Messager du Très Saint-Sacrement*, et *Le Rosaire*)¹⁵, de livres ou de revues d'art qu'il possédait; le dessin de *L'Assomption* qu'il réalise du tableau du Titien en serait un exemple. « La composition de la Vierge de *l'Assomption* du Titien a été utilisée presque sans changement dans l'église de Joliette. » (LACROIX 1978, p. 17). Le dessin est une étape préparatoire avant l'étude en couleur, la mise au carreau et la transposition sur la toile du tableau. Lacroix ajoute :

L'élément de création dans ces copies faites à partir de reproductions en noir et blanc réside dans l'adaptation au format de la nouvelle composition et dans la mise en couleur qui dans la décoration de Joliette adopte un symbolisme lié à la lumière. Les mystères joyeux et douloureux (nef) sont ordonnés à partir du cycle de la journée alors que les mystères glorieux (chœur) sont tous baignés d'une lumière dorée qui contraste avec le jour blafard des huit scènes de la vie du Christ (transepts). (LACROIX 1978, p. 17).

Par cette remarque, Lacroix est le premier historien à signaler le contexte environnemental qui influence l'éclairage naturel du tableau. De plus, il insiste sur la technique de l'artiste en mentionnant que: « Leduc fait preuve d'une grande connaissance de son métier de muraliste. » (p. 18). Dans cette analyse, Lacroix parle du contexte architectural où l'œuvre est présentée, du symbolisme de la lumière et du savoir-faire de Leduc sans discourir sur le message chrétien représenté par l'image comme l'ont fait Lamarche, Corbeil et Lanoue (textes cités). Dans ce catalogue,

¹⁵ Il nous semble peu probable que Leduc se soit inspiré des dessins du *Petit Messager du Très Saint-Sacrement*. De plus, *Le Rosaire* fut publié à partir de 1895, soit après que la décoration de Joliette fut terminée.

l'auteur énumère tous les tableaux et leur emplacement dans la cathédrale de Joliette (p. 149).

On trouve dans le même catalogue les textes de J.Craig Stirling et Sylvia A. Antoniou. Stirling décrit les trois périodes caractérisant la fortune critique d'Ozias Leduc sans mentionner la décoration de Joliette.

La première de 1890 à 1927 où les réalisations de l'artiste sont relatées surtout par des amis ou des connaissances évoluant dans le même milieu que Leduc tel Monsieur Olivier Maurault, p.s.s. et Robert La Rocque de Roquebrune, qualifiant de «lyrique» l'œuvre de Leduc. Dans la seconde période, de 1928 à 1973, la critique prend une tournure plus subjective selon les préjugés ou les intérêts de la critique. La troisième période, à partir de 1973, commence avec l'approche scientifique et professionnelle de J-R. Ostiguy. (STIRLING 1978, p. 136-144).

Sylvia A. Antoniou présente une brève introduction aux œuvres religieuses de Leduc. Elle relate que de 1890 à 1955, Leduc en réalise dans 31 églises et chapelles, depuis les dessins préparatoires jusqu'à la réalisation finale des tableaux, tout en concevant le programme iconographique de concert avec l'architecte ou le prêtre commissionnaire (ANTONIOU 1978, p. 146). « L'étude de ces décorations religieuses révèle un aspect nouveau et important de la vie de l'artiste tout en mettant en lumière ses méthodes de travail, ses thèmes de prédilection et sa philosophie artistique. » (p. 146). Ses sujets de prédilection étaient le thème du Salut, pensée essentielle du christianisme et celui de la Sainte Famille en Égypte, motif des plus significatifs au Québec où la dévotion à la Sainte Famille s'est implantée dès le XVII^e siècle (p. 197). La contribution de Leduc est de faire « une synthèse des sujets religieux traditionnels et de la représentation du lieu et de l'époque où il vivait [...]. Il a allié progressivement le monde mystique à certains aspects de la vie et l'histoire canadienne dont il rendit un reflet fidèle. » (p. 147). D'ailleurs, le but de Leduc était « de fondre le contenu religieux et mystique avec le monde visible du Québec. » (p. 148). Ce commentaire note l'apport significatif de Leduc en tant que peintre religieux représentatif du contexte québécois, sans toutefois citer la décoration de Joliette.

En 1979, Jean Éthier-Blais, sans discuter la décoration de Joliette, analyse l'art religieux de Leduc avant 1897 qu'il qualifie de statique par sa palette où les bleus, les gris et les bruns dominant. Par la suite, l'artiste, apprenti de Capello et de Rho jusqu'en 1896, modifiera ses couleurs en ajoutant le rouge, le jaune et le vert (ÉTHIER-BLAIS 1979, p. 61). Il ajoute que l'architecture tout comme les décorations de nos églises sont imposées par une « hiérarchie dont les critères, dans tous les domaines, sont ultramontains [...] C'est dans ce climat moral, où la politique répond dans un dialogue fervent aux lois ecclésiastiques, que se situe l'œuvre religieuse de Leduc. » (p. 45).

J. Craig Stirling mentionne les tableaux religieux de Leduc à la cathédrale de Joliette d'abord, dans son mémoire, déposé à l'Université Concordia en 1981 (STIRLING 1981) et qui sera publié sous le titre *Ozias Leduc et la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire*, en 1985. Il remarque, en parlant de Leduc, que: « ses talents et son ingéniosité passèrent brillamment l'épreuve lors du travail qu'il exécuta à Joliette en 1893. » (STIRLING 1985, p. 40). Il ajoute que les tableaux de Joliette sont inspirés de compositions de la Renaissance italienne et de la période baroque (p. 127) et qu'ils auraient été commencés en 1891 sous la direction du peintre décorateur J.-T. Rousseau « qui se chargeait de regrouper divers artistes chargés de tâches particulières. » Il sous-entend ainsi que Leduc travaillait pour Rousseau et ce dès 1891. Il contredit donc Ostiguy selon qui Leduc aurait commencé son travail en 1893 (p. 38). Se référant à *L'Étoile du Nord*, journal local de Joliette, l'auteur relate l'évolution des différents travaux de décoration de l'église de Joliette. En outre, il parle de l'éclectisme caractéristique de la décoration religieuse de Leduc tout au long de sa carrière (p. 40). Concernant l'apprentissage de Leduc chez Rho et Capello, Stirling insiste sur l'apport que le jeune artiste y trouve tant dans la technique de muraliste que dans l'élargissement de ses connaissances de l'art sacré traditionnel, de l'iconographie chrétienne et des œuvres d'artistes européens (p. 40).

Dans son mémoire déposé en 1986, Arlene Gehmacher, souligne comment Leduc dans sa poursuite du « Beau idéal » accentue l'effet mystérieux en utilisant une lumière dorée dans le tableau *L'Assomption* de Joliette, par exemple (GEHMACHER 1986, p. 9). Elle ajoute que dans les décorations d'église, le conservatisme ultramontain et le style académique en accord avec le dogme catholique dominant, ce

qui est très important pour situer le contexte socio-culturel dans lequel évolue Leduc (p. 8). Dans son analyse des natures mortes de Leduc, elle précise que dans la *Nature morte au livre ouvert* (1894), l'artiste se sert de la partie inférieure du tableau de Pierre Paul Rubens, *La Présentation de Jésus au temple*, pour couvrir l'arrière-plan de son œuvre (p. 36, 69). À remarquer que ce tableau est contemporain aux œuvres religieuses que Leduc peint à Joliette.

Monique Lanthier, dans son mémoire déposé en 1987, ne traite pas des portraits peints avant 1900 par manque de documentation valable. « Tous les modèles de cette période sont des parents ou des amis proches de l'artiste, donc très disponibles pour les séances de pose. » (LANTHIER 1987, p. 6). Cette affirmation laisse-t-elle supposer que pour les personnages des tableaux de Joliette, Leduc a pu choisir ses modèles parmi ses proches ? De plus, elle souligne que déjà lorsqu'il était à Joliette, Leduc s'intéressait à la photographie qui s'avérait très utile pour réaliser ses décorations religieuses. « Comme il est obligé d'exécuter ses grandes compositions dans un atelier aux dimensions restreintes, il fixait ses toiles sur le mur extérieur de son atelier et les photographiait, bénéficiant ainsi de la lumière naturelle et d'un certain recul »; ainsi, la photographie permet de juger la peinture¹⁶(p.15). Lanthier remarque une dichotomie de la composition entre le premier plan et l'arrière-plan, de la couleur, de la touche et de l'éclairage. « La touche du premier plan est lisse, imperceptible, tandis que celle du fond est pointillée. » (p. 54). Cette caractéristique se retrouve aussi dans certains tableaux de Joliette notamment dans *Le Christ chez Marthe et Marie*.

Paul Gladu, dans sa monographie parue en 1989, cite la lettre de Leduc au sujet des tableaux de Joliette où il écrit que seulement certains sont des originaux, les autres étant des arrangements d'après des maîtres reconnus. Mais, il prend soin d'ajouter qu'il n'y a pas de quoi se formaliser quand on pense à toute l'importance du jeu de copies et de plagiat de la Renaissance jusqu'à nos jours (GLADU 1989, p. 40). Selon l'auteur, c'est en 1891 que Leduc obtient son premier contrat de décoration d'église sans préciser s'il s'agit de Joliette (p. 101). Dans ce livre sont reproduits pour la première fois deux dessins préparatoires importants pour Joliette, soit celui du

¹⁶ Selon Gabrielle Messier, grâce à la photographie, « l'artiste pouvait juger si les ombres et les lumières étaient bien balancées. » (LANTHIER 1987, p. 17).

Christ présentant les clés à saint Pierre (p. 41), et celui de *La Résurrection* identifié par erreur comme *L'Ascension* (p. 88).

Barbara A. Winters, dans son mémoire déposé en 1990, analyse le travail et la pensée d'Ozias Leduc dans le contexte social et intellectuel de son temps; elle note deux influences importantes : conservatisme et nationalisme d'une part, et courants contemporains internationaux d'autre part. L'originalité de Leduc vient de sa capacité à assimiler et équilibrer ces influences qui étaient conflictuelles dans le Québec d'alors, divisé entre les nationalistes et les tenants de la culture artistique européenne moderne (WINTERS 1990, p. ii). Leduc incarne une vision régionale et universelle tout à la fois. Dans ses décorations religieuses, il se soumet au goût du clergé et aux idées dictées par le curé ou le commanditaire (p. 5). « À partir des années 1890, les artistes canadiens-français ont créé une image idéalisée du Québec, correspondant au credo nationaliste. » (p. 24). La décoration de la cathédrale de Joliette s'est faite durant ces années. Les décorations d'église sont prescrites par le clergé qui désire qu'elles soient décorées en copiant des œuvres connues de la Renaissance, de la période baroque, ou l'École des Nazaréens, dont Napoléon Bourassa est un exemple (p. 26). Elle aussi, mentionne que la première décoration d'église importante de Leduc est celle de l'église de Saint-Hilaire (p. 54). Dénonçant le peu de documentation de première source sur les débuts de la carrière de Leduc, elle relate qu'entre 1883-1897, Leduc poursuit sa formation comme apprenti auprès de Rho et de Capello, développe sa dextérité technique et gagne de l'expérience comme muraliste et il se fait connaître comme décorateur d'église¹⁷. Elle reprend cette idée que Leduc était un assistant de Rousseau¹⁸. Selon elle, Leduc veut encourager le renouveau de la foi catholique chez

¹⁷ Il travaille en 1883 comme peintre de statue à l'Atelier T. Carli. Il est possible qu'il ait été initié à la décoration d'église grâce à l'entremise de sa cousine, Marie-Louise Lebrun, qui a épousé Luigi Giovanni Capello en 1881. Peintre italien reconnu pour ses fresques, en 1888, Leduc l'aide à décorer l'église de Yamachiche (p. 76). Leduc épousera sa cousine, en 1906, après la mort de Capello. De 1890 à 1891, Leduc travaille avec Adolphe Rho à Bécancour, reconnu pour ses compositions et ses harmonies de couleur. Sa formation autodidacte réfère au fait qu'il a appris de façon indépendante à travers diverses explorations plutôt que de suivre une formation régulière (p. 77).

¹⁸ Selon Winters, en 1892, Leduc assiste Joseph-Thomas Rousseau, qui a reçu l'importante commande de décorer la nouvelle église Saint-Charles-Borromée de Joliette. Il peint 24 tableaux en accord avec la décoration de Rousseau (p. 77). Certaines erreurs factuelles sont introduites dans ce texte comme le nombre de tableaux.

les Canadiens français (p. 126). Elle qualifie le style des années 1890 de réalisme conceptuel où les éléments précis du premier plan communiquent une forte impression de réalité « *to impact a strong impression of actuality* » (p. 241). Winters énumère quelques symboles utilisés par Leduc dont certains se retrouvent déjà à Joliette, tel le lys symbolisant la pureté, la lumière radiante pour la présence divine et la symétrie pour l'ordre divin (p. 321). Elle conclut en affirmant que « *the paintings of the 1890s reflect his philosophical and mystical personality* » sans mentionner la décoration de Joliette (p. 362). Selon Winters, le travail le plus original de Leduc commence en 1897 après son voyage en Europe donc après la décoration de Joliette (p. 364).

Dans sa thèse soumise en 1995, Arlene Gehmacher relate l'importance de la peinture murale catholique qui, selon Napoléon Bourassa, est l'expression supérieure d'une collectivité unifiée « moralement et spirituellement » (p. 21). Elle signale l'influence de l'abbé Frédéric-Alexandre Baillargé (1854-1928) professeur de théologie, de philosophie et d'économie politique au collège de Joliette (1883-1893). Il est le fondateur de trois revues locales, dont l'*Étudiant* devenu *Le Bon Combat*¹⁹. Il y discute les idées de l'écrivain Louis Fréchette qui cherche à dissocier la valeur religieuse de la valeur artistique²⁰. Le conservatisme et le nationalisme qui règnent alors à Joliette permettent de mieux comprendre le contexte dans lequel Leduc y travaille. Elle aussi omet de parler de Joliette dans son énumération des décorations d'église pour situer le début avec celle de l'église du Mont Saint-Hilaire²¹ (p. 130).

¹⁹ Baillargé fonde *L'Étudiant* en janvier 1885, publie sous ce titre jusqu'en décembre 1892 et, par la suite, sous le nom de *Bon Combat* pour répondre à un public plus large jusqu'en décembre 1893.

²⁰ Baillargé « À travers le Canada artistique », *L'Étudiant*, vol. 6, no 5, mai 1890.

²¹ Plusieurs auteurs se limitent à mentionner sans commenter la décoration religieuse de Joliette parmi les décorations de Leduc (p. 25). Ainsi, Louise Beaudry et Michel Clerk disent que les décorations religieuses étaient le gagne-pain de Leduc et qu'il abordait les sujets religieux à partir de recherches effectuées dans la liturgie et l'histoire afin de mettre en valeur, de façon compréhensible et claire une iconographie pertinente (BEAUDRY, CLERK et autres 1995). Lévis Martin, mentionne seulement en 1996 que « Leduc après sa collaboration aux décorations de Saint-Paul-L'Ermite et une plus grande implication à la cathédrale de Saint-Charles-Borromée de Joliette, la Fabrique de Saint-Hilaire lui confie la rénovation et la décoration de son église. » (p. 173). La monographie que Daniel Gagnon consacre à Leduc en 1997, n'ajoute aucun élément à la connaissance de l'artiste, de plus certaines erreurs d'attribution ou de date se sont glissées. Selon Daniel Gagnon: « en 1892, Leduc travaille à la

Lacroix et ses collaborateurs réservent une analyse substantielle²² à la décoration de Joliette dans l'imposant catalogue accompagnant l'exposition *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*, en 1996. Selon lui:

les commandes religieuses ne constituaient pour Leduc ni un poids ni une dérive par rapport à sa peinture de chevalet, mais elles lui permettaient de continuer de développer sa pensée plastique tout en lui assurant des revenus. L'artiste s'est toujours pleinement investi dans ce travail, conscient de l'importance de la peinture d'histoire et du rôle qu'elle joue dans la société. Leduc a donc voulu associer étroitement les recherches iconographiques, stylistiques et formelles de ses peintures murales à son travail d'atelier (LACROIX 1996, p. 24).

Il ajoute que la réflexion de Leduc se nourrit de philosophie thomiste et de notion d'idéalisme en art²³. Voici comment il décrit les premières années de la carrière de Leduc:

À la suite d'un apprentissage de type traditionnel, en atelier et sur les chantiers de peinture murale, et avant son séjour européen, Leduc aura l'occasion de produire quelques tableaux qui seront immédiatement reconnus comme des chefs-d'œuvre. Les fondements de sa carrière sont solidement établis. Il perce le marché des commanditaires religieux, et il se fait remarquer des critiques et des collectionneurs. Il maîtrise les techniques de la peinture de chevalet et de la peinture murale, et aborde déjà la plupart des genres qui vont l'occuper par la suite: natures mortes, portraits, scènes de genre et peinture d'histoire. Qui plus est, dès avant 1897, ses tableaux proposent une réflexion plastique et théorique majeure pour le développement de l'art au Canada. (LACROIX 1996, p. 58).

décoration de l'église Saint-Paul-l'hermite [sic], à Joliette, aux côtés de Luigi Capello. Il y réalise vingt-cinq tableaux, souvent inspirés d'œuvres européennes » ce qui suggère à tort que Leduc travaillait avec Capello à Joliette et que l'église Saint-Paul-L'Ermite est à Joliette ce qui est une erreur (GAGNON 1997, p. 142). Probablement mauvaise transcription de la documentation parce que Leduc a vraiment travaillé avec Capello à Saint-Paul-L'Ermite mais, avant de réaliser seul la décoration de l'église Saint-Charles-Borromée.

²² Il est en effet le premier historien et critique d'art à s'attarder avec autant de détails à la décoration de Joliette.

²³ Après la décoration de Joliette, Leduc s'intéresse aux textes de Huysmans, d'Émile Mâle, de Maurice Denis et plus tard de Jacques Maritain.

Selon lui, la décennie 1880-1890 est particulièrement importante pour le développement de la peinture murale religieuse au Québec²⁴. Au sujet de la décoration de l'église Saint-Charles-Borromée, à Joliette, il relate que les circonstances de l'octroi donné à Leduc pour réaliser cette imposante commande demeurent conjecturales. Il suggère deux possibilités pour expliquer la décision du curé Beaudry: d'une part, Leduc vient de participer à la décoration de la paroisse voisine, Saint-Paul-L'Ermite et d'autre part, le talent du jeune artiste a été remarquée lors des expositions montréalaises. Il ajoute que les tableaux ont été payés grâce à une souscription publique et grâce aux dons des fidèles. Au sujet de l'évolution des travaux, il relate que pendant l'été 1893, Leduc commence son chantier par les tableaux des mystères glorieux, destinés au choeur, et réalisés dans l'église même à cause de la concavité de la voûte (p. 80). Suivent les tableaux des mystères douloureux posés en février 1894²⁵ et les représentations des mystères joyeux sont installées en octobre 1894 selon ce que rapporte le journal local *L'Étoile du Nord*²⁶. « Les derniers tableaux terminés sont ceux des transepts et Leduc signe l'ensemble en se portraiturant parmi les disciples dans la scène où figure *Jésus calmant la tempête*. » (LACROIX 1996, p. 80). Lui aussi, cite la lettre de Leduc à l'abbé Martin pour décrire sa technique et ses sources d'inspiration.

Leduc puise son inspiration, à la mesure des moyens financiers du curé Beaudry, dans une banque de gravures et de photos « de tableaux de peintres européens de différentes écoles et de différentes époques ». Cela lui évite d'avoir à inventer une scène originale pour chaque composition. Il lui faut cependant se concentrer sur l'adaptation à l'architecture et

²⁴ « La peinture murale manifeste l'importance de l'Église catholique, qui, forte de l'idéologie ultramontaine consolide son pouvoir en s'engageant dans les causes politiques et sociales. Sous l'impulsion d'artistes néo-canadiens, tel Capello et d'artistes locaux comme Napoléon Bourassa (1827-1916), qui inaugure la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes en 1880, de nombreux chantiers de décoration se développent. En 1890, la prestigieuse commande du curé Sentenne, p.s.s., pour la chapelle Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame de Montréal, auprès des artistes Henri Beau (1863-1949), Charles Franchère (1866-1921), Joseph Saint-Charles (1868-1956), Ludger Larose (1868-1915) et Charles Gill (1871-1918), confirme une tendance alors déjà bien établie. » (p. 58).

²⁵ Eugène L. Désautels de Saint-Hyacinthe, futur associé de Leduc, en supervise le marouflage.

²⁶ *L'Étoile du Nord*, 2 novembre 1893, 8 février et 18 octobre 1894.

harmoniser les coloris et l'échelle des personnages dans les différents tableaux. La base de la voûte en berceau et le cul-de-four du chœur posaient d'ailleurs plusieurs difficultés, dont la principale, sans doute, était celle de la lisibilité des sujets à la hauteur où les toiles allaient être placées (p. 80).

Lacroix décrit certains tableaux de Joliette en relation avec les œuvres exposées en 1996. Au sujet de *L'Assomption*, il remarque que Leduc a utilisé ce thème à plusieurs reprises parce qu'il représente « l'une des métaphores de cette union entre la création et le Créateur, de ce désir de fusion de l'œuvre à un infini d'amour et de beauté²⁷. » (p. 66). Il décrit aussi *Le Couronnement de la Vierge Marie*, *La Résurrection*²⁸, *La Sainte Famille à Nazareth*, *L'Annonciation*, *La Crucifixion*, et *Le Recouvrement de Jésus au Temple*, thèmes existants à Joliette, mais traités de façon fort différente et beaucoup plus personnelle par la suite (p. 231).

Le seul texte exclusivement consacré à ce décor de Leduc a été rédigé par Laurier Lacroix, en 2004, soit plus d'un siècle après sa réalisation, à l'occasion du centenaire du diocèse de Joliette. Le Musée d'art de Joliette organise à la cathédrale de Joliette un parcours-découverte en vue de la doter d'un support permanent d'interprétation des œuvres de Leduc. Dans la brochure, accompagnant l'événement, *Ozias Leduc à la Cathédrale, Parcours-découverte*, Lacroix résume l'historique de la cathédrale, la biographie d'Ozias Leduc, ses conditions de travail à Joliette avant d'aborder les œuvres proprement dites. Il mentionne certaines sources iconographiques de l'artiste, explique la technique de Leduc, insiste sur l'apport créatif de l'artiste dans cet ensemble, sur sa signature en forme d'autoportrait, sur son intérêt pour la nature morte et pour le paysage local qu'il intègre à certaines compositions. « Il développe une palette de couleurs en vue d'harmoniser ses

²⁷ Pour Leduc, l'art sert à élever le corps et l'âme (LACROIX 1996, p. 66).

²⁸ « Le format des tableaux du chœur de l'église de Joliette est complexe et se présente comme l'emboîtement de trois formes géométriques, un rectangle horizontal, un cercle et un carré. Dans son étude conservée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Leduc morcelle différents épisodes du récit de la *Résurrection*. Les soldats renversés occupent la partie droite. Au centre, l'ange gardant le tombeau semble soutenir le Christ ressuscité. À gauche, la figure de Marie-Madeleine sert de repoussoir, inspirée de Plockhorst. Le tableau final reprendra cette disposition en donnant toutefois plus d'importance au Christ, inspiré d'Ernst Deger. » (p. 80).

différents modèles dans un ensemble continu [...] Chaque groupe de tableaux module cette palette de base pour créer des sous-ensembles qui s'adaptent à la lumière et à l'atmosphère de chaque sujet. » (LACROIX 2004, p. 11). En comparant *L'Assomption* de Leduc à celle du Titien, il remarque que même si la Vierge a été utilisée presque sans changement, le dessin de Leduc montre une première étape où l'artiste se permet certains arrangements dans la composition sans préciser lesquels. Il termine son exposé en disant que même à ses débuts professionnels comme peintre décorateur, « Leduc intègre une réflexion sur l'art de la représentation picturale et son rôle dans la communication qu'elle établit avec les spectateurs. » (LACROIX 2004, p. 15). Est-ce le temps écoulé depuis la réalisation de cette première commande et toutes les connaissances accumulées par Lacroix qui lui permettent d'en arriver à une telle conclusion? L'historien ne contamine-t-il pas le passé à partir du présent?

Comme nous pouvons le constater, la réception discursive face à la décoration religieuse de Leduc à Joliette s'est modifiée au cours des ans, passant de l'interprétation du message chrétien par l'artiste²⁹, à l'appréciation de sa personnalité³⁰, de sa technique jusqu'au rôle qu'il joue dans la communication établie avec les spectateurs. Les dernières analyses critiques révèlent un plus grand souci de rationalité et ouvrent même sur de nouvelles avenues d'interprétation. En effet, quelle sera la réception réservée à l'œuvre religieuse de Leduc dans les générations futures si l'iconographie chrétienne est alors méconnue? Que pourrait représenter *L'Assomption* ou *Le Recouvrement de Jésus au temple* pour une culture autre que la nôtre? Ces tableaux prennent-ils leur sens uniquement à cause de nos antécédents religieux et culturels? Par ailleurs, ces quelques textes nous permettent de confirmer qu'aucune étude exhaustive n'a encore été faite sur les vingt-trois tableaux de Leduc. Il nous a semblé tout à fait justifié d'étudier à fond cette décoration, étant donné

²⁹ Les commentaires des membres du clergé insistent particulièrement sur l'iconographie chrétienne représentée par Leduc, tout à fait conforme aux codes établis. De plus, pour eux la valeur de catharsis domine pour permettre aux fidèles d'élever leur âme jusqu'à Dieu et de jouir de la présence divine.

³⁰ Si certains critiques d'art, surtout ceux de la première période, sont portés à analyser l'artiste lui-même et à interpréter son œuvre à partir de sa personnalité mystique et solitaire à la manière des humanistes de la Renaissance, d'autres portent un jugement teinté de préjugés ou selon leurs intérêts plutôt que d'analyser scientifiquement le tableau.

qu'elle est la première commande d'envergure du jeune artiste alors à ses débuts et qui deviendra par la suite le plus célèbre peintre d'église au Canada.

Pour pallier à la difficulté d'accès, depuis leur restauration en 2001-2002, tous les tableaux ont été nettoyés, photographiés et un éclairage adéquat fût installé rendant enfin, une analyse détaillée possible. Les œuvres religieuses ont regagné la ferveur du public et les préjugés quant à la copie commencent à s'estomper. En fait, depuis le milieu du XX^e siècle, un certain mépris s'était installé au Québec, autant dans la population en général que chez les connaisseurs d'art relativement aux œuvres religieuses. Il en est autrement aujourd'hui, un nouvel intérêt se développe pour ce type d'art tout comme un engouement pour le patrimoine religieux, les décorations d'église étant menacées de disparaître.

Nos objectifs dans ce mémoire seront de retrouver le programme de la commande du curé Beaudry, de voir comment Leduc y répondit et de tenter d'évaluer de quelle liberté il jouissait pour le faire. Si deux tableaux sont reconnus par Leduc comme étant des originaux, Jean-René Ostiguy en avait estimé un troisième comme étant de cette catégorie. Pour toutes les compositions dont la source d'inspiration était inconnue, notre objectif sera de les identifier pour être en mesure de conclure s'il s'agit de copies, d'arrangement ou d'interprétations très libres. Nous essaierons de comprendre comment Leduc a pu réaliser cette commande colossale en deux ans seulement, à la lumière des informations sur sa démarche artistique, publiées depuis. Nous chercherons les thèmes récurrents de cette décoration sans oublier de noter l'apport personnel du jeune artiste qui en était alors à ses débuts comme peintre-décorateur.

À l'aide d'une approche historico-sociale, nous définirons le contexte de cette décoration, l'approche sociologique faisant intervenir les notions de commande, de conventions et de réseaux nous permettra de comprendre les conditions de travail de Leduc et, pour terminer nous analyserons les tableaux de l'artiste en rapport à leurs sources d'inspiration par une approche iconographique et comparative.

Pour atteindre cet objectif nous consulterons la documentation de source primaire soient les archives du Fonds Ozias Leduc à BANQ, celles de l'Évêché de Joliette, celles des Clercs de Saint-Viateur, celles de la Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière et de Saint-Hyacinthe, celles du Musée d'art de Joliette sans oublier les journaux locaux des années 1890 susceptibles de nous fournir des informations pertinentes.

Au premier chapitre, nous établirons le cadre historique et le contexte de la commande du curé Beaudry. Pour ce faire, nous étudierons les idées sociales au Québec à la fin du XIX^e siècle, le contexte politique, économique, religieux et culturel de cette période. Nous relaterons le rôle des Clercs durant cette période de prospérité à Joliette et nous analyserons comment leur arrivée au Canada est intimement reliée à l'histoire des débuts de la ville de Joliette. Nous mentionnerons le rôle de l'évêque ultramontain, Mgr Bourget, comme celui que certains Clercs ont pu jouer dans cette décoration. Nous réserverons une place toute particulière au curé Prosper Beaudry dont l'action fut déterminante tant dans la construction de l'église Saint-Charles-Borromée que dans le choix de Leduc et du thème de la décoration. Nous terminerons ce chapitre en analysant la démarche artistique, l'inspiration, la méthode de travail de l'artiste. Au second chapitre, nous décrirons les vingt-trois tableaux en relation à la pratique chrétienne du Rosaire pour terminer au troisième chapitre par l'analyse comparative des tableaux avec leurs sources d'inspiration. Nous regrouperons les vingt-trois tableaux en quatre catégories selon le rôle des sources, soit qu'il s'agisse de copies quasi intégrales, de copies partielles, de sources non identifiées ou d'originaux. En conclusion, nous espérons pouvoir déterminer de quelle manière il s'agit de « copies, d'arrangements ou d'interprétations très libres », selon les propos mêmes de l'artiste, avant de voir quels sont les thèmes récurrents, l'apport personnel du peintre et l'importance de cette décoration dans la future carrière de Leduc.

CHAPITRE I

CADRE HISTORIQUE ET CONTEXTE DE LA COMMANDE DU CURÉ PROSPER BEAUDRY À OZIAS LEDUC POUR DÉCORER L'ÉGLISE SAINT- CHARLES-BORROMÉE DE JOLIETTE (1892-1894)

Afin de situer le contexte de l'offre du curé Prosper Beaudry, donnée en 1892 à Ozias Leduc, de peindre vingt-trois tableaux pour décorer la nouvelle église Saint-Charles-Borromée, nous présenterons le contexte socio-culturel à la fin du XIX^e siècle, au Québec et en particulier à Joliette. Nous étudierons le rôle de cet entreprenant curé tant dans la construction de cette église que dans le choix de sa décoration avant d'analyser la démarche artistique d'Ozias Leduc, artiste-peintre en début de carrière.

1.1 - Contexte socio-culturel du Québec à la fin du XIX^e siècle

Ozias Leduc est né au Mont Saint-Hilaire, en 1864, trois ans avant la signature du texte constitutionnel fondant le « Dominion du Canada ». De sa naissance jusqu'au début de sa carrière, dans les années 1880, de nombreux changements politiques, sociaux, et culturels surviennent³¹.

³¹ « La période de l'histoire du Québec qui s'ouvre en 1867 en est une d'ajustements à des réalités nouvelles. Sur le plan politique, il faut mettre en place les institutions créées par la nouvelle constitution et en assurer le fonctionnement. Sur le plan économique et social, il faut s'adapter au nouveau contexte engendré par l'industrialisation et l'urbanisation, pendant que le monde agricole cherche à sortir du marasme des décennies précédentes. Ces ajustements s'accompagnent de difficultés et de tensions; crise économique, émigration, conflits nationaux, débats idéologiques. Les espoirs de croissance et de prospérité suscités par la Confédération tardent donc à se matérialiser. » (LINTEAU 1989, p. 268).

Les trois décennies allant de 1860 à 1890, se caractérisent par l'élection des conservateurs aux deux paliers de gouvernement, provincial et fédéral³². « Mais, le parti conservateur, au pouvoir pendant presque trente ans, devra négocier avec son aile ultramontaine, qui finira par le mener à sa perte. » (GAUTHIER-BOUCHER 1997, p. 12). L'Église catholique appuie le Parti conservateur et elle continue d'exercer son emprise sur une société majoritairement catholique. En fait, les ultramontains, représentants de Rome et de l'autorité papale, jouent un rôle déterminant au Québec³³. Selon eux, la « société doit être organisée selon les principes catholiques, en donnant à l'Église la haute main sur les principales institutions³⁴. » Après J.-A. Chapleau qui exerce au Québec le pouvoir comme chef conservateur jusqu'en 1882, le virage à droite du Parti libéral est concrétisé par la montée des nouveaux chefs comme Honoré Mercier qui prend la tête des libéraux en 1883 et Wilfrid Laurier³⁵ qui devient, au sein du Parti libéral fédéral, le principal lieutenant canadien-français en 1887. Joliette ne fait pas exception et les conservateurs dominent aussi la scène politique dans le comté de 1867 à 1893³⁶.

³² Avec John A. Macdonald et Georges-Étienne Cartier, la tendance au fédéralisme se concrétise. « L'Acte de l'Amérique du Nord britannique » crée, le 1^{er} juillet 1867, la Confédération du Canada qui regroupe quatre provinces : le Nouveau-Brunswick, la Nouvelle-Écosse (l'Ancienne Acadie), l'Ontario et le Québec (qui compte 1,200,000 habitants). On parle désormais du « Dominion du Canada ». Le français devient, alors, une langue officielle avec l'anglais.

³³ Leurs leaders sont recrutés au sein des mêmes milieux sociaux que les dirigeants du Parti conservateur, soit « des brasseurs d'affaires fort actifs dont les idées s'inspirent du libéralisme économique. » (LINTEAU 1989, p. 302).

³⁴ Les citations de ce paragraphe sont tirées de LINTEAU 1989, p. 302-303.

³⁵ W. Laurier deviendra Premier ministre du Canada en 1896.

³⁶ Parmi les principaux députés conservateurs de Joliette: Hyppolite Cornellier (1820-1887), élu député de 1863 à 1867, fut un de ceux qui votèrent l'acte de la Confédération; l'avocat F.B. Godin (1828-1888) fut député de 1867 à 1872, et le juge L.F. Georges Baby (1834-1880) de 1867 à 1880. En 1878, lors de l'arrivée des conservateurs au pouvoir, le Gouvernement McDonald-Masson confiait à ce dernier le ministère du Revenu de l'intérieur. En plus, l'honorable M. Baby a été de longues années maire de Joliette. Il reçut de sa sainteté Pie IX une des plus hautes distinctions de l'ordre de St-Grégoire de Tours dont il fut nommé Grand Croix. Grâce à lui, l'Université Laval de Montréal obtint la somme de \$40,000 de Rome. Numismate, il préside la Société d'archéologie et de numismatique de Montréal et fut nommé juge de la Cour Supérieure à Trois-Rivières, en 1880, où il n'a jamais siégé parce qu'il fut appelé à la cour d'appel de Montréal. L'avocat Jos. Norbert McConville (1839-1912) représente comme conservateur le comté de Joliette de 1889 à 1890, suivi de Joseph Mathias Tellier (1861-1952) député de 1892 à 1916 (GERVAIS 1893, p. 11-13).

La Confédération, en plus d'être un texte constitutionnel, se voulait un projet économique ambitieux : celui de créer un vaste ensemble intégré au nord des États-Unis, qui se fera par l'expansion vers l'Ouest et par la construction du chemin de fer réunissant le pays. Parallèlement, la civilisation traditionnelle du monde rural évolue en absorbant graduellement les changements occasionnés par l'immigration, l'industrialisation et l'urbanisation. Joliette, fondée en 1824 et comptant 6000 habitants au début du XX^e siècle, est prospère; d'ailleurs, son importance est confirmée par l'obtention du statut de diocèse et la création de l'évêché en 1904 (LINTEAU 1989, p. 178).

Le conservatisme religieux qu'imposent les ultramontains cède le pas, à la fin des années 1890, à un certain libéralisme qui se manifeste par la sécularisation de l'État et la modernisation de l'Église. De plus, « la façon de vivre honorable et traditionnelle des ruraux » était considérée comme la façon idéale de vivre par les catholiques. Le conservatisme dans les décorations d'église se manifeste dans les commandes du clergé : style académique caractéristique des artistes italiens de 19^e en accord avec les dogmes catholiques (GEHMACHER 1986, p. 9). Selon Barbara Winters, l'idéologie conservatrice propagée par le clergé et leurs alliés influents, incluant les intellectuels, les politiciens et les journalistes, a exercé une influence considérable sur la communauté culturelle en insistant sur la notion du Beau idéal³⁷ (WINTERS 1990, p. 10).

Les lieux de sociabilité dont on déplorait l'absence vers 1840, en promouvant les associations sont dorénavant disponibles³⁸. L'Institut Canadien de Montréal et celui de Québec, deviennent les centres de la culture dans les années 1850-1870. L'Institut de Joliette fut fondé en 1855 dans le but de combler le vide intellectuel de la région, pour favoriser le rayonnement de la culture en général en collaboration avec les Clercs de Saint-Viateur. D'ailleurs, religion et culture y entretenaient des liens très

³⁷ Le clergé, assisté de la bourgeoisie canadienne-française, fait la propagande du nationalisme clérical et de l'idéologie de conservation. Il défend un ordre social catholique avec l'église comme chef et contrôleur. Les valeurs défendues sont la langue, la foi, et l'agriculture; d'ailleurs c'est au niveau des paroisses rurales que l'église exerce le plus son autorité et son contrôle religieux. L'industrialisation, la migration en masse des ruraux vers les centres urbains et l'importante migration vers les États-Unis sont des facteurs ayant forcé l'église à réagir.

³⁸ Le texte de cette section est inspiré de Cambron 2005, p. 28, 40, 61- 62.

étroits (RICHARD 1987, p. 95). Un des changements culturels qui aura des répercussions importantes sur la culture, au tournant de la décennie 1880, est l'apparition de la presse à grand tirage accessible aux personnes sachant lire, alors de plus en plus nombreuses³⁹. *La Presse* fournit des renseignements, des informations et des nouvelles plutôt qu'être le lieu de polémiques comme jadis⁴⁰. En 1884, Albert Gervais avec le concours du R. P. Provost, curé de Saint-Jean de Matha, fonde *L'Étoile du Nord* à Joliette⁴¹ (GERVAIS 1893, p. 23).

L'ultramontanisme cherche aussi à s'exprimer par l'art. L'attachement à Rome et à la papauté se traduit par l'importation non seulement d'œuvres achetées en Italie, mais aussi par l'immigration de sculpteurs et de peintres, afin qu'ils répètent au Québec les merveilles qu'on peut admirer là-bas. La peinture murale religieuse tient un rôle prépondérant, mais d'autres genres picturaux se substituent au portrait tant recherché par le clergé et la bourgeoisie de l'époque.

Selon François-Marc Gagnon⁴², « en cette fin du 19^e siècle, se produit dans la sculpture et la peinture du Québec un profond changement, qui modifie considérablement le paysage familial des églises et des intérieurs québécois⁴³. » Entre

³⁹ Comme le mentionne l'éditorial du premier numéro de *La Presse* du 17 novembre 1884, ce quotidien correspond à un journal populaire accessible à tous. « Les riches, les classes aisées ont à leur service des livres, des revues, des journaux spéciaux. L'ouvrier, l'artisan, le peuple en un mot ne possède rien de tout cela; les loisirs et les moyens lui manquent pour lire des ouvrages; ce qu'il lui faut, c'est une bibliothèque à lui, bibliothèque de poche qu'il peut transporter partout, à l'atelier, au champ ou au foyer; c'est le journal à un sou! » (LAMONDE 2000, p. 469).

⁴⁰ « Nos journaux ne sont plus des traités abstraits comme autrefois; ce n'est plus que par la force de la tradition qu'on y trouve les vestiges des anciennes polémiques interminables qui faisaient la gloire et la fortune de nos prédécesseurs, il y a vingt-cinq ans. Le public d'aujourd'hui veut des renseignements, des informations, des nouvelles. Il saura bien lui-même faire ses appréciations, trouver ses conclusions, tirer les conséquences. » (LAMONDE 2000, p.469).

⁴¹ Déjà en 1863, un premier journal nommé *Le Messager de Joliette* avec le journaliste F.-X. Norbert Lussier fut créé mais ne dura que deux ans pour être suivi de *La Gazette de Joliette*, de 1866 à 1893, fondée par Magloire Granger avec la collaboration de l'avocat Adolphe Fontaine. Parution du journal étudiant *La Voix de l'Écolier*, de 1876 à 1879, *L'Étudiant* suivi par *Le Bon Combat* de 1885 à 1893 (JALETTE 2001, p. 98).

⁴² Cette section est redevable à Linteau, 1989, p. 381-385.

⁴³ La peinture remplace peu à peu la sculpture qui occupait une place si importante dans l'art ancien du Québec. L'Église demeure le grand commanditaire.

1867-1896, se mettent en place les premières institutions artistiques et se développe le goût des collections privées au Canada et Montréal devient la Capitale des arts.

Ainsi, le poète et écrivain Louis Fréchette (1839-1908) considère qu'il faut dissocier la valeur religieuse de la valeur esthétique. Sa perception de l'objet d'art est avant tout esthétique plutôt que religieuse. Si Napoléon Bourassa (1827-1916) fait la promotion d'un art national, religieux et collectif, Fréchette favorise un art individuel et laïc qui mise sur les valeurs intrinsèques des œuvres. En situant l'artiste à un niveau qui transcende la notion de communauté ou de collectivité, essentielle pour les ultramontains et en faisant la promotion de l'individu au travers de la communauté, les amateurs d'art et les artistes trouvent avantage et plus de liberté à dissocier l'Église de l'État (GEHMACHER 1995, p. 27-31).

En conclusion, le réformisme politique, le libéralisme modéré, l'alliance des pouvoirs politiques et religieux et le nationalisme conservateur s'affirment et prennent le pouvoir au cours de ces décennies.

C'est durant cette période, 1893-1894, que Leduc réalise sa première commande d'envergure, soit vingt-trois tableaux religieux pour l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette.

1.2 - Bref historique de Joliette et de l'apport des Clercs de Saint-Viateur⁴⁴

Que se passe-t-il à Joliette, alors en pleine expansion, pendant cette période de prospérité de la deuxième moitié du XIX^e siècle? Mgr Bourget⁴⁵, ultramontain zélé à la tête du diocèse de Montréal, fait venir au Québec un grand nombre de communautés religieuses pour assurer l'éducation catholique et l'instruction des jeunes, tout comme pour travailler aux différentes œuvres de l'Église (ROY 1988, p. 34). Parmi celles-ci, la communauté des Clercs de Saint-Viateur (c.s.v.), s'établit dans le village de l'Industrie en 1847, à la demande de M. Joliette. Responsables du Collège de Joliette et de l'école Saint-Charles, les Clercs jouent un rôle prédominant

⁴⁴ À moins d'avis contraire, cette section et les deux suivantes sont redevables au texte de Bruno Hébert (HÉBERT 1998, p. 20-64).

⁴⁵ Ignace Bourget (1799-1885), sacré évêque en 1837, devient titulaire de Montréal en 1840 à la mort de Mgr Lartigue. Le diocèse de Montréal couvre l'immense territoire qui s'étend du lac Saint-Pierre à Saint-Hyacinthe, de Saint-Jean à Valleyfield, de Pembroke jusqu'au Mont-Laurier.

dans l'enseignement, dans la culture et dans la diffusion des arts. En effet, l'enracinement des Clercs au Canada est intimement relié à l'évolution et à l'histoire de cette ville.

Dès 1823, le notaire Barthélémy Joliette se lance, dans l'exploitation du nord de la seigneurie de Lavaltrie, dont son épouse, Marie-Charlotte Tarieu de Lanaudière est copropriétaire avec son frère et sa sœur. Une scierie est installée par M. Joliette à cinq km au nord de Saint-Paul pour la centaine de bûcherons qu'il y amène, l'année suivante. Ce premier chantier devient le village de l'Industrie et les Joliette s'installent dans un manoir près de la rivière. Vingt ans plus tard, les Joliette font construire la première église Saint-Charles-Borromée dont le nom fut donné en l'honneur de madame Joliette, la seigneuresse Marie-Charlotte Tarieu Taillant de Lanaudière (annexe 3). Le village de l'Industrie se sépare alors de Saint-Paul, et la paroisse Saint-Charles-Borromée est fondée⁴⁶. Mgr Bourget bénit la première pierre de cette église paroissiale, en 1842. Trois ans plus tard, M. Joliette fait construire le Collège de Joliette alors dirigé par trois ecclésiastiques; cependant, le généreux bienfaiteur tient à ce que ce soit les Clercs, tel que promis par Mgr Bourget, qui s'en occupent. De plus, M. Joliette entreprend la construction du tronçon de chemin de fer reliant Lanoraie à L'Industrie qui sera terminé deux ans plus tard. Quarante ans après la construction du premier moulin à scie, le village de L'Industrie devient officiellement la ville de Joliette avec son palais de justice, quelques industries et des journaux. Elle sera la capitale de la région autour de laquelle gravitent une dizaine de paroisses développées dans le Nord. En 1850, M. Joliette avait fait don à la corporation épiscopale de l'église Saint-Charles-Borromée et du terrain sur lequel elle se trouve, avec cette clause que le curé serait le supérieur des Clercs, advenant la démission du Grand-Vicaire Manseau et avec l'agrément de l'évêque. M. Joliette cède aussi aux Clercs, l'usufruit et la jouissance pleine et entière de la propriété du Collège et du terrain qu'il occupe, ainsi que deux autres terrains dont celui du Noviciat. M. Joliette décède le 21 juin 1850, à l'âge de 61 ans et son épouse lui survivra jusqu'en 1871⁴⁷.

⁴⁶ En 1856, on change le nom de village de L'Industrie en celui de ville. Après son incorporation, elle deviendra la ville de Joliette en 1863.

⁴⁷ « Le notaire Joliette et sa femme tiennent un rang honorable dans cette petite noblesse paysanne, encore attachée à ses traditions et à ses souvenirs français. » Mme Joliette avait

Une amitié s'est développée entre les Joliette et Mgr Bourget. Ils partagent la même ambition de voir les Clercs diriger toutes les écoles élémentaires de garçons de Joliette. Ils seront responsables des enfants de chœur, de l'organisation des loisirs, de la direction des manécanteries et de la direction de petites écoles de village dans la région lanadoise (PAGEAU 1987, p. 73). En 1846, suite à une nouvelle rencontre⁴⁸ entre Mgr Bourget et le P. Querbes, les Clercs viendront à Joliette⁴⁹; le 21 octobre 1847, sera la première fête de Saint-Viateur au Canada⁵⁰. L'année 1848 est aussi marquée par la profession religieuse des premiers Clercs, nés au Canada, dont les PP.⁵¹ Pascal Drogue-Lajoie, P. Louis-George Langlais et le F. Louis-Lévi-Marie Vadeboncoeur. Trois ans plus tard, en 1849, c'est l'incorporation civile des Clercs au Canada, parrainée par M. Joliette; le P. Étienne Champagneur ouvre alors le Noviciat dans les locaux du Collège et forme les premières recrues⁵². Le Séminaire de Joliette sera reconnu au Québec comme étant un foyer de culture grâce aux Clercs, ouverts à l'expression artistique sous toutes ses formes⁵³.

donné à la petite église le tableau représentant Saint Charles Borromée au milieu des pestiférés de Milan, réalisé par Antoine Plamondon (LANOUE 1996, p. 17-19). Cette œuvre deviendra une pièce maîtresse du patrimoine joliettain. M. Joliette aura été le fondateur de toutes les institutions en place (LANOUE 1977, p. 8-11).

⁴⁸ « Mgr Bourget rencontre pour la première fois le P. Querbes à Vourles en 1841 et l'informe de des besoins de son diocèse, en particulier des projets de Barthélémy Joliette en matière d'éducation. C'est le début des tractations en vue de l'établissement des Clercs au Canada. »

⁴⁹ Ils arrivent à Montréal, le 28 mai 1847, suite à leur installation à Joliette ils prennent la direction du Collège, construit un an plus tôt.

⁵⁰ Les Clercs de Saint-Viateur ont été fondés en 1831, par Louis Querbes, à Vourles, dans le but d'apporter une aide aux curés de campagne comme catéchistes, maîtres d'école, chantres et sacristains (HÉBERT 1998, p.14). Après avoir envoyé ses religieux en mission au Missouri et aux Indes sans grand succès, c'est au Canada que la mission des Clercs connaîtra une certaine réussite. C'est de Joliette que les c.s.v. essaieront aux Etats-Unis, en Chine, au Japon, en Afrique, au Pérou et en Haïti en passant par Montréal, l'Abitibi, le Lac Saint-Jean, la Côte Nord et le Manitoba. (PAGEAU 1987, p. 71).

⁵¹ P. signifie Père et F. signifie Frère.

⁵² Le Noviciat naissant cueille huit sujets, dont Louis-Lévi-Marie Vadeboncoeur, né à Saint-Hilaire, Hector Duvert, né à Saint-Charles-sur-le-Richelieu et Pascal Drogue dit Lajoie, né Saint-Jean-Baptiste de Rouville.

⁵³ L'initiation à l'écriture, à la peinture, à la sculpture, au théâtre, à la musique attirait les jeunes au séminaire. Ils étaient initiés non seulement à partir des grands maîtres, mais ils

Le P. Pascal Lajoie, c.s.v., succède au curé Manseau en 1864 en vertu des exigences de la donation de Barthélémy Joliette. Il entreprend de construire un presbytère assez grand pour devenir un évêché. Le successeur de Mgr Bourget, Mgr Fabre, annonce en 1880 que la cure de Joliette, de par la volonté des CSV passe au clergé séculier et l'abbé Prosper Beaudry (fig. 1), frère du P. Cyrille Beaudry, succède au P. Lajoie. En 1886, le curé Beaudry construit une école industrielle en collaboration avec son frère, Cyrille Beaudry, supérieur provincial des Clercs.

Le projet de construire une église plus spacieuse commence en 1888, pour remplacer la première église Saint-Charles-Borromée, devenue trop exigüe⁵⁴.

L'abbé Cyrille Beaudry (1835-1904) né à Saint-Paul, demande d'entrer chez les Clercs après avoir étudié aux collèges de l'Assomption et de l'Industrie. Il sera ordonné prêtre en 1857, à 22 ans. En 1863, il est vicaire du curé Antoine Manseau à la paroisse Saint-Charles. Il succédera au P. Pascal Lajoie à la tête du Collège et il dirigera la construction de la chapelle du Sacré-Cœur au Collège, à partir de 1881 qui sera déclarée lieu de pèlerinage, deux ans plus tard par Mgr Fabre.

En plus du P. Cyrille Beaudry, deux autres Clercs ont joué un rôle dans la décoration de l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette: le Père Joseph Michaud reconnu pour ses talents d'architecte et le Frère Louis-Lévi-Marie Vadeboncoeur, responsable d'une partie de la décoration de cette église.

Le Frère Louis-Lévi-Marie Vadeboncoeur⁵⁵ (1831-1896) est né à Saint-Hilaire sur le Richelieu. Il vint à L'Industrie à l'ouverture du Noviciat de Joliette⁵⁶, après

étaient invités à la création. Ils devaient écrire composer et jouer quelques pièces de théâtre, quelques pièces de musique, comme le faisait leur maître d'école (PAGEAU 1987, p. 78).

⁵⁴ Cette nouvelle église deviendra la cathédrale de Joliette en 1904.

⁵⁵ Nous avons puisé les informations sur le F. Vadeboncoeur dans le texte d'Alphonse Charles Dugas (DUGAS 1914, p. 142-148).

⁵⁶ Comment a-t-il connu les Clercs? Il est possible que le curé Quevillon de Sainte-Élisabeth, de même que M. Narcisse Lacasse, son ancien professeur et le R.P. Lajoie, y furent pour quelque chose. En effet, durant sa jeunesse, Louis Vadeboncoeur avait connu le curé Quevillon à Saint-Hilaire et son maître d'école était alors M. Narcisse Lacasse. Quant au R.P. Lajoie, il fit la classe à Sainte-Élisabeth et y connut le curé Quevillon. D'ailleurs, tous ces hommes s'étaient rencontrés à Saint-Jean-Baptiste de Rouville, paroisse natale du R. P. Lajoie, qui se trouve dans le même comté que Saint-Hilaire. En outre, Vadeboncoeur s'est probablement dirigé vers le Noviciat de Joliette parce que Mgr Bourget avait encouragé le Noviciat de Chambly de se fondre aux religieux de Saint-Joseph ou aux Clercs de Saint-Viateur.

avoir fait une partie de son cours d'études au séminaire de Saint-Hyacinthe. Le F. Vadeboncoeur était l'ami de tous les anciens curés des environs de Joliette qui admiraient en lui ses talents en art décoratif, en musique, en peinture et architecture. Joliette lui doit l'ornementation somptueuse de l'église Saint-Charles-Borromée et de la chapelle du Collège. Il est l'ami du P. Beaudry, qui ne prend aucune décision importante sans s'en référer à son conseil.

Pour sa part, le Père Joseph Michaud⁵⁷ (1822-1902) arrive de Kamouraska pour le Noviciat de Joliette à l'âge de vingt-six ans⁵⁸. Après son cours classique, il enseigne et il est surtout remarqué pour ses talents en sciences et en architecture, pour sa profonde piété et pour sa grande timidité⁵⁹. Entre 1848 et 1855, il alterna comme professeur de sciences entre le collège de Joliette et celui de Chambly; il y trace les plans d'une chapelle de style gothique (GERVAIS 1927, p. 42). Ce sera la première tentative connue d'architecture intérieure de Joseph Michaud. En 1860, Michaud reçoit les ordres majeurs de la prêtrise. En 1861, à la demande de Mgr Bourget, il est nommé directeur de la mission viatorienne dans l'ouest canadien, mission à laquelle se joint l'abbé Cyrille Beaudry. Il construira la première église catholique en Colombie-Britannique (HÉBERT 1998, p. 38). En 1862, il reprend ses cours au collège Joliette et il entre en relation avec les architectes, Victor Bourgeau et Maurice Mesnard pour l'expertise de l'église de Varennes. On lui confiera souvent la surveillance de l'exécution des travaux de Bourgeau, par exemple en 1866, lors de la construction des églises de Saint-Barthélémy et de Saint-Alexis. Le P. Michaud part pour Rome en 1868 où il relèvera le plan de Saint-Pierre de Rome, toujours à la demande de Mgr Bourget. En 1870-1871, il réalise avec son élève D.A. Dostaler⁶⁰,

⁵⁷ Le texte sur le P. Michaud est tiré de Lanoue, 1987, p. 13-32.

⁵⁸ Suite au refus de Mgr Joseph Signay de Québec de lui accorder la soutane en 1846, il s'orientera vers les Clercs.

⁵⁹ Joseph Michaud tenait son intérêt pour l'architecture de sa famille, de son environnement et de l'église paroissiale où ont travaillé les Florent Baillargé, les Pierre-Noël Levasseur, les David (Louis-Basile et Fleury), les Laurent Amyot et François Sasseville (LANOUE 1987, p. 13).

⁶⁰ Dostaler est l'entrepreneur de la future église-cathédrale de Saint-Charles-Borromée, en 1887 selon les plans des architectes Perreault et Mesnard de Montréal. Il travaille dix-huit mois à exécuter en miniature les plans que le P. Michaud avait rapporté de Rome avec l'intention de bâtir la cathédrale de Montréal sur le modèle de la Basilique de Saint-Pierre (GERVAIS 1927, p. 42).

une miniature de la basilique de Saint-Pierre de Rome, et celle du collège et du noviciat des Clercs à Joliette que le F. Vadeboncoeur se chargera d'emporter à Philadelphie, pour l'exposition de 1874 (GERVAIS 1927, p. 139). « On consulte le P. Michaud de partout pour des plans d'édifices, à cause de ses talents bien sûr, mais aussi à cause de sa disponibilité et de la modicité de ses honoraires. » Le P. Michaud va résider à l'Institut des Sourds-Muets de Montréal, en 1880, pendant la construction de la cathédrale de Montréal dont il est le maître d'œuvre⁶¹ (HÉBERT 1998, p. 55), l'édifice sera inauguré en 1894. Il aura bâti une centaine d'églises, dont l'église de Yamachiche décorée par Luigi Capello, assisté d'Ozias Leduc, et environ trois cents bâtiments religieux de divers types à travers le Canada.

1.3 - Rôle de l'entrepreneur curé Prosper Beaudry

1.3.1 - Construction de l'église Saint-Charles-Borromée à Joliette⁶²

Sous l'impulsion du curé Prosper Beaudry (1838-1919) et de Mgr Joseph-Alfred Archambault, la nouvelle église Saint-Charles-Borromée (fig. 2) est construite de 1887 à 1889 sous la direction de l'entrepreneur Martin Dangeville Dostaler, ancien élève du P. Joseph Michaud, c.s.v., afin de répondre aux besoins grandissants de la population en pleine expansion et pour satisfaire aux velléités des autorités qui souhaitaient que Joliette devienne le siège du nouvel évêché. Les travaux sont exécutés d'après les plans des architectes Perreault et Mesnard de Montréal, architectes fort connus à l'époque. En 1892, Joseph-Thomas Rousseau (1852-1896) réalise le premier décor intérieur de l'église sous l'œil vigilant du curé Beaudry et du F. Vadeboncoeur, c.s.v., qui exécute le croquis du claustra et des autels que le

⁶¹ Le P. Michaud peut être considéré comme le premier *outsider* (sic) de notre histoire au Canada, mettant son talent de bâtisseur au service de l'Église, de l'École et de la Cité. Nous lui devons déjà quelques églises : Saint-Norbert (1870), Sainte-Mélanie (1873), Sainte-Émélie-de l'Énergie (1874); des presbytères : Sainte-Élisabeth (1873), Verchères, Saint-Thomas (1878), des édifices publics: le couvent de Saint-Liguori (1871), l'Institut (1868) et le Marché de Bonsecours à Joliette, etc. Il réalise l'impressionnante maquette de Saint-Pierre de Rome. (HÉBERT 1998, p. 55).

⁶² Cette section est redevable principalement au texte du Père Wilfrid Corbeil (CORBEIL 1943, p. 3-4).

sculpteur Lucien Benoît réalise⁶³. Les bancs sont fabriqués par les élèves de l'école industrielle de Joliette, dirigée par Alphonse Durand. Entre 1893-1894, Ozias Leduc peint les vingt-trois tableaux représentant les quinze mystères du Rosaire et huit scènes de l'Évangile, tandis que George Delfosse peint les quatorze stations du Chemin de croix⁶⁴.

De nombreuses difficultés se sont abattues sur l'église. À cause de la nature argileuse du terrain, deux affaissements successifs sont survenus en 1891 et 1894, entraînant les réfections de la façade et du même coup des modifications au plan d'origine, comme l'allègement de la charge par un clocher moins haut et le retranchement de dix-huit pieds d'une travée de la nef. De plus, à cause du manque de solidité de l'édifice, l'entrepreneur Dostaler est obligé d'abandonner le projet de coupole prévu par les architectes. Une autre catastrophe s'abat sur l'église en 1901. Suite à un cyclone, le clocher construit en 1894 se renverse sur la toiture de l'église (fig. 3, 4). Le clocher fut reconstruit, mais sa hauteur réduite et son architecture modifiée.

En 1904, Joliette devient le siège d'un nouveau diocèse et le lieu du culte actuel obtient le statut de cathédrale; Mgr Archambault est sacré premier évêque de Joliette le 24 août de la même année. Suite à la demande de l'évêque, Toussaint-Xénophon Renaud (1860-1946) refait la décoration de la cathédrale réalisée antérieurement par J.-T. Rousseau. Entre 1905 et 1906, il peint un décor en imitation de marbre dans des teintes rougeâtres et il rafraîchit les tableaux déjà existants (fig. 5). L'orgue Warren est acheté de la paroisse anglicane St. George de Montréal et réparé par la firme Casavant Frères dont il porte aujourd'hui la signature. Pour terminer le décor, Henri Perdriau de la Compagnie d'Art et d'Industrie fabrique et installe les verrières de l'église avant la fin de l'année 1913.

⁶³ Le clergé de cette époque tient à assurer la beauté de la Maison de Dieu et n'hésite pas à la décorer des plus beaux tableaux de la main des meilleurs artistes du temps. (CORBEIL 1943, p. 4).

⁶⁴ « Quelques-unes des peintures de Leduc par leur facture révèlent déjà le talent de M. Leduc qui est un de nos meilleurs peintres[...] Comme les églises sont le symbole vivant de notre foi et du zèle de nos pères à construire ce qu'il y a de mieux, en dépit d'un «style faux et prétentieux», la cathédrale de Joliette est « une belle église qui à l'occasion des grandes fêtes apparaît dans toute sa splendeur [...] tout concourt à nous donner une forte impression de beauté et de grandeur. » (CORBEIL 1943, p. 4).

En vue d'obtenir les fonds nécessaires pour payer la décoration de son église, le curé Prosper Beaudry fait appel à la générosité de ses paroissiens⁶⁵. D'ailleurs, les citoyens se sont toujours montrés généreux pour parachever, décorer et meubler leur église tel que les lois paroissiales de la paroisse Saint-Charles-Borromée le démontrent depuis la fin du XIX^e siècle⁶⁶.

⁶⁵ *L'Étoile du Nord*, journal de Joliette, relate le 21 juillet 1892 : « le curé Beaudry fait appel à la générosité des fidèles pour l'achat du chemin de croix de la nouvelle église. Chaque station coûte 100\$ et le curé suggère que chacune fût donnée par un propriétaire. Comme, déjà, toutes les stations sont données à la grande satisfaction du curé, celui-ci suggère que les vingt-trois tableaux qui doivent être placés dans la voûte fussent donnés aussi chacun par un citoyen. Déjà huit tableaux qui coûtent 50\$ chacun ont été fournis et M. le curé qui connaît le zèle de ses ouailles a fait commander sur le champ les 23 tableaux à la fois, étant certain qu'avant peu ces tableaux seront donnés. Honneur donc aux généreux donateurs. »

⁶⁶ Un certain nombre de lois, votées par la Législature du Québec, dès le 30 mars 1883, portent sur l'autorisation de lever des fonds pour la paroisse Saint-Charles-Borromée. Ainsi, la loi paroissiale du 21 mars 1889 pourvoyant plus efficacement à la construction, à l'ameublement et à la décoration de la paroisse Saint-Charles-Borromée de Joliette, dans le diocèse de Montréal, à la demande des syndics et des habitants francs-tenanciers de la dite paroisse, pour autoriser les syndics à contracter des emprunts jusqu'à concurrence de vingt-cinq mille piastres, aux fins de parachever, décorer et meubler l'église et le presbytère de la dite paroisse. Cette somme sera prélevée dans la proportion suivante : un tiers sur les propriétés foncières de la municipalité de la paroisse Saint-Charles-Borromée de Joliette, dans le diocèse de Montréal, et les deux autres tiers, sur les propriétés foncières de la ville de Joliette. (Chap. 105). Le 26 mars 1902, Loi pourvoyant à l'établissement d'une fabrique et à l'élection de marguilliers dans la paroisse Saint-Charles-Borromée de Joliette, dans le diocèse de Montréal. (Chap. 93). Le 9 mars 1906, Loi autorisant les habitants catholiques romains de la paroisse Saint-Charles-Borromée de Joliette, à venir en aide à la corporation catholique romaine de Joliette dans la restauration de la cathédrale de Joliette. (Chap. 94) « Cette église menaçait ruine et requérait des réparations urgentes et considérables, lorsque la dite corporation catholique épiscopale catholique romaine de Joliette en prit possession le vingt-trois août 1904... Le 26 décembre 1905, les habitants catholiques désirent contribuer dans l'œuvre de restauration et du parachèvement de leur église pour un montant de vingt-cinq mille piastres payables en vingt versements annuels consécutifs de mille deux cent cinquante piastres chacun, à être prélevés sur leurs biens-fonds imposables, tel prélèvement devant être fait pour les quatre cinquième sur les biens-fonds imposables des habitants catholiques romains de la ville de Joliette et pour un cinquième sur les biens-fonds imposables des habitants catholiques romains de la paroisse de Saint-Charles-Borromée. (Chap. 94).

1.3.2 - Présentation du décor de l'église Saint-Charles-Borromée.

1.3.2.1 - Choix du thème : les quinze Mystères du Rosaire et huit scènes tirées du Nouveau Testament.

La dévotion à la Vierge Marie était particulièrement valorisée au Québec durant le XIX^e siècle. Dans le but de stimuler les paroissiens à la prière et à la méditation, tout en enseignant les principales étapes de la vie de Jésus et de sa mère, le curé Beaudry demande à Leduc d'illustrer les quinze Mystères du Rosaire⁶⁷ et huit scènes du Nouveau Testament. En quoi consiste la pratique du Rosaire? Il s'agit de réciter trois chapelets d'Ave Maria, dont chacun comprend cinq dizaines. Durant ces quinze dizaines, on se recueille sur les « mystères » vécus par Marie, qui correspondent, du point de vue de la Vierge, aux grands épisodes de l'itinéraire du Christ sur la terre. Le rosaire consiste avant tout dans cette méditation en quinze étapes, groupées elles-mêmes selon trois cycles. D'abord, les mystères joyeux : l'Annonce de la naissance de Jésus à Marie, la Visitation de Marie à Élisabeth, la Naissance de Jésus, la Présentation de Jésus au temple de Jérusalem, le Recouvrement de Jésus au temple; suivent, les mystères douloureux : l'Agonie de Jésus, la Flagellation, le Couronnement d'épines, le Portement de la Croix, le Crucifiement et la Mort du Christ sur la croix; enfin, les mystères glorieux : la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte, l'Assomption et le Couronnement de Marie dans le ciel.

Par sa simplicité, cette forme de prière et de méditation convenait à une forme de culture, à la fois populaire et orale, qui fut longtemps prédominante aussi bien en Europe qu'au Canada. C'était le moyen de faire méditer l'Évangile et de centrer la piété sur le message chrétien. Pour réaliser ces tableaux, Leduc s'inspire d'une

⁶⁷ La pratique du Rosaire remonterait à saint Dominique (1170-1221). Cet exercice de piété emprunte son nom à un « mot qui signifie couronne de roses, de même que chapelet, qui lui est associé, vient de chapeau, qui désignait autrefois une couronne de fleurs. » Le mois d'octobre sera consacré le « mois du Rosaire » suite à l'intervention du pape Pie V, un dominicain, qui, en 1571, fixa à la date du 7 octobre, la fête de Notre-Dame du Rosaire (METRAL-STIKER 2001). Selon L. Lacroix, « la dévotion au Rosaire se développa à la fin du XV^e siècle, mais elle connut un renouveau d'intérêt après l'apparition de la Vierge à Lourdes en 1858. » (LACROIX 2004, p. 6).

production étrangère en accord avec la doctrine catholique selon la manière académique chère au clergé.

Au Québec, la commande de décoration d'église est fournie par les clercs, l'évêque du diocèse ou le curé de la paroisse avec la fabrique des marguilliers qui en assument la gestion financière. Selon Craig Stirling, le curé jouait un rôle tant dans la direction spirituelle que dans l'administration des affaires locales de la paroisse avec l'aide des marguilliers, particulièrement en ce qui a trait à l'embauche d'artistes et d'artisans pour tous les travaux effectués à l'église (STIRLING 1985, p. 29).

Leduc est un homme profondément spirituel dont les idées sont tout à fait conformes à la vision du temps, c'est-à-dire la recherche du Beau idéal dans l'ordre, l'unité, l'harmonie et l'équilibre. Ce concept d'unité et d'harmonie était largement répandu au XIX^e siècle. D'ailleurs, selon Stirling, le but de Leduc est de créer un travail d'unification et d'harmonie dans ses décorations d'églises (STIRLING 1985, p. 79)⁶⁸. « À Joliette, la palette de Leduc suit les coloris religieux et académiques de l'Europe, dérivés des prototypes baroques ou de la Renaissance. » (STIRLING 1985, p. 133).

« Leduc recherche la justesse de la représentation, relativement aux costumes, pour convaincre l'observateur de l'authenticité de la scène et raffermir la foi des paroissiens. » (STIRLING 1985, p. 131). Le besoin d'ascèse et de simplicité chez Leduc se traduit par une recherche constante de simplification en terme de ses esquisses, comme nous pourrions le constater dans ses différentes études. L'unité de la composition se fait par la couleur et par le dessin: il émane de ses tableaux une

⁶⁸ En fait, 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. » (STIRLING 1985, p. 80). Le beau est la splendeur de l'ordre; la connotation spirituelle de ce point de vue, énoncé dans le contexte du Québec catholique du XIX^e siècle, signifie que la beauté, fruit de l'ordre universel, est synonyme de Dieu. De plus, « le pouvoir formateur et instructif de ses tableaux et des symboles religieux visait à la création d'un *exemplum virtutis*, 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. » (STIRLING 1985, p. 81). L'artiste a donc un rôle vital dans l'éducation de son milieu ; ainsi, Leduc veut revivifier et régénérer la foi des Québécois par son art. De plus, pour Leduc, les couleurs ont une fonction symbolique et décorative : le blanc symbolisant l'innocence et la foi, le jaune la gloire, le bleu les vertus diverses et le vert l'espérance.

impression de quiétude et de recueillement propice à la contemplation. « Le défi de Leduc est de parvenir à exprimer des thèmes spirituels de façon convaincante par la seule description d'une lumière juste et d'une atmosphère suggestive... » (STIRLING 1985, p. 137).

Comme nous le verrons, le cycle des tableaux d'Ozias Leduc à la cathédrale de Joliette démontre que l'artiste a bien intégré les conventions religieuses et l'iconographie chrétienne. Le clergé, son client et le public, particulièrement les fidèles, ou tous ceux qui ont reçu une éducation chrétienne au Québec au XIX^e et au XX^e siècle partagent cette même culture religieuse, visuelle et intellectuelle les rendant aptes à interpréter le message chrétien. Le prédicateur renforce les schèmes d'interprétation qui permettent de bien saisir les œuvres d'art qui sont intégrées au décor. Les conventions religieuses constituent des procédés et offrent une rhétorique dont Leduc doit tenir compte pour satisfaire son mécène. L'artiste partage la connaissance des symboles avec le clergé, il connaît les moyens susceptibles d'émouvoir le spectateur, et il veut donner un « *exemplum virtutis* » pour l'exhorter à la prière par son art⁶⁹. Comme Leduc a intériorisé ces conventions, sa peinture en est d'autant plus crédible et elle réussit à communiquer les messages dont elle est porteuse. L'œuvre d'art religieux résulte donc d'un choix imposé par des moyens intellectuels, philosophiques, moraux, matériels, techniques, du lieu de représentation des œuvres et des codes esthétiques employés.

Même si Leduc s'inspire de maîtres connus, sa part d'originalité se trouve dans l'interprétation des formes recréées, dans la qualité de son travail pictural, dans la précision du dessin, dans le choix personnel du coloris et dans l'harmonie de l'ensemble. Il peut intégrer dans une nouvelle composition des éléments empruntés à des sources iconographiques diverses. Ce processus d'appropriation, obligé ou volontaire et ce type de production, « collage ou tableau-synthèse témoignent bien

⁶⁹ Par exemple, le tableau *Saint-Charles-Borromée donnant la communion aux pestiférés*, exécuté par Antoine Plamondon et placé au dessus du maître-autel, promeut les valeurs de dévouement, de charité et d'humilité de saint Charles Borromée, canonisé en 1610. Depuis le Concile de Trente, tout comme l'écrivait Plamondon dans le *Journal de Québec* du 23 février 1850, les tableaux sont placés dans les églises dans le but d'instruire, d'édifier et d'orner. « Les bons tableaux sont l'ornement qui émeut le plus le cœur de l'homme. »

d'un phénomène de récapitulation qui est fréquent dans la production québécoise du XIX^e siècle » (PORTER 1984)⁷⁰.

1.3.2.2 - Choix de l'artiste, Ozias Leduc

Le contrat est le document formalisé qui permet de reconstituer les éléments essentiels de la relation qui est à l'origine de l'œuvre d'art : ce sont des accords écrits qui consignent les principales obligations contractuelles de chacune des deux parties. Trois points importants en ressortent : en premier, le contrat spécifie ce que le peintre doit réaliser, la présentation d'un dessin préparatoire auquel le peintre s'engage à se conformer et il indique quand et comment le client doit payer, la date d'échéance prévue et la nécessité pour l'artiste d'utiliser des matériaux de bonne qualité. Le nombre des détails et leur précision varient d'un contrat à l'autre.

En ce qui concerne l'entente de Leduc avec le curé Beaudry, un texte paru tardivement dans *L'action populaire* du 20 décembre 1934, mentionne « En 1893, M. Ozias Leduc, âgé de vingt-neuf ans, accepte de M. le curé Beaudry, l'offre de peindre 25 tableaux pour la voûte de l'église⁷¹. »

⁷⁰ À cette époque, il faut reconnaître que la copie d'œuvres européennes est courante, particulièrement dans les tableaux d'art religieux que le clergé commande aux artistes québécois pour décorer leurs églises de plus en plus nombreuses, et ce, à moindres frais. C'est une méthode d'apprentissage habituelle dans les écoles de beaux-arts et dans les Académies d'Europe depuis le XVII^e siècle. On peut déplorer que le clergé et la bourgeoisie du temps n'aient pas recherché une peinture vraiment nationale, typiquement canadienne, mais plutôt une reproduction de l'art européen traduisant une attitude de colonisé face à la mère patrie. Selon Lacasse 1983, « la copie de qualité était plus qu'une forme traditionnelle d'apprentissage, elle s'imposait comme une œuvre d'art d'importance » (LACASSE 1983).

⁷¹ Peu de textes dans les journaux de Joliette, entre les années 1891 à 1894, font mention des tableaux d'Ozias Leduc. En 1891, on mentionne l'arrivée du distingué peintre décorateur de Saint-Hyacinthe, Joseph-Thomas Rousseau à Joliette avec plusieurs peintres pour commencer la décoration de la nouvelle église (« Échos de Joliette », *L'Étoile du Nord*, 8 octobre 1891, n^o 9, p. 3). Deux semaines plus tard, on lui réserve un hommage spécial sous la rubrique « Honneur à un Canadien », (*L'Étoile du Nord*, 29 octobre 1891, n^o 13, p. 3). C'est J.-T. Rousseau qui conçut la décoration de l'intérieur de l'église tout en agissant comme entrepreneur général avec son équipe de divers artistes chargés de fonctions et de tâches particulières. Il était bien connu à Joliette pour avoir décoré avec brio la chapelle du Sacré-Cœur au Collège de Joliette. Dans « Échos de Joliette », (*L'Étoile du Nord*, 5 novembre 1891, n^o 14, p. 3) on nomme les quatre artistes de Joliette qui participèrent activement aux travaux, mais le nom d'Ozias Leduc n'apparaîtra que beaucoup plus tard. Ce commentaire, publié le 3 décembre 1891, laisse pourtant présager de son travail « Quand les tableaux

À défaut de citer le contrat de Joliette, nous pouvons constater à partir de celui de la décoration de l'église de Saint-Hilaire, contrat signé le 22 avril 1897 et acquitté le 20 avril 1900 (annexe 4), qu'Ozias Leduc, peintre-décorateur désigné comme entrepreneur, s'engage à peindre quinze tableaux à l'huile dont les thèmes sont déterminés ainsi que leur emplacement. Il y est précisé la date où les travaux devront être terminés, le montant qui sera payé et comment s'effectueront les paiements. Par ailleurs, selon Lacroix (1996, p. 105), il n'est pas dit à qui revient « la responsabilité du programme iconographique. » Cependant, on note des différences entre les sujets identifiés dans le contrat et le résultat final, signe que les échanges en cours de chantier permettent de modifier la convention initiale. Ce contrat est un exemple typique du genre d'entente conclue entre le clergé agissant comme commanditaire et Ozias Leduc, agissant comme artiste décorateur ou entrepreneur. Deux exemples connus pour l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette, sont les contrats signés entre le curé Beaudry, les syndics et J.-T. Rousseau, premier peintre décorateur de l'église, daté du 2 octobre 1891 (annexe 5) et celui de Mgr Archambault avec T. Xénophon Renaud, peintre-décorateur, chargé de refaire la décoration de la cathédrale en 1905, décrivant les conditions que doivent respecter l'artiste et les obligations du commanditaire (annexe 6).

auxquels on travaille seront terminés et figureront aux endroits qu'ils doivent occuper les connaisseurs seront émerveillés de ce qu'ils verront. » La phrase du 2 novembre 1893 confirme que les cinq compositions de Leduc sont 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 belles de la province. » (« Échos de Joliette », *L'Étoile du Nord*, 2 novembre 1893, n° 13, p. 3). Tout l'intérêt porte donc sur l'esthétique et la fierté des paroissiens à posséder une église exceptionnelle. Le nom d'Ozias Leduc n'a pas encore été mentionné tandis qu'on ne tarit pas d'éloge pour J.-T. Rousseau. Le 15 février 1894, on mentionne Leduc en ces termes : « C'est à Saint-Hilaire et non à Saint-Hyacinthe que demeure M. O. Leduc, l'habile artiste qui a si bien 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. » (« Échos de Joliette », *L'Étoile du Nord*, 15 février 1894, n° 28, p. 3). Enfin, le 18 octobre 1894, *L'Étoile du Nord* proclame avec fierté : « 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 mystères joyeux. Encore quelque temps et notre temple sera un des plus riches et des mieux finis du pays. » (« Échos de Joliette », *L'Étoile du Nord*, 18 octobre 1894, n° 11, p. 3).

Malgré d'intenses recherches⁷², nous n'avons pas retrouvé le contrat entre le curé Beaudry et Ozias Leduc. Le contrat écrit n'a peut-être jamais existé et fut plutôt remplacé par une entente verbale, peut-être n'a-t-il pas été conservé ou tout simplement est-il perdu? Par ailleurs, il serait assez surprenant qu'il n'y ait pas eu de contrat, étant donné qu'il existe, comme nous l'avons déjà mentionné, un contrat écrit avec le peintre-décorateur Joseph-Thomas Rousseau de Saint-Hyacinthe, décrivant en détail toutes les exigences du curé Prosper Beaudry et des syndics, concernant la peinture des murs, des voûtes, des plafonds, des jubés, de tout le bois neuf en plâtre tel que corniches, chapiteaux, colonnes et colonnettes (annexe 5). Dans ce contrat, il est mentionné que tous les matériaux doivent être de première qualité et que la décoration devra être conférée à des hommes de l'art. Est-il possible que Leduc ait été engagé par J.-T. Rousseau pour peindre les tableaux de l'église? À notre avis, si tel était le cas, le contrat aurait stipulé le thème et les volontés du commanditaire concernant les vingt-cinq tableaux. D'ailleurs, Ginette Laroche (1999, p. 169), suppose, elle aussi, une collaboration entre Leduc et Rousseau. Cependant, il est peu probable que celui-ci⁷³ ait confié au jeune Leduc une telle charge parce que lui-même est un artiste-peintre avant d'être un artiste-décorateur. S'il se fait aider à l'occasion, comme à Arthabaska ou à Sorel, il s'agit d'apprentis et il réalise lui-même l'essentiel du projet⁷⁴.

⁷² Nos recherches ont été réalisées dans les archives de l'évêché de Joliette, des Clercs de Saint-Viateur, de la Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière, du Musée d'art de Joliette et dans le Fonds Ozias Leduc à Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

⁷³ Rousseau avait réalisé, dix ans plus tôt en 1880, la décoration de la chapelle du Sacré Cœur du Collège de Joliette pour le Père Cyrille Beaudry, supérieur du Collège et le Frère Louis Vadeboncoeur, c.s.v., imaginant et coordonnant l'œuvre entière. Rousseau prend comme assistant M. Cana, décorateur italien qui exécuta les peintures d'ornement et il fut aidé de neuf assistants. Rousseau a peint des paysages des différents lieux de pèlerinage de France et d'Italie et du monastère où sainte Marguerite-Marie avait reçu ses visions du Sacré-Cœur de Jésus. Il peint aussi quatre grands tableaux dans la voûte : le premier représentant le Père éternel, le second, le Fils transposé ici en Sacré-Cœur, le troisième, l'Esprit et le quatrième, où figure la Vierge. (DION 1981, n°9)

⁷⁴ Ainsi, en 1890, « aidé de son associé et des jeunes Louis-Eustache Monty (1873-1933) et de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), il réalise le décor peint de l'église Sainte-Anne-de-Sorel [...] L'intégration du jeune Suzor-Coté à l'équipe de travail remonte aux contrats de Rousseau à Arthabaska, en 1887-1888, village natal de Suzor-Coté [...] Suzor-Coté travaille pour Rousseau jusqu'à son départ pour l'Europe au printemps 1891. » (LAROCHÉ 1999, p. 169).

Suite au scandale qui obligea Rousseau à fuir le Québec précipitamment en 1892⁷⁵, il est possible que le curé Prosper Beaudry contactât directement le peintre Ozias Leduc. D'ailleurs comme nous l'avons mentionné, selon *L'Étoile du Nord*, dès le 21 juillet 1892, (voir note 65), le curé Beaudry a déjà commandé les tableaux au peintre Ozias Leduc. D'après le même article, l'on sait que Leduc a été payé \$50 pour la plupart des tableaux de l'église de Joliette et \$25 pour d'autres. Ces textes confirment que le thème des tableaux était imposé à Leduc qui devait fournir des croquis à son commanditaire avant de procéder à la version finale du tableau.

Qui est le peintre Ozias Leduc? Ne pouvant se rendre en Europe pour des raisons financières, Leduc entame sa formation au Québec en assistant des peintres connus comme Luigi Capello (1843-1902) et Adolphe Rho (1839-1905). Dès 1883, il travaille comme peintre de statues pour Beaulac à l'atelier T. Carli de Montréal et il effectue quelques dessins pour le sculpteur Louis-Philippe Hébert (1850-1917). En 1886, il devient l'assistant et associé du peintre-décorateur, Luigi Capello et il travaille comme assistant d'Adolphe Rho à l'église de Bécancour et exécute le tableau religieux *Le Baptême du Christ* (STIRLING 1985, p. 37). En plus de se familiariser avec le travail de décorateur, il trouve chez eux des livres, des collections de gravures et des manuels (OSTIGUY 1974, p. 97)⁷⁶. En 1888, il travailla avec

⁷⁵ « Rousseau avait tracé les plans pour la décoration, il devait faire ses motifs habituels, de la peinture et de la dorure, mais ces travaux ne durent pas tous lui échouer comme il était d'abord convenu. Car dès 1892, on intenta un procès contre lui, au sujet de ce métal, qu'il employait au lieu de l'or, et la direction fut forcée d'engager d'autres personnes pour compléter les travaux. » Une lettre de F.-E. Meloche (1855-1914), compétiteur de Rousseau, adressée à l'Évêché en 1904 nous permet de mieux comprendre les circonstances de ce scandale : « On me répondit que le prix présenté par M. Rousseau paraissait tellement bas que l'on avait cru inutile de me demander un prix après m'avoir promis de me donner cette chance... J'ai compris par la suite pourquoi les prix demandés par Rousseau étaient si bas. Un de ses employés m'a dit l'avoir laissé parce qu'il lui fallait frauder en employant du métal au lieu de l'or, à la décoration de l'église. Plus tard après l'exil de Rousseau, un marchand de Montréal m'a appris que Rousseau lui avait vendu de l'or reliquat de ce qui avait été racheté pour l'église de Joliette, reliquat suffisant pour toute la dorure qu'il y avait à faire. J'ai donc eu à souffrir de l'un et de l'incompétence des autres, des syndics. » (annexe 7). Meloche obtint le contrat pour refaire toute la décoration de l'église-cathédrale, suite à la chute du clocher.

⁷⁶ Selon Jean-René Ostiguy, « il avait humblement appris son métier auprès de petits maîtres. Sans doute avait-il aussi tiré leçons des travaux de ses aînés et plus particulièrement de Napoléon Bourassa (1827-1916) qui, depuis 1872 exécutait de grands travaux de décoration

Capello et Rho à la décoration de l'église de Yamachiche, à proximité de Joliette, détruite par le feu en 1958.

Dès sa première participation à une exposition publique, l'Exposition des beaux-arts de Montréal, en 1890, il expose deux tableaux religieux, *Le Christ sur Croix*, d'après Bonnat (1832-1922) et un original *Mater Dolorosa* pour lesquels son talent sera immédiatement reconnu (LACROIX 1996, p. 289). En 1891, il copie *La descente de Croix* d'Ary Scheffer pour l'église Notre-Dame-de-la-Paix de Verdun et dans la même année, il peint un *Saint-Charles-Borromée* d'après Charles Le Brun pour l'église de Lachenaie, à proximité de Joliette. Il est particulièrement remarqué à la Art Association of Montreal en 1892 avec sa *Nature morte, livres*, où il reçoit le prix de \$100 pour « la meilleure peinture exécutée par un artiste de moins de trente ans, qui ne soit pas membre de l'Académie canadienne royale ou associé » (STIRLING 1985, p. 38). En 1892, il travaille avec Luigi Capello pour décorer l'église de Saint-Paul-l'Ermitte, toujours à proximité de Joliette où il peint des médaillons représentant des têtes d'anges. Leduc peint un tableau représentant la scène *Laissez venir à moi les petits enfants* pour le Noviciat des Clercs de Saint-Viateur à Joliette, en 1893. Ozias Leduc est alors à ses débuts comme artiste-décorateur autonome. Est-ce ainsi qu'il prend connaissance du chantier de l'église de Saint-Charles-Borromée et qu'il est remarqué par le curé Prosper Beaudry? Malheureusement, peu de documents subsistent sur cette période; même dans les journaux locaux, le nom de Leduc est rarement mentionné.

Pourquoi le curé Prosper Beaudry aurait-il eu recours aux services d'Ozias Leduc? Quelques hypothèses sont plausibles : en plus d'avoir été informé du talent prometteur du jeune artiste⁷⁷, il a pu le connaître pendant qu'il décorait l'église St-Paul-l'Ermitte, ou par l'intermédiaire du Frère Vadeboncoeur, c.s.v., lui aussi originaire de Saint-Hilaire. À ne pas oublier, comme nous l'avons déjà mentionné, que le curé Beaudry est le frère du Père Cyrille Beaudry, ami intime du F. Vadeboncoeur qui est son conseiller personnel (HÉBERT 1998, p. 74). D'ailleurs, le F. Vadeboncoeur a lui-même participé à la décoration de l'église comme nous l'avons

de chapelles comprenant des ensembles iconographiques considérables et bien organisés. » (OSTIGUY 1995, p. 36).

⁷⁷ Dès les débuts de sa carrière de 1887 à 1897, « Ozias Leduc surprend par son aplomb » (OSTIGUY 1974, p. 97).

cité. Une autre possibilité est que le P. Michaud, (1822-1902), c.s.v., architecte de différentes églises dont l'église de Saint-Paul-l'Ermitte et de Yamachiche décorée par Luigi Capello et Adolphe Rho, ait pu y connaître le jeune artiste qui y travaillait comme associé. Il est possible qu'il ait par la suite plaidé en sa faveur auprès du curé Beaudry ou de Dostaler, l'entrepreneur de la construction de l'église Saint-Charles-Borromée. On le voit, plusieurs chemins menaient Leduc sur le chantier de ce décor, même s'il est impossible de confirmer aucune des hypothèses avancées.

1. 4 - Démarche artistique de Leduc pour réaliser les tableaux de l'église Saint-Charles-Borromée

1.4.1 - Inspiration

Comme nous l'avons déjà mentionné, Leduc s'inspire de maîtres européens de la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, à partir de gravures ou de reproductions photographiques. Les artistes et œuvres connus au moment de commencer notre recherche étaient : Guido Reni (1575-1642) pour *L'Annonciation* ; Mariotto Albertinelli (1474-1515) pour *La Visitation*; Titien (1490-1576) pour *L'Assomption* ; Spagna (1450-1528) pour *Le Couronnement de la Vierge* et Bernard Plockhorst (1825-1907) pour *Le Bon Pasteur*.

Pour le décor de l'église de Joliette, nous avons retrouvé à date sept études préliminaires seulement, permettant de retracer les étapes du travail de Leduc. Alors que des dessins sont des études d'atelier permettant à l'artiste de concevoir et d'élaborer son projet (ex. fig. 6-12) d'autres sont des esquisses d'un caractère plus définitif (ex. fig. 12). Ce sont ces *modelli* ou études préparatoires qui sont habituellement soumises au commanditaire pour acceptation, comme ce fut le cas pour d'autres décorations ultérieures comme à Saint-Hilaire (LACROIX 1996, p. 96-104) et de la chapelle épiscopale de Sherbrooke (LACROIX 1977)⁷⁸.

⁷⁸ Les nombreuses esquisses retrouvées prouvent bien que Leduc présentait plusieurs croquis à son client avant de passer au choix définitif du motif pour les tableaux ou la décoration. Le commanditaire Mgr Larocque et l'architecte Louis N. Audet devaient donner leur accord avant que Leduc procède à l'étape finale (LACROIX 1977).

À partir de ces études portant sur les tableaux *L'Assomption*, *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*, *Le Portement de la croix*, *La Résurrection*, *La Pêche miraculeuse*, *Jésus calmant la tempête* et *La Sainte Famille en Égypte* nous retracerons les étapes du travail de Leduc tout en étudiant comment il s'inspire et interprète l'œuvre d'un maître ou d'un autre artiste moins connu. À défaut d'informations précises sur la démarche artistique de Leduc à Joliette, nous utiliserons comme modèle les décorations très bien documentées de l'église de Saint-Hilaire ou de la chapelle privée de l'évêché de Sherbrooke.

Suite à l'entente contractuelle avec son commanditaire, Leduc se documente longuement auprès des sources reconnues pour trouver l'iconographie correspondant au thème qu'il doit représenter. Nous savons, par exemple, qu'il possédait dans sa bibliothèque le livre de Rohaut de Fleury, *La Sainte Vierge: études archéologiques et iconographiques*, édité en 1878 et *l'Histoire de l'art* de Bournand⁷⁹, n.d. (OSTIGUY 1974, p. 223). De plus, il a pu trouver chez Rho ou chez Capello les livres ou les reproductions pouvant l'aider dans ses recherches. Pour chacun des tableaux, il exécute plusieurs dessins, cherchant la composition d'ensemble et procédant à des études des détails des parties. Lorsqu'il s'agit d'une interprétation de source connue comme le tableau de *l'Assomption*, inspiré du Titien, Leduc peut déterminer quel aspect l'intéresse. Ici, il en présente une version épurée, conservant le minimum pour symboliser ce mystère glorieux : soit la Vierge emportée et supportée par les angelots (fig. 6). En comparant les deux tableaux, nous remarquons que Leduc emprunte la partie supérieure de la composition du Titien (fig. 55) qu'il insère dans un décor qu'il crée lui-même.

Dans le dessin du *Christ remettant les clés à saint Pierre*, (fig. 7), l'œuvre se rapproche de la composition inversée de Nicolas Poussin. Il s'agit d'une étude définitive du tableau, alors que le dessin est mis au carreau en vue d'être reporté sur la toile. Dans *Le Portement de la croix*, dont la source d'inspiration demeure inconnue, Leduc fait un dessin au nu de la figure du Christ (fig. 8), selon la méthode académique, se réservant l'habillement des personnages pour plus tard. La mise au

⁷⁹ *L'Histoire de l'Art* de Bournand a servi dans l'analyse de Dieu le Père dans *L'Annonciation* et dans *Le Couronnement de la Vierge* alors que le livre de Rohaut de Fleury a servi pour expliquer l'iconographie de *La Visitation*.

carreau lui permet de respecter les proportions exactes et lui servira pour l'agrandissement subséquent. Le dessin fixe la position des personnages principaux, mais la foule en contrebas tout comme le décor architectural sont à peine esquissés. Cependant, comme le montre *La Pêche miraculeuse* (fig. 9), même lorsqu'un dessin est mis au carreau, Leduc se réserve le droit d'apporter des modifications à ses décisions premières et ainsi changer la dynamique de la composition pour un résultat qu'il juge plus probant. *L'Étude pour La Sainte Famille en Égypte* (fig. 10) offre l'exemple d'un dessin de présentation, soit une étude complète du sujet, même si, encore une fois, l'artiste est encore dans une étape de recherche et que toutes les décisions peuvent être révisées. Avec *Jésus calmant la tempête* (fig. 11) et *La Résurrection* (fig. 12), il réalise une étape de plus, c'est-à-dire une esquisse en couleur, où Leduc décide de la palette de l'œuvre finale. Même si la composition de ces études se rapproche du tableau final, des variantes s'ajoutent durant le processus comme nous le verrons plus en détail dans le troisième chapitre.

1.4.2 - Technique

La majorité des tableaux qui constituent le décor de Joliette sont inspirés de maîtres européens connus, de la Renaissance au XIX^e siècle. Comme Leduc l'affirme :

Inspirés de gravures ou de photographies, ces tableaux sont des arrangements d'après des reproductions photographiques ou gravées d'œuvres d'artistes bien connus plutôt que des copies. Pour quelques-uns, ce sont des interprétations très libres des maîtres choisis quant au dessin et à la couleur⁸⁰.

Leduc reconnaît que deux de ces tableaux sont des compositions originales : *La Pêche miraculeuse* et *Jésus calmant la tempête* où l'artiste signe le tableau en peignant son autoportrait de profil, pratique somme toute peu fréquente au Québec à cette époque.

⁸⁰ BAnQ, Fonds Ozias Leduc, le texte intégral se trouve dans le « brouillon de la lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin datée du 16 août 1932 », 327/8/38. (annexe 1)

Si peu d'informations subsistent concernant la méthode de travail de Leduc à Joliette, on peut déduire à partir de la décoration de l'église de Saint-Hilaire, réalisée en 1896-1899, la façon de travailler de Leduc, son attitude méticuleuse et perfectionniste, sa méthode artisanale, son respect envers les exigences de son commanditaire clérical et son étroite collaboration avec le personnel de renfort qui l'assiste pour réaliser ces projets d'envergure. Leduc se documente abondamment sur les thèmes qu'il a à représenter et il a même intériorisé les conventions iconographiques chrétiennes dont il doit tenir compte (GUINDON 1949, p. 3). Ses décorations religieuses résultent d'un choix imposé par des codes esthétiques et religieux, qu'il adapte aux contraintes matérielles, techniques et architecturales de chaque église. Le clergé représenté par le curé Prosper Beaudry exerce une action directe dans la production des œuvres religieuses de Leduc, comme cela se faisait déjà en Europe depuis le XV^e siècle⁸¹.

Stirling résume ainsi, la démarche de Leduc: au stade préliminaire, l'artiste fixe l'idée dans une esquisse au crayon réalisée méticuleusement, qu'il pourra modifier progressivement à partir de nombreuses études sur les détails, et ce tout au long des étapes du travail. Il épure sans cesse ses compositions dans le but d'y trouver l'association idéale, l'unité et l'harmonie. Lorsqu'il semble satisfait de son dessin, « avec le recours de la mise au carreau, il brosse à l'huile une petite étude de même format que l'esquisse au crayon, en vue de combiner les couleurs au tableau » (STIRLING 1985, p. 158). Grâce à des photos prises dans son atelier⁸², il est possible de retracer sa démarche et de constater qu'il commence par travailler l'anatomie: tête,

⁸¹ « Une peinture du XV^e siècle est le produit d'une relation sociale : d'un côté un peintre qui réalise un tableau ou qui en a supervisé la production, de l'autre quelqu'un lui a passé la commande, lui a fourni des fonds pour le réaliser et a prévu, après l'achèvement de l'œuvre, d'en user d'une façon ou d'une autre [...] Chacune des deux parties agissait dans le cadre d'institutions ou de conventions, commerciales, religieuses, conceptuelles et sociales dans l'acceptation la plus large du terme qui étaient différentes des nôtres et modelaient leur entreprise commune [...] Le mécène, partie prenante dans la transaction dont résulte l'œuvre, est un agent actif et déterminant. Le client exige une fabrication conforme à ses prescriptions. » (BAXANDALL 1985, p. 9).

⁸² Pour des exemples de la technique de Leduc, se référer au film de Michel Brault, *Ozias Leduc...comme l'espace et le temps*, dans lequel il est possible de voir l'artiste en train de peindre *La Mort de Saint-Joseph* avec une esquisse placée en haut et à droite du tableau (BRAULT, LOISELLE et autres 1996). Cette photo est aussi reproduite dans J.-R. Ostiguy 1974 p. 196 et dans L. Lacroix 1996 p. 291, fig. 105.

mains, pieds, avant de vêtir les personnages et de terminer son tableau par les éléments décoratifs tels que le paysage d'arrière-plan ou les éléments d'architecture (STIRLING 1985, p. 158).

Comme Leduc le dit lui-même:

Ces arrangements et ces interprétations auquel (sic) l'auteur a ajouté de son cru en des proportions considérables quelques fois, sont tous ramenés à une même échelle à fin de les adapter au format des panneaux à remplir. Ce premier 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. Toutefois, ce procédé de pièces et de raccords, s'il pouvait dans le temps correspondre au montant que M. le curé Beaudry destinait à cette œuvre laisse peu de gloire à l'auteur qui aspire plutôt à l'effacement⁸³.

L'artiste confirme que les premiers tableaux qu'il a peints sont ceux de la voûte du chœur. Il les a réalisés sur place pour s'adapter aux difficultés architecturales du cul-de-four de la voûte du chœur, tandis que les autres toiles ont été peintes en atelier avant d'être marouflées directement sur la surface de la voûte⁸⁴. Plusieurs tableaux, particulièrement dans la voûte du chœur, présentent des raccords évidents, faisant allusion à sa technique. Ainsi, les lignes verticales et horizontales perceptibles dans le tableau de *L'Assomption* (fig. 29) correspondent au raccordement de bouts de toile utilisés et sont un exemple de la manière économique de travailler de Leduc pour répondre aux moyens financiers restreints de son commanditaire. D'ailleurs, lors de la restauration en 2001, la firme Legris Conservation a confirmé que la couche picturale est mince avec de rares empâtements rehaussant un effet de lumière ou de texture.

Techniquement, les études préparatoires réalisées à l'échelle sont reportées sur la toile, elle aussi mise au carreau. Ensuite, on recourt au poncif pour le transfert des

⁸³ Dans ses lettres, Ozias Leduc parle de lui à la troisième personne et ici il se nomme l'auteur ou l'artiste.

⁸⁴ BAnQ, Fonds Ozias Leduc, « lettre de Leduc à l'abbé E. Martin, 3 septembre 1932 », 327/8/38. (annexe 8)

dessins ainsi agrandis⁸⁵ avant de passer au marouflage⁸⁶. Pour terminer, les tableaux seront vernis.

Lacroix ajoute : « Dans sa conception, Leduc se rapporte à la tradition italienne dite du *quadro riportata*, où une suite de tableaux indépendants, un peu comme ces tableaux de chevalet, sont apposés sur la surface, sans tenir compte du point de vue du spectateur. » (LACROIX 2004, p. 8). Même si Leduc emprunte la disposition générale à d'autres artistes, il doit adapter ses compositions à l'architecture de l'église Saint-Charles-Borromée⁸⁷. Faisant preuve d'une grande connaissance de son métier de muraliste, Leduc introduit son apport créatif dans cet ensemble, par sa signature en forme d'autoportrait, par son intérêt pour la nature morte et par le paysage local qu'il intègre à certaines compositions.

Comme il a réalisé cette commande colossale en moins de deux ans, il est probable qu'il était secondé par des assistants. D'ailleurs, en début de carrière Leduc se fait assister de ses frères et de son « cousin et futur associé Eugène L. Desautels [qui] collabore aux aspects plus techniques de la production » (LACROIX 2004, p. 5). Une photo de tous les assistants de Leduc en 1897, démontre bien que l'artiste travaillait en équipe à l'église de Saint-Hilaire (STIRLING 1985, p. 64). Aucune information disponible ne prouve que toute cette équipe était présente à Joliette. Comme la décoration de l'église de Saint-Hilaire a immédiatement suivi, il est

⁸⁵ « Les traits sont alors eux-mêmes piqués de trous à intervalles suffisants pour permettre le report sur toile; on applique le carton perforé sur la portion de toile destiné à recevoir l'agrandissement du dessin et, avec un tampon rempli de poussière de charbon ou de ponce, on en soupoudre la surface. Une fois le carton retiré, il suffit de relire au crayon ou au fusain les points laissés par la poussière. Apparaît un dessin contour des formes à peindre. » (MARTIN 1996, p. 53).

⁸⁶ « Le marouflage consiste à encoller sur une surface une œuvre qui a été préalablement exécutée sur un autre support. La maroufle est une colle forte dont Leduc a sa propre recette. » (MARTIN 1996, p. 54).

⁸⁷ « L'élément de création dans ces copies faites à partir de reproductions en noir et blanc réside dans l'adaptation au format de la nouvelle composition et dans la mise en couleur qui dans la décoration de Joliette adopte un symbolisme lié à la lumière. Les mystères joyeux et douloureux (nef) sont ordonnés à partir du cycle de la journée alors que les mystères glorieux (chœur) sont tous baignés d'une lumière dorée qui contraste avec le jour blafard des huit scènes de la vie du Christ (transepts). » (LACROIX 1978, p. 17). Leduc développe une palette de couleurs en vue d'harmoniser ses différents modèles dans un ensemble continu. [...] Chaque groupe de tableaux module cette palette de base pour créer des sous-ensembles qui s'adaptent à la lumière et à l'atmosphère de chaque sujet (Lacroix 2004, p. 11).

logique de penser que certains de ces assistants pouvaient aussi être présents à Joliette pour assumer certaines tâches comme l'agrandissement du dessin mis au carreau au format final, ou le marouflage qui ne peut certes être exécuté par une seule personne pour des tableaux d'aussi grand format.

Maintenant que les conditions de production ont pu être évoquées à partir des rares sources disponibles, voyons ce qui en est des œuvres elles-mêmes et procédons à leur analyse au plan iconographique, formel et stylistique.

CHAPITRE 2

LA CATHÉDRALE DE JOLIETTE, UN DÉCOR INSPIRÉ PAR LA DÉVOTION AU ROSAIRE ET PAR LE NOUVEAU TESTAMENT : DESCRIPTION PRÉ-ICONOGRAPHIQUE DES VINGT-TROIS TABLEAUX

Afin d'apprécier le potentiel du jeune artiste pour répondre aux attentes de son commanditaire et dans le but d'analyser comment il interprète le message iconographique chrétien tout en respectant les conventions établies, dans l'objectif final d'établir l'apport créatif personnel de Leduc, ce chapitre souhaite montrer comment Leduc représente chacun des thèmes religieux en relation au texte sacré qui y est rattaché.

Après avoir rappelé ce qu'est le Rosaire et le but de cette pratique dévote, nous ferons la description pré-iconographique et l'analyse formelle des vingt-trois tableaux avant de passer à l'analyse comparative au chapitre suivant.

2.1 - La dévotion au Rosaire

Pour le décor de la partie principale l'église Saint-Charles-Borromée et dans le but de stimuler les paroissiens à la prière et la méditation tout en enseignant les principales étapes de la vie de Jésus, le clergé représenté par le curé Beaudry choisit de faire représenter les mystères du Rosaire. Pratique dévote qui consiste à se recueillir sur quinze épisodes importants de la vie du Christ regroupées en trois cycles distincts.

2.2 - Description pré-iconographique

Suivant l'ordre des sujets évoqués par le Rosaire, nous traiterons en premier lieu des mystères joyeux, suivis des mystères douloureux puis des mystères glorieux.

Les cinq mystères joyeux ou scènes de l'enfance de Jésus, avant sa vie publique, sont placés dans la voûte de la nef, à droite, suivi des mystères douloureux dans la voûte de la nef, à gauche. Cette disposition permettait aux dévots de parcourir d'abord la nef et de terminer leur prière dans le chœur où sont placés les mystères glorieux. Cette partie de la décoration forme un ensemble iconographique unifié par le thème du Rosaire. De plus, tous les tableaux de la nef prennent une forme semi-circulaire (fig. 16-25), alors que les cinq mystères glorieux, dans le chœur qui sont d'une forme géométrique complexe composée d'un rectangle surmonté d'un arc plein cintre, traversé d'un parallélogramme à la partie médiane et relié par des angles arrondis à la partie inférieure (fig. 26-30).

2.2.1 - Les mystères joyeux

2.2.1.1 - *L'Annonciation*

L'importance de ce mystère est due au fait que l'Annonciation coïncide avec l'Incarnation du Sauveur, prélude de l'œuvre de Rédemption. En effet, durant l'Annonciation, l'ange Gabriel annonce à la Vierge qu'elle a été choisie pour enfanter le Fils du Très-Haut par une conception miraculeuse (Luc 1, 28-32). Leduc choisit de peindre le moment de l'Incarnation où la Vierge, tête baissée en signe d'humilité, se soumet à la volonté de Dieu. Selon le texte de Luc, « Marie dit : Je suis la servante du Seigneur; qu'il me soit fait selon ta parole (Luc 1, 38). » La représentation picturale (fig. 16) de ce mystère fait face à la difficulté de représenter les acteurs principaux, la Vierge, l'archange Gabriel, Dieu le Père et le Saint-Esprit, appartenant à des mondes différents, soit le monde terrestre pour Marie, juxtaposé au monde céleste pour les trois autres êtres, incorporels en principe (RÉAU 1957, p. 177).

Au premier plan, un ange aux ailes redressées, vêtu d'une robe blanche très ample, cintrée d'un ruban vert et recouverte d'une tunique rouge, le genou droit posé sur un coussin de nuages, pointe en direction de Dieu le Père avec son index droit tout en tenant un lys, symbole de pureté, dans sa main gauche. L'avant-bras est appuyé sur son genou gauche.

Un peu en retrait et à droite, la Vierge auréolée de lumière, est agenouillée sur un tabouret en guise de prie-Dieu, la tête penchée recouverte d'un voile blanc bleuté, les yeux baissés presque clos et les mains croisées sur la poitrine. Elle est vêtue d'une

robe rouge sous un large manteau bleu-vert. Derrière elle, du côté droit de la composition, une petite table en bois derrière laquelle se trouve, à l'arrière-plan, une fenêtre ouverte sur un paysage avec un éclairage crépusculaire.

Au-dessus entre l'ange Gabriel et la Vierge, se trouve un vieillard, Dieu le Père, représenté à partir du torse avec ses longs cheveux blancs et sa barbe brossée en deux pointes. Sa main droite est levée, index et majeur en extension tandis que l'annuaire et l'auriculaire sont pliés. Il tient dans sa main gauche une sphère de couleur bleu-vert représentant la terre, de la même teinte que le manteau de la Vierge. Il est vêtu d'une aube rouge et son épaule gauche est recouverte d'un drapé blanc bleuté rappelant la teinte du voile de Marie. Une très large auréole lumineuse entoure sa tête. Il est suspendu dans les nuages entre trois têtes d'angelots. Entre lui et la Vierge, une colombe blanche aux ailes déployées, l'Esprit-saint, d'où émane une lueur oblique rayonnante en direction de la Vierge.

Leduc utilise judicieusement cette juxtaposition de deux mondes différents, entre le monde céleste correspondant au côté gauche de la composition et le monde terrestre auquel appartient la Vierge, à droite de la composition, bien délimité et rendu de manière concrète par le carrelage du plancher et ce paysage lointain créant une illusion de perspective. Au registre supérieur de la composition, dans une atmosphère nébuleuse, Leduc peint Dieu le Père et le Saint-Esprit, d'où émane un rayon lumineux projeté sur la Vierge, symbolisant le Mystère de l'Incarnation.

2.2.1.2 - *La Visitation*

Leduc représente la visite de la Vierge Marie à sa cousine Élisabeth (fig. 17), plus précisément le moment de la rencontre affectueuse entre les deux femmes. Selon le texte de Luc:

Marie entra dans la maison de Zacharie, et salua Elisabeth. Dès qu'Elisabeth entendit la salutation de Marie, son enfant tressaillit dans son sein, et elle fut remplie du Saint-Esprit. Elle s'écria d'une voix forte: Tu es bénie entre les femmes, et le fruit de ton sein est béni. Comment m'est-il accordé que la mère de mon Seigneur vienne auprès de moi ? Car voici, aussitôt que la voix de ta salutation a frappé mon oreille, l'enfant a tressailli d'allégresse dans mon sein (Luc 1, 40-44).

Élisabeth, l'épouse du prêtre Zacharie, reconnue pour sa stérilité, est devenue enceinte suite à l'intervention divine. Les deux époux sont âgés au moment de la conception divine; elle enfantera Jean-Baptiste, le cousin de Jésus, trois mois après la visite de Marie.

Dans une composition pyramidale aux plans rapprochés, Leduc place au premier plan, Marie, une jeune femme longiligne encapuchonnée dans un manteau bleu sur une robe rouge, serrant la main droite d'Élisabeth tout en la regardant affectueusement. Celle-ci porte un voile blanc sur la tête. Sa posture suggère qu'elle s'incline pour accueillir son invitée. Vêtue d'une robe verte, dissimulée sous un drapé soyeux rouge orangé; Élisabeth est courbée, peut-être alourdie par la grossesse de six mois à un âge avancé. Le carrelage du plancher tout comme l'ébauche du mur de pierres à droite suggèrent une perspective. Derrière Élisabeth, le fuseau et la bobine de fil sur la table indiquent qu'elle était en train de travailler au moment de l'arrivée de Marie. La galerie clôturée où elles se trouvent est décorée des feuilles d'un arbuste grim pant, qui s'attache aux piliers qui encadrent les deux figures.

Au second plan et à gauche de la composition, deux femmes, d'âge différent, montent l'escalier rejoignant la scène du premier plan. La femme adulte, tout de sombre vêtue, semble expliquer ou indiquer quelque chose à la jeune fille qui l'accompagne, les mains croisées sur la poitrine et habillée de rouge. S'agit-il de deux suivantes ou des *deux Maries* ou demi-soeurs de la Vierge, Marie-Cléophas et Marie-Salomé (RÉAU 1957, p. 202)? Dans l'escalier, entre l'adulte et le montant vertical de la galerie, se trouve un troisième personnage à peine visible. De qui s'agit-il? Quelle importance lui accorder? Peut-il s'agir de Joseph qui aurait accompagné Marie même si les Écritures ne le mentionnent pas.

Au pied de l'escalier se trouve un sentier tandis qu'un paysage accidenté au loin évoque le voyage de Vierge « sur le chemin de Nazareth aux montagnes » et l'environnement de la maison de Zacharie ainsi décrite par Adricomus « elle était distante d'un mille d'Emmaüs près des montagnes... » (ROHAUT DE FLEURY 1878, p. 95). L'éclairage tamisé aux teintes orangées signifie que la Vierge arrive chez sa cousine au moment du crépuscule. L'atmosphère feutrée et énigmatique du tableau accentue le mystère de l'intervention divine dans la conception chez ces deux femmes.

2.2.1.3 - *La Nativité*

Leduc représente le moment de la Nativité en combinant l'adoration des anges avec celle des bergers qui trouvèrent Jésus emmailloté et couché dans la crèche (fig. 18), selon les écrits de Luc (2, 19). Dans cette scène nocturne, seule une étoile brille au sommet de la composition, placée directement au dessus du Nouveau-né et de la Vierge Marie. À droite du premier plan, un bâton empiète partiellement l'espace du spectateur et sert ainsi de repoussoir pour diriger notre regard vers le centre du tableau. Il est placé parallèlement au berger agenouillé, tous deux dans une position qui nous guide vers le Nouveau-né, comme l'embout de la gourde ronde et métallique. Le berger, vêtu d'une chemise blanche, d'une peau de mouton et d'un pantalon brun, est recouvert d'une tunique verte et rose débordant le cadre de la composition à droite. Ce vieillard au crâne dégarni, à la longue barbe blanche, est prosterné devant Jésus aux cheveux blonds, éveillé, souriant, emmailloté de blanc et déposé sur une mangeoire recouverte de paille. La luminosité du tissu blanc contrastant sur le fond sombre, signale également l'importance de l'enfant.

En contrepartie du premier plan à gauche, se trouve un ange dont la position oblique est aussi orientée vers Jésus. Un genou en terre, les mains jointes, il prie devant le Nouveau-né. À la gauche de Jésus, Marie agenouillée est penchée au-dessus de lui. Les yeux entrouverts, les mains jointes, son visage illuminé le contemple sereinement. Un voile blanc rappelle la couleur des langes tandis que son manteau bleu vert fait écho au fond peint dans les mêmes teintes. Près d'elle, Joseph debout et tout de brun vêtu, indique Jésus de sa main droite tandis qu'il prend de sa main gauche celle d'un des bergers pour lui présenter le Nouveau-né. Les trois bergers d'âges différents, de la jeunesse en passant par la vie adulte jusqu'à la vieillesse, se tiennent tous les trois au pied de Jésus, à droite de la composition. En contrepartie à la gauche, se trouvent trois anges dont deux sont debout; celui du milieu, les yeux tournés vers le haut et vers l'étoile, tient un phylactère tandis que le dernier semble, y lire le message inscrit: « Gloire à Dieu dans les lieux très hauts, et Paix sur la terre parmi les hommes qu'il agréé! (Luc 2, 14) » En retrait de celui-ci et à la hauteur de son coude, se trouve la tête d'un boeuf qui réchauffe de son haleine Jésus. Derrière eux, le poteau de soutien vertical et une partie du toit de l'étable. Plus à droite, la silhouette d'un gros tronc d'arbre dont quelques branches surplombent toute la scène.

Entre le coin de l'étable et l'arbre, la silhouette d'une architecture byzantine est à peine perceptible.

La source lumineuse semble surgir de la blancheur de l'environnement du Nouveau né lui-même et de l'étoile dont la teinte jaune brille sur le fond bleu nuit du ciel. Leduc se sert de l'éclairage pour satisfaire les besoins iconographiques; les parties plus claires regroupant les temps forts de la narration.

2.2.1.4 - *La Présentation de Jésus au temple*

Et, quand les jours de leur purification furent accomplis, selon la loi de Moïse, Joseph et Marie le portèrent à Jérusalem, pour le présenter au Seigneur, suivant ce qui est écrit dans la loi du Seigneur : tout mâle premier-né sera consacré au Seigneur, et pour offrir en sacrifice deux tourterelles ou deux jeunes pigeons, comme cela est prescrit dans la loi du Seigneur. Et voici, il y avait à Jérusalem un homme appelé Siméon. Cet homme était juste et pieux, il attendait la consolation d'Israël, et l'Esprit-Saint était sur lui. Il avait été divinement averti par le Saint-Esprit qu'il ne mourrait point avant d'avoir vu le Christ du Seigneur. Il vint au temple, poussé par l'Esprit. Et, comme les parents apportaient le petit enfant Jésus pour accomplir à son égard ce qu'ordonnait la loi, il le reçut dans ses bras, bénit Dieu, et dit: Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur s'en aller en paix, selon ta parole. Car mes yeux ont vu ton salut, salut que tu as préparé devant tous les peuples, lumière pour éclairer les nations, et gloire d'Israël, ton peuple. Son père et sa mère étaient dans l'admiration des choses qu'on disait de lui. Siméon les bénit, et dit à Marie, sa mère : voici, cet enfant est destiné à amener la chute et le relèvement de plusieurs en Israël, et à devenir un signe qui provoquera la contradiction, et à toi-même une épée te transpercera l'âme, afin que les pensées de beaucoup de coeurs soient dévoilées. Il y avait aussi une prophétesse, Anne, fille de Phanuel, de la tribu d'Aser. Elle était fort avancée en âge, et elle avait vécu sept ans avec son mari depuis sa virginité. Restée veuve, et âgée de quatre vingt-quatre ans, elle ne quittait pas le temple, et elle servait Dieu nuit et jour dans le jeûne et dans la prière. Etant survenue, elle aussi, à cette même heure, elle louait Dieu, et elle parlait de Jésus à tous ceux qui attendaient la délivrance de Jérusalem (Luc 2, 22-38).

Dans un décor sobre d'esprit classique, caractérisé par deux murs bruns encadrés de pilastres cannelés, s'ouvrant sur la ville de Jérusalem noyée dans une lumière crépusculaire, Marie et Joseph présentent au temple leur premier-né mâle,

Jésus (fig. 19). En plus, du Nouveau-né, cinq adultes se partagent la scène. À l'extrême droite, Joseph, présente une chevelure et une barbe brun roux, il est vêtu d'une robe bleue et d'un manteau brun qu'il retient de sa main gauche tandis que sa main droite serre un bâton recourbé. Il se tient en retrait et à droite de la Vierge Marie. La mère de Jésus, vêtue d'une robe rouge, d'un voile blanc et d'un manteau bleu, tend les deux bras vers le grand-prêtre pour lui présenter son fils. Ce jeune visage, calme et serein rappelle celui de la Vierge dans *La Visitation* (fig. 17). Le vieillard Siméon qui reçoit l'Enfant des mains de sa mère est vêtu d'une robe bleue, d'un manteau rouge à capuchon, retenu par un ceinturon vert, la tête coiffée d'un chapeau rouge. Il tourne les yeux vers les cieux qu'il pointe de son index droit. À sa gauche, une vieille femme, la prophétesse, Anne, fille de Phanuel, vêtue d'une robe jaune ocre et d'un manteau vert, contemple avec admiration l'Enfant-Jésus. Un autre prêtre âgé portant la tiare, vêtu d'une robe jaune or et d'une tunique soyeuse blanche, les mains jointes se penche vers Jésus. Seuls Jésus et sa mère se regardent.

Même si le mur rapproche les plans, le carrelage du plancher tout comme la rangée d'arbres verticaux créent une perspective linéaire qui s'étend à l'infini se prolongeant au-delà de la ville. Leduc peint ce tableau avec des couleurs à valeur chromatique intense au premier plan contrastant les couleurs tamisées crépusculaires, bleu, jaune et mauve, de l'arrière-plan.

2.2.1.5 - *Le Recouvrement de Jésus au temple*

Leduc dépeint le moment où Joseph et Marie viennent chercher Jésus, âgé de douze ans, prêchant debout au milieu des docteurs à Jérusalem (fig. 20).

Les parents de Jésus allaient chaque année à Jérusalem, à la fête de Pâque. Lorsqu'il fut âgé de douze ans, ils y montèrent, selon la coutume de la fête. Puis, quand les jours furent écoulés, et qu'ils s'en retournèrent, l'enfant Jésus resta à Jérusalem. Son père et sa mère ne s'en aperçurent pas. Croyant qu'il était avec leurs compagnons de voyage, ils firent une journée de chemin, et le cherchèrent parmi leurs parents et leurs connaissances. Mais, ne l'ayant pas trouvé, ils retournèrent à Jérusalem pour le chercher. Au bout de trois jours, ils le trouvèrent dans le temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant. Tous ceux qui l'entendaient étaient frappés de son intelligence et de ses réponses (Luc 2, 41-48).

La scène représente trois docteurs de la loi encerclant la figure de Jésus prêchant au temple. Un premier docteur, assis sur un tabouret à l'extrême gauche de l'avant-plan, tourne le dos au spectateur tout en regardant Marie qui s'adresse à Jésus. Portant un turban, il est vêtu d'une robe rouge, d'une étole jaune à bordure blanche et d'un himation bleu. Chevelure et barbe brune, il est jeune, rougeaud et plutôt corpulent. Assis sur un banc en retrait à la droite de Jésus, un deuxième prêtre plus âgé, aux cheveux et à la barbe blanche, est vêtu de brun et de violet, les bras croisés sur la poitrine. Sur le même banc, se trouve le troisième d'entre eux, à gauche de Jésus; d'âge moyen, vêtu d'une aube rouge et d'un himation vert, son coude droit est appuyé sur un porte-document brun, attaché par une boucle de ruban foncé, qu'il retient de sa main gauche. Les trois docteurs représentant les différents âges de la vie, regardent Marie l'air interrogateur. Le banc sur lequel ils sont assis, en bois brun foncé, incrusté de motifs géométriques blancs et bleus et rembourré de coussins rouges, est adossé au mur brun décoré de pilastres engagés et de caissons.

Intégré au groupe des docteurs, Jésus, tout en lumière, auréolé d'or et vêtu d'une aube blanc jaune se tient debout, pieds nus, sur un tapis bleu gris encadré d'une bordure à motifs géométriques, rouge, jaune, vert et bleu foncé, se terminant par une frange jaune dorée. Ce tapis recouvre partiellement le parquet en damier brun ocre et noir. Jésus pointe sa mère de son index droit tout en retenant son aube de la main gauche lui adressant ces paroles: « Pourquoi me cherchez-vous ? Ne saviez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de mon Père ? Mais ils ne comprirent pas ce qu'il leur disait (Luc 2, 49). »

Juste à l'angle entre le siège, le mur et le plancher, on retrouve cinq rouleaux de parchemin dont deux sont dans un grand contenant cylindrique en métal brillant dont le couvercle est enlevé et déposé sur le côté tandis que les trois autres documents gisent sur le plancher.

La Vierge Marie, vêtue d'une robe rouge, d'un voile blanc et d'un manteau bleu violet, est debout les mains ouvertes pour accueillir son fils. Son beau et jeune visage traduit l'angoisse de la mère inquiète. « Quand ses parents le virent, ils furent saisis d'étonnement, et sa mère lui dit: Mon enfant, pourquoi as-tu agi de la sorte avec nous? Voici, ton père et moi, nous te cherchions avec angoisse (Luc 2, 48). »

En retrait de Marie, son époux Joseph, vêtu d'une robe bleue et d'un manteau brun, tient un bâton recourbé dans sa main gauche et plie le genou droit comme s'il montait un escalier, le pied gauche étant plus bas. À l'extrême droite de la composition, s'ouvre une faible ouverture sur la ville de Jérusalem avec ses bâtiments blanchâtres et un ciel bleu violacé avec quelques nuages. Ainsi, au plus bas niveau de la composition, Joseph est encadré par la ville correspondant à la sphère publique, tandis que la Vierge Marie est placée dans une zone à part, entre lui et Jésus, ce dernier partageant le même espace que les savants, espace délimité par le tapis.

Dans cette composition horizontale, fermée en grande partie par le mur aveugle, Leduc dispose les personnages en frise réservant à chacun un espace symbolique. Il laisse entrevoir à l'extrême droite une *veduta* de la ville dont la lumière contraste avec le mur opaque brun foncé et dont la couleur du ciel fait écho à celle du tapis. Le mur avec son ouverture dans le coin droit crée un effet de rapprochement des plans, caractéristique du style néo-classique.

2.2.2 - Les mystères douloureux

2.2.2.1 - *L'Agonie au jardin des oliviers*

Dans un décor nocturne, où luit un croissant de lune, trois hommes sont endormis parmi les oliviers, dont quelques feuilles vertes sont perceptibles au centre de l'arrière-plan (fig. 21). Il s'agit probablement de Pierre et des deux fils de Zébédée comme le dit Matthieu « Là-dessus, Jésus alla avec eux dans un lieu appelé Gethsémané, et il dit aux disciples : Asseyez-vous ici, pendant que je m'éloignerai pour prier. Il prit avec lui Pierre et les deux fils de Zébédée... (Mt 26, 36-37). » Ou comme le suggère Louis Réau, il peut s'agir des trois disciples préférés du Christ, Pierre, Jacques et Jean le plus jeune d'entre eux (RÉAU 1957, p. 429). Ils sont couchés, couverts de vêtements bleu, vert ou rouge avec des sandales aux pieds. Le bâton du plus éloigné d'entre eux est placé en oblique, parallèlement à l'angle que forment le Christ et l'ange, soit une oblique ascendante orientée de gauche à droite. Leduc représente le moment où l'ange offre le calice « simple métaphore dont se sert le Christ en parlant de sa Passion comme d'une coupe qu'il doit boire jusqu'à la lie » (RÉAU 1957, p. 428).

Au centre de la composition, contrastant avec ses disciples endormis dans

l'obscurité, Jésus baignant dans la lumière est agenouillé sur des dalles de pierre d'un rocher, la tête auréolée et le regard suppliant tourné vers l'ange à l'extrême droite de la composition. Vêtu d'une aube blanche et d'un himation rouge, les bras écartés et les mains ouvertes en signe d'abdication, le Christ semble prononcer ces paroles: « Père, si tu voulais éloigner de moi cette coupe! Toutefois, que ma volonté ne se fasse pas, mais la tienne. Alors, un ange lui apparut du ciel, pour le fortifier (Luc 22, 42-43). » Se lit sur son visage tristesse et angoisse comme le décrit Matthieu: « Il commença à éprouver de la tristesse et des angoisses [...] Mon âme est triste jusqu'à la mort... (Mt 26, 37-38). » Son auréole jaune est tellement lumineuse qu'elle scintille sur le fond sombre et violacé. Le Christ agenouillé avec son lourd manteau rouge épouse une forme pyramidale, symbole de la sainte Trinité, très important pour la chrétienté.

À droite, dans une éclaircie orangée, apparaît un ange debout tenant une coupe à la main gauche et indiquant le ciel de sa main droite. Vêtu d'une robe d'un blanc violacé, il est entouré de nuages floconneux disposés en escalier. L'oblique qu'il forme avec le Christ et le tronc d'arbre du premier plan droit, dessine une autre pyramide. Leduc symbolise la mort par cet arbre desséché qui sert de repoussoir au premier plan.

Cette composition en clair obscur accentue la dramaturgie et elle est dynamisée par les différentes obliques ascendantes de gauche à droite, celle du tronc d'arbre, celle du Christ avec l'ange, celle de la jambe gauche du premier personnage endormi, celle du bâton à l'arrière-plan. L'oblique descendante de l'ange vers le tronc d'arbre aux racines proéminentes bien ancrées dans le sol, ferme le tableau sur la droite.

Leduc insiste sur la végétation, le feuillage des oliviers, les trois plantes vertes au premier plan symbolisant la vie, en contraste avec le tronc d'arbre mort desséché, tout en utilisant des couleurs complémentaires et l'effet de clair obscur pour animer les différentes parties de cette scène.

2.2.2.2 - *La Flagellation*

Ce tableau représente quatre bourreaux dont un valet; deux sont en train de flageller le Christ (fig. 22). Selon les saintes écritures: « Alors Pilate prit Jésus, et le fit battre de verges (Jean 19, 1). » Avec ses cheveux longs et sa barbe rousse, ne portant qu'un pagne blanchâtre, le Christ est debout, attaché les mains derrière le dos,

à une colonne tronquée, haute et mince et ses jambes sont rapprochées. Il est en plein centre de la composition, la divisant en deux parties égales. Des taches de sang, sur le thorax et l'épaule gauche, témoignent des plaies qu'on lui inflige. Il est encadré par deux bourreaux à droite et deux à gauche. Les quatre hommes sont dans des positions fort différentes. Le plus à droite, le valet accroupi et vêtu d'une tunique rouge, est en train de lier un paquet de verges tandis qu'à l'arrière-plan gauche un bourreau, vêtu de bleu et fouet à la main, descend l'escalier en direction de l'endroit où se déroule la scène. Les deux autres bourreaux, placés directement de part et d'autre du Christ, sont en pleine action. Celui de gauche porte un pantalon court, une veste brune sans manche de la même couleur avec un large ceinturon vert autour de la taille et des sandales avec lanières le long des mollets. Il flagelle de son bras droit le Christ tandis que son bras gauche est fléchi, tendu et son poignet est fermé. Les jambes sont amplement écartées, formant un angle presque droit l'une par rapport à l'autre. Près du pied gauche, les vêtements du Christ, rouge et blanc jaunâtre, gisent sur le sol. Le bourreau de droite est vêtu de bleu; de son bras droit musclé, il fouette le Christ alors qu'il contracte son avant-bras gauche fléchi, posture inverse et en contrepartie de l'autre bourreau. Ses jambes sont écartées et en angle suggérant un mouvement. Les obliques parallèles de leurs bras levés, sont orientés vers le Christ, accentuant le point central du tableau.

La scène où se déroule la flagellation est fermée aux trois quarts par un mur de pierres qui s'ouvre à gauche sur un escalier et une pièce dont seules les bases des quatre colonnes sont représentées. À droite, un mur perpendiculaire à celui du fond laisse deviner une ouverture. Ce décor fermé, peint dans un esprit classique, est sombre et un camaïeu de brun domine, contrastant avec la clarté qui émane du Christ lui-même. Ainsi, les personnages disposés en frise comme dans un bas-relief semblent très agités dans ce décor solide et statique. Leduc traduit dans ce tableau toute la tristesse et la douleur du Christ qui se lisent sur son visage.

2.2.2.3 - *Le Couronnement d'épines*

Comme le disent les textes de Marc et de Jean:

Pilate, voulant satisfaire la foule, leur relâcha Barabbas; et, après avoir fait battre de verges Jésus, il le livra pour être crucifié. Les soldats

conduisirent Jésus dans l'intérieur de la cour, c'est-à-dire, dans le prétoire, et ils rassemblèrent toute la cohorte. Ils le revêtirent de pourpre, et posèrent sur sa tête une couronne d'épines, qu'ils avaient tressée. Puis ils se mirent à le saluer : Salut, roi des Juifs ! (Marc 15, 16-18). Les soldats tressèrent une couronne d'épines qu'ils posèrent sur sa tête, et ils le revêtirent d'un manteau de pourpre; puis, s'approchant de lui, ils disaient : salut, roi des Juifs! Et ils lui donnaient des soufflets (Jean 19, 2-3).

Leduc situe la scène du couronnement d'épines dans un décor sombre et austère peint dans un camaïeu de brun (fig. 23). C'est le prétoire selon l'Évangile de Marc. Le Christ, pieds nus et vêtu d'un manteau pourpre, regarde droit devant lui, résigné et triste. Il est assis sur un banc de bois au milieu de trois bourreaux. Au premier plan, celui de gauche, vêtu d'une tunique courte verte, exécute le mouvement de fouetter avec la verge qu'il tient dans la main droite, tandis que son poing gauche crispé reprend le geste obscène de la « figue⁸⁸ ». Ses jambes musclées, placées en angle ouvert, dont la droite est étendue en direction du Christ rappellent la position du bourreau dans *La Flagellation* (fig. 22). Son visage rougeaud traduit un sourire sadique et ironique. En contrepartie, à droite de l'avant-plan, un personnage à demi chauve, vêtu d'une tunique jaune ocre et de sandales, pose le genou droit en terre. Sa jambe et son pied droits inscrivent une oblique en direction du Christ et servent de repoussoir. L'avant-bras gauche fléchi et les mains jointes, comme s'il priait le Seigneur, mais le profil perdu et les gestes témoignent plutôt de sarcasmes correspondant au « Salut, roi des Juifs ». Le troisième bourreau, vêtu de bleu violet et en retrait du Christ, est en train de déposer la couronne d'épines⁸⁹ sur sa tête (RÉAU 1957, p. 457). Lui aussi, le visage boursoufflé, affiche un sourire sarcastique.

La composition est fermée à droite par un mur de pierres à arcade aveugle, bloquant la perspective créée par le pavage des dalles du plancher. Cet espace clos a pour effet de rapprocher le Christ du premier plan. Il devient l'admoniteur qui nous invite à participer à l'horreur de cette torture. Par ailleurs, à gauche, le mur s'ouvre sur une arcade ouverte mais clôturée qui s'ouvre sur un ciel d'un bleu violacé. La lumière

⁸⁸ Geste consistant à insérer le pouce entre l'index et le majeur de façon à simuler le coït des organes sexuels qui était à l'origine un geste prophylactique de préservation contre le mauvais oeil et qui devient plus tard un geste de mépris (RÉAU 1957, p. 459).

⁸⁹ La couronne d'épines, conservée aujourd'hui à Notre-Dame de Paris, est plus un instrument de dérision qu'un instrument de torture.

naturelle provenant de la gauche est assez basse si on en juge par les ombres portées des bourreaux. La blancheur du corps du Christ fait contraste dans ce décor sombre.

2.2.2.4 - *Le Portement de la Croix*

Leduc inscrit les personnages dans une composition semi-circulaire où la croix occupe les trois cinquièmes de l'espace (fig. 24). Faite de bois, elle semble très lourde et démesurément grande. À gauche du premier plan, une branche avec des ronces sert de repoussoir. Au centre de la composition, le Christ, vêtu d'une robe blanc jaunâtre et d'une étoffe pourpre, peine sous la charge de la croix. Couronné d'épines, il lève désespérément les yeux au ciel. Il semble exténué et il ploie sous le poids de la croix. Il marche pieds nus dans un chemin de terre rocailleux, encadré de deux hommes. Le barbu de gauche, vêtu d'une tunique vert foncé et d'une étoffe ocre verdâtre défraîchies, tient un bâton dans sa main droite musclée tout en serrant son poignet gauche. Il est difficile de dire si la corde que l'on voit dans sa main retient les vêtements du Christ ou si elle sert de contention. Il s'agit d'un bourreau avec un bâton à la main, tandis que le bourreau à droite est vêtu d'une tunique courte bleue semblable à celle des centurions. Tenant une longue perche métallique dans ses deux mains, il jette un regard méprisant vers Jésus alors que l'autre semble plutôt contrarié. Par la teinte de leur vêtement, ces deux bourreaux évoquent ceux du *Couronnement d'épines* (fig. 23) qui eut lieu juste avant la montée au calvaire.

« Ce groupe de trois personnages s'avançant vers la droite est placé dans une perspective correcte dans un premier plan rapproché alors que les fortifications de la ville de Jérusalem se profilent à l'arrière-plan gauche (LACROIX 1978, p. 18). » Une foule importante d'hommes du peuple et de centurions les suit en contrebas. Leduc dépeint la scène sous un ciel ténébreux dans une nature verdoyante. L'immense croix dessine une oblique ascendante qui traverse toute la composition. Leduc insiste sur l'expression des personnages tout comme sur les détails anatomiques des mains, des jambes et des pieds. Selon Réau, l'art d'Occident au sens dramatique plus développé que l'art byzantin « représente le Christ peinant seul sous la charge de la croix ou aidé par le Cyrénéen tandis que l'art byzantin représente Simon portant seul la croix devant le Christ qui suit, la corde au cou (RÉAU 1957, p. 464). »

2.2.2.5 - Le Crucifiement

Leduc choisit de représenter ce moment des Écritures:

Près de la croix de Jésus se tenaient sa mère et la soeur de sa mère, Marie, femme de Clopas, et Marie de Magdala. Jésus, voyant sa mère, et auprès d'elle le disciple qu'il aimait, dit à sa mère : Femme, voilà ton fils. Puis il dit au disciple : voilà ta mère. Et, dès ce moment, le disciple la prit chez lui (Jean 19, 25-27).

Leduc peint le Christ crucifié au centre de la composition pyramidale sur un fond très sombre alors qu'une faible lumière s'éteint à l'horizon (fig. 25). Au sommet de la hampe, l'abréviation *I.N.R.I.* (*Iesus Nazarenus Rex Iudæorum*) signifie selon les Écritures: « Jésus de Nazareth, roi des Juifs (Jean 19, 19). » Malgré les ténèbres, le Christ vêtu d'un pagne blanc irradie une lumière dont il semble éclairer ses proches. Couronné d'épines, les yeux clos, les bras en extension, les mains clouées à la traverse de la croix latine de bois naturel, et chacun des pieds cloués séparément à un repose-pied, le Christ penche la tête vers sa droite. Le sang coule de ses mains et ses pieds, là où les clous transpercent sa peau. À gauche de la croix, sa mère Marie, vêtue d'une robe rouge, d'un manteau bleu et d'un voile blanc, les mains croisées sur la poitrine et le visage éploré, lève les yeux désespérés vers son Fils. Son expression traduit son immense douleur. Elle est soutenue et retenue par le disciple Jean, vêtu de vert et de brun, qui lui aussi pleure en regardant le Christ. La douceur et la loyauté se lisent sur son visage. En retrait et à l'extrême droite de la composition, une autre femme agenouillée, la tête couverte, prie les mains jointes dans l'ombre.

À droite de la croix, une jeune femme aux cheveux blonds, vêtue d'une robe jaune ocre et d'un manteau bleu-vert, les yeux clos, les bras allongés et les mains jointes sur les cuisses, est agenouillée au pied du Christ. Le dos courbé par la douleur, elle médite. C'est Marie Madeleine, représentant la pécheresse, et c'est vers elle que le Christ penche la tête. En contrebas et à l'arrière-plan, un centurion s'approche du Christ avec sa lance tandis que quatre autres soldats apeurés, dont un à cheval, s'éloignent de la scène. Sur le Golgotha, lieu du crâne, de petites fleurs sauvages jaunes rappellent la présence de la vie et de la nature.

Leduc place dans sa composition la représentation du mal, le péché et la faiblesse humaine à droite de la croix, tandis qu'il peint les personnages associés au bien à gauche. Techniquement, le clair obscur excessif accentue la dramaturgie de cette scène. C'est d'ailleurs le plus sombre de tous les mystères douloureux.

2.2.3 - Les Mystères glorieux

2.2.3.1 - *La Résurrection*

Dans ce tableau (fig. 26), Leduc dispose tous les personnages de *La Résurrection* selon le texte de Matthieu.

Et voici, il y eut un grand tremblement de terre; car un ange du Seigneur descendit du ciel, vint rouler la pierre, et s'assit dessus. Son aspect était comme l'éclair, et son vêtement blanc comme la neige. Les gardes tremblèrent de peur, et devinrent comme morts. Mais l'ange prit la parole, et dit aux femmes: pour vous, ne craignez pas; car je sais que vous cherchez Jésus qui a été crucifié. Il n'est point ici; il est ressuscité, comme il l'avait dit. Venez, voyez le lieu où il était couché... (Mt 28, 2-6).

Au premier plan de cette composition pyramidale, baignant dans une lumière dorée, une femme agenouillée se protège contre l'intense lumière provenant de Jésus ressuscité avec la main droite levée, tout en s'appuyant sur sa main gauche. Vue de dos, elle a une longue chevelure blonde et bouclée. C'est Marie Madeleine vêtue d'une robe blanche recouverte d'une étoffe verte, venue au tombeau de Jésus. Servant de repoussoir à la scène, elle s'inscrit avec l'ange et le Christ dans une oblique ascendante de gauche à droite. Au milieu de l'œuvre, un ange aux ailes déployées sur la moitié de la surface horizontale du tableau, semble supporter le Christ; il est assis sur deux roches rectangulaires superposées en oblique de droite à gauche. Il regarde la femme tout en pointant de son index droit, le fond sombre de la grotte. Le drapé rouge, déposée sur son épaule gauche, recouvre partiellement sa robe blanche. L'opposition des couleurs complémentaires placées en oblique l'une par rapport à l'autre, accentue le dynamisme de la composition. Le Christ ressuscité, au plein centre, est vêtu d'un drapé blanc jaunâtre, gonflé au niveau des épaules et du dos suggérant un effet de mouvement ascensionnel. Les bras en extension vers le haut et les mains en supination, il couvre la partie verticale supérieure de la composition. Il

est nimbé d'une couleur dorée resplendissante qui éclaire toute la composition. En retrait et au-dessus de l'ange, une partie de son vêtement blanc se découpe sur la porte sombre de la grotte dont il s'est échappé. Un nimbe triangulaire se projette à l'arrière de la tête du Christ, allusion à la Sainte Trinité.

L'arrière-plan céleste, nébuleux et doré contraste avec le premier plan terrestre, concrétisé par le dessin précis des personnages, des pierres et des objets comme le bouclier et la perche. Le sol est brun verdâtre avec quelques reflets jaunes. À l'extrême droite, deux soldats apeurés gesticulent. Le premier, vêtu de rouge, de vert et d'ocre, est renversé sur le dos, les jambes croisées, le pied droit pointant vers le sol, les bras tendus vers le haut, la tête projetée vers l'arrière et le casque à demi enlevé, tandis que le second avec son casque et son armure, assis plus en retrait, soulève le bras droit tout en s'appuyant sur le bras gauche. Leurs gestes témoignent de leur effroi. Parallèlement au premier, une lance, souligne l'oblique du corps étendu. Un bouclier rond de métal argenté est appuyé sur le mur de la grotte tout près d'un peu de végétation.

Le dynamisme de ce tableau est rendu par les différentes obliques, mais la verticalité du corps du Christ accentue l'élan du mouvement ascensionnel.

Dans ce tableau placé à l'opposé du *Couronnement de la Vierge*, Leduc dispose les personnages pour faire écho à son vis-à-vis. Ainsi, dans la partie horizontale, il place Marie-Madeleine à gauche, l'ange au centre et les soldats à droite pour réserver la partie verticale et supérieure au Christ ressuscité, tandis que dans *Le Couronnement de la Vierge*, entre les anges placés à chaque extrémité de la composition, Leduc insère le Christ couronnant sa Mère, au centre avec Dieu le Père dominant la partie supérieure du tableau.

2.2.3.2 - *L'Ascension*

Dans *L'Ascension*, au centre de la composition en Y inversé et à deux registres, le Christ les bras ouverts et tendus vers le haut, s'envole dans un mouvement ascensionnel oblique de la droite vers le centre (fig. 27). Les arabesques et le gonflement du lourd drapé de ses vêtements suggèrent l'effet du vent et du mouvement. Il est en pleine lumière; une nuée jaune de forme triangulaire émane de son torse. Sa tête et ses yeux sont tournés vers la lumière céleste. Son visage est resplendissant et serein. Il est soulevé vers le ciel comme en témoignent ses pieds

détachés du sol. Il surplombe et se détache du groupe des douze apôtres accompagnés de la Vierge Marie, qui l'encerclent, six à droite et les autres à gauche. Marie, enveloppée d'un manteau bleu aux reflets lumineux, les bras croisés sur la poitrine, contemple le Christ dans son ascension. Elle est à sa droite, immédiatement devant le jeune apôtre imberbe, probablement Jean, qui tend les bras vers Jésus tandis que l'apôtre Pierre plus âgé, à la chevelure et à la barbe blanche, est agenouillé au pied du Christ et à sa gauche, les mains jointes et les yeux baissés. Parmi les autres apôtres, un autre tend les bras vers le Christ à l'arrière-plan droit de la scène. De ce côté de la composition, l'apôtre assis, vu de dos au premier plan, forme avec les autres apôtres un demi-cercle en contrepartie de celui de gauche, où les couleurs des vêtements à valeur chromatique intense et en opposition complémentaire dynamisent la composition tout en se faisant écho.

Leduc ajoute un peu de feuillage jaune verdâtre au pied du Christ pour délimiter le fond de la scène et une seule plante verte à six feuilles, près de l'apôtre vêtu d'une robe jaune ocre, assis et servant de repoussoir à droite du premier plan. Cette teinte jaune ocre se répète à différents endroits, dans le tissu recouvrant la tête du deuxième apôtre de droite et dans les vêtements de quatre autres apôtres dont celui qui est placé à gauche du premier plan. Lui aussi est vu de dos; les mains jointes, il semble fléchir le genou droit, accentuant une oblique vers la figure du Christ. Tous les regards sont tournés vers le Sauveur, sauf Pierre, incrédule, qui penche la tête vers le sol.

2.2.3.3 - *La Pentecôte*

Leduc peint la scène de la Pentecôte dans une pièce fermée par un mur décoré de deux pilastres engagés surmonté d'une architrave à l'arrière-plan (fig. 28). Le carrelage du plancher de pierre, tout comme les obliques des nuages de part et d'autre de la colombe donnent une certaine perspective et une illusion de profondeur à cette composition cruciforme. Si la partie inférieure du tableau correspond au registre terrestre avec les douze apôtres et la Vierge Marie, la partie supérieure correspond au registre céleste avec l'Esprit-saint sous forme de colombe blanche en plein centre, nimbée de nuages floconneux et d'une lumière dorée. L'ambiance de piété et de recueillement est exprimée par les têtes inclinées des apôtres dont cinq sont agenouillés et sept sont debout. La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau

bleu cobalt, les mains jointes à la hauteur de la poitrine, est assise à la droite de l'apôtre Pierre qui se tient debout au centre du groupe. Vêtu d'une robe bleue et d'un himation ocre, celui-ci a les yeux tournés vers le Saint-Esprit et les mains croisées sur la poitrine. Deux apôtres, vus de profil de part et d'autre du premier plan, servent de repoussoir. Celui de gauche, à la chevelure et à la barbe blonde, habillé d'une robe jaune et d'un manteau rouge, regarde lui aussi l'Esprit en soulevant les bras, les mains en pronation, tandis que celui de droite, imberbe, vêtu d'une robe rouge et d'un manteau vert émeraude, tend la tête et les bras vers le Saint-Esprit comme celui qui est debout à droite de la Vierge. Une langue de feu brille au-dessus de la tête de chacun,

Le jour de la Pentecôte, ils étaient tous ensemble dans le même lieu. Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et se mirent à parler en différentes langues (Actes des apôtres 2, 1).

Leduc se sert de couleurs à valeur chromatique intense sur un fond peint en camaïeu de brun verdâtre doré. L'opposition des couleurs complémentaires, et l'alternance des positions, et la diversité des expressions des visages dynamisent la composition et lui confèrent un certain réalisme.

2.2.3.4 - *L'Assomption*

Ce tableau représente *L'Assomption* de la Vierge Marie (fig. 29). Selon *Le Petit Robert*, le mot *assomption* origine du latin « *assumptio* signifiant action de prendre, d'admettre » et représente pour les catholiques l'enlèvement miraculeux de la Sainte Vierge par les anges. Leduc peint la Vierge en gros plan, sereine, nimbée de lumière, en contemplation, les bras tendus et les yeux fixés vers les cieux. Seule au milieu du tableau, elle est debout sur des nuages supportés et emportés par quatre angelots. Le lourd drapé des plis de sa robe et du manteau, tout en arabesque, suggère la présence d'un vent tourbillonnant. Chacun des angelots aux ailes déployées est peint sous un angle différent, de face, de profil ou de trois quarts. Les courbes et les contre-courbes du tissu qui les entoure, tout en rappelant les couleurs des vêtements

de la Vierge, accentuent le mouvement qui traverse toute la composition. Le mouvement ascensionnel est mis en évidence par la verticalité des corps debout les bras tendus vers le haut.

Par les jeux d'ombre et de lumière, par le modelé des visages, des nuages et des drapés, par la gradation des couleurs du plus foncé au plus pâle, Leduc démontre son savoir-faire pour créer le relief. La forme de chaque personnage est bien délimitée par une ligne de contour soulignant l'importance du dessin. Les puissants contrastes de couleurs complémentaires, soit le bleu du manteau de la Vierge et le rouge orangé de sa robe, soit les nuages d'un jaune orangé se découpant sur l'arrière-plan bleu violet du ciel, tout comme les contrastes entre les couleurs froides et chaudes, maintiennent l'intérêt de la scène. La partie supérieure droite du tableau en pleine lumière, accentuée par les nuages rouge violacé, au premier plan gauche, suggère la lumière divine qui accueille la Vierge. Sa pose en *contrapposto*, tout en rappelant celle de ces Victoires antiques ou *Nike*, crée un mouvement ascendant décrivant un arc de cercle à partir de son pied gauche qui est pointé en pleine lumière sur le nuage floconneux du premier plan. La tête de la Vierge est complètement nimbée dans la lumière céleste, suggérant sa participation active au monde divin.

Sur le plan structurel, le tableau est divisé en trois registres dans le sens de la hauteur, et divisé en deux, par un axe vertical central, sur le sens de la largeur.

L'angelot, à gauche de la ligne médiane, sert d'admoniteur. Si son bras gauche tendu oriente notre regard vers la Vierge, personnage central et principal de la composition, son bras droit soutient le nuage le plus foncé. Ses ailes, au rebord très lumineux, tout comme le tissu blanc qui l'entoure, orientent le regard du spectateur tout comme son visage tourné vers Marie. Les quatre angelots, répartis de part et d'autre de la ligne médiane, avec les nuages qu'ils soutiennent, symboles de l'espace intermédiaire entre le royaume terrestre et les cieux, forment un arc de cercle concave, semblable à une demi-lune. La Vierge occupe les deux tiers de la hauteur de l'axe médian et plus de la moitié de la surface du tableau. Elle est vêtue d'une robe de teinte saumonée et d'un manteau à capuchon bleu, retenu au cou par une broche et noué à l'avant; le tout forme une oblique ascendante dynamique de gauche à droite. La composition est donc essentiellement une verticale médiane dessinée par le corps de la Vierge dont les deux bras tendus vers le haut délimitent l'espace céleste

lumineux. D'ailleurs, sa tête et ses bras constituent la base de l'arc de cercle où se termine le tableau, correspondant au registre supérieur de la composition. Le corps de la Vierge occupe tout le registre moyen tandis qu'à la partie inférieure, se trouvent les quatre angelots formant avec les nuages un arc de cercle concave.

2.2.3.5 - *Le Couronnement de la Vierge*

Bien que ce sujet soit très populaire dans l'art chrétien, il est tout à fait étranger à la Bible. « Sa source est un récit apocryphe attribué à Méliton, évêque de Sardes, qui fut popularisé au VI^e siècle par Grégoire de Tours, au XIII^e siècle par Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*. » (RÉAU 1957, p.621). Ce tableau représente le Christ adulte qui intronise la Vierge au ciel et dépose sur sa tête une couronne (fig. 30).

La Vierge, jeune femme de profil aux cheveux blond roux et aux yeux clos, est vêtue d'un ample manteau bleu sous lequel on entrevoit une robe rouge. Agenouillée, les mains jointes au niveau de la poitrine, elle penche la tête devant le Christ pour recevoir la couronne qu'il tient au-dessus d'elle. Le Christ est assis sur un coussin de nuages et il lui fait face, leur regard ne se croise pas. Il tient la couronne dans sa main droite tandis que sa main gauche est redressée et son avant-bras est fléchi pour bénir sa Mère. Il est vêtu d'une robe ocre et d'un himation pourpre. Juste au-dessus d'eux, l'Esprit-saint sous forme de colombe blanche projette ses rayons. Au sommet, Dieu le Père, à la longue barbe blanche broyée en deux pointes, vêtu d'une robe verte recouverte d'un himation brun ocre, lève le bras droit avec la main ouverte en guise de bénédiction tandis qu'il soutient dans sa main gauche la sphère terrestre bleutée.

Deux anges aux ailes déployées, de part et d'autre de la scène, sont assis sur des coussins de nuages et contemplent la Vierge et le Christ. Celui de droite aux cheveux blonds, vêtu d'ocre et de vert, a le corps tourné vers le spectateur et les mains jointes au niveau de la poitrine, tandis que celui de gauche à la chevelure brune, vêtu de rouge et de vert est tourné vers l'arrière. La position de leurs jambes respectives dessine un arc de cercle concave avec la partie inférieure du tableau. À la partie médiane, six têtes d'angelots, trois à gauche et trois à droite de la colombe, le premier en haut à gauche contemple Dieu le Père, et le premier en bas à droite regarde le Christ et Marie tandis que les quatre autres regardent vers le bas. La nébulosité du

fond du décor est peinte dans un camaïeu de jaune doré et de brun ocre. La portion horizontale de la forme rectangulaire du tableau domine avec les quatre personnages principaux, tandis que Dieu le Père et l'Esprit saint les surplombent dans la partie cintrée.

2.2.4 - Les scènes de la vie du Christ

Huit autres épisodes de la vie du Christ sont placés dans les transepts. Ils se lisent à partir de la gauche, du côté chœur, vers la droite pour se continuer par le transept, côté nef, de droite à gauche. Les sujets traités sont complémentaires aux épisodes de la vie cachée ou publique du Christ. Parfois, ils semblent dupliquer une scène, comme *L'Adoration des mages*, par rapport à *La Nativité*, alors qu'un autre, comme *Le Bon Pasteur*, s'éloigne de la thématique générale, en ne décrivant pas une scène à proprement parler de la vie de Jésus, mais se rapporte plutôt à l'un de ses attributs. Si l'on croit reconnaître certains sujets que l'on pourra identifier à des thèmes de prédilection de l'artiste, certains liés à l'évocation des sacrements (*Jésus chez Marthe et Marie*, *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*), ou encore *La Sainte Famille à Nazareth*, le programme iconographique semble manquer de cohérence et n'offre pas l'unité symbolique qu'offriront d'autres ensembles.

2.2.4.1 - *L'Adoration des mages*

Dans une composition en arc plein cintre, Leduc représente les trois rois mages, Gaspar, Melchior et Balthazar, face à la sainte Famille placée à droite de la scène (fig. 31). Comme le dit le texte de Matthieu :

Après avoir entendu le roi Hérode, les mages partirent. Et voici, l'étoile qu'ils avaient vue en Orient marchait devant eux jusqu'à ce qu'étant arrivée au-dessus du lieu où était le petit enfant, elle s'arrêta. Quand ils aperçurent l'étoile, ils furent saisis d'une très grande joie. Ils entrèrent dans la maison, virent le petit enfant avec Marie, sa mère, se prosternèrent et l'adorèrent; ils ouvrirent ensuite leurs trésors, et lui offrirent en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe (Mt 2, 9-11).

Le mage du premier plan est un vieillard à la chevelure et à la barbe blanche. Il est vêtu d'un manteau à capuchon rouge richement orné d'hermine et d'or; le

ceinturon est aussi garni d'or auquel est attachée une petite sacoche verte délimitée par un cordonnet torsadé et un sac rouge de la même teinte que le manteau. Agenouillé devant Jésus, les mains croisées sur la poitrine, il admire le Nouveau-né. La position de son corps forme une oblique ascendante de gauche à droite. En guise de présent, il donne un coffre rempli d'or dont l'intérieur du couvercle est décoré d'un tissu soyeux d'un bleu intense faisant écho à la teinte du manteau de la Vierge. D'ailleurs, déposé entre lui et la sainte Famille, près des pieds de la Vierge, ce coffre sert de lien entre les deux groupes de trois personnes qui forment un ovale de part et d'autre d'un axe central. En retrait et à gauche, le plus jeune, le mage noir imberbe est vêtu d'un manteau ocre et d'une robe bleue aux reflets dorés, dont l'encolure est garnie d'un col rond jaune or. Il porte un collier de pierres rondes et il tient dans ses mains un récipient métallique, en argent, contenant l'encens. Il se tient debout comme le troisième et tous deux portent un turban blanc sur la tête. Placé en retrait des deux autres et vêtu d'une cape verte ornée de jaune, le troisième mage désigne de sa main gauche l'Enfant Jésus pendant qu'il tient de sa main droite une boîte dorée renfermant la myrrhe.

En contrepartie de la composition, se trouve symétriquement l'ensemble des trois membres de la sainte Famille. La Vierge Marie, pieds nus, vêtue d'une robe rouge et d'un ample manteau bleu cobalt, à demi recouvert par le voile blanc déposé sur sa tête et ses épaules, contemple avec tendresse son Fils qu'elle retient de sa main gauche. Le Nouveau-né fait face aux visiteurs. À demi nu, il est enveloppé de langes blancs que la Vierge soulève de sa main droite. Son visage souriant et légèrement dodu est rayonnant comme tout son être d'où émane une lumière très vive. La Mère et l'Enfant sont sur un banc de bois recouvert de paille. Ils sont encadrés par Joseph, qui se tient debout derrière eux. Il est vêtu d'une robe bleu vert recouverte d'une étoffe ocre qu'il retient de sa main droite, tandis que son bras gauche est étendu sur le dossier en arrière de Marie. La structure de bois d'une mangeoire est placée en oblique derrière lui. Chaque membre de la sainte Famille porte une auréole dorée très lumineuse. Seule, celle de Jésus scintille; celles de Joseph et de Marie en forme de cercle sont délimitées par un contour précis. Le décor sobre est à demi fermé par le mur du fond gris verdâtre qui supporte les cloisons de la crèche et par la colonne massive à la droite de Joseph. Par ailleurs, l'arrière-plan du côté des mages s'ouvre sur

un paysage laissant deviner une forme architecturale au loin; un laurier et un autre tronc d'arbre se dressent en plein centre de la composition, parallèlement à la colonne.

Leduc peint ses personnages avec des vêtements d'une palette chromatique forte et contrastée sur un fond bleu violacé de lumière crépusculaire se démarquant de l'éclairage jaunâtre du premier plan.

2.2.4.2 - *La Fuite en Égypte*

Selon les saintes écritures, « un ange du Seigneur apparu en songe à Joseph lui dit: Lève-toi, prends le petit enfant et sa mère, fuis en Égypte (Mt 2, 13). » Leduc peint trois personnages: Joseph conduisant l'âne gris blanchâtre servant de monture à Marie et l'Enfant Jésus (fig. 32). Encapuchonnée d'un manteau drapé bleu cobalt aux reflets lumineux, la Vierge tient Jésus dans ses bras. Elle esquisse un sourire serein; les yeux à demi clos, elle contemple son Fils endormi. Assise en amazone sur l'âne, son auréole dans les dégradés de jaune orangé contraste sur le fond du ciel peint en camaïeu de bleu violacé. L'Enfant Jésus appuyé sur le sein gauche de sa mère, dort enveloppé de lange blanc. Son épaule et son pied droit découverts laissent percevoir la blancheur de sa carnation. C'est un enfant plutôt longiligne à la chevelure blonde dont l'auréole, cruciforme et d'un jaune doré, scintille sur le manteau bleu de sa mère.

Joseph, vêtu d'une tunique verte et d'un himation brun, marche devant l'âne qu'il conduit par la bride torsadée tandis qu'il tient un bâton dans la main droite. Un trait doré lui sert d'auréole, moins importante que celle de la Vierge et beaucoup moins que celle de Jésus. « L'âne, qui a l'honneur de porter la Vierge et le Sauveur, est blanc comme les chevaux de selle des rois de Perse et des empereurs byzantins (RÉAU 1957, p. 275). » L'âne, vu de profil se tient la tête droite et les oreilles bien dressées. Les différentes poses des pattes suggèrent qu'il est en mouvement, les deux pattes opposées étant levées en même temps, tandis que les deux autres sont posées sur le sol.

Toute la scène se déroule dans un paysage naturel désertique tel que l'indiquent le sable, la végétation appauvrie avec ses plantes rabougries et le squelette d'un animal à l'extrême droite de la composition. À l'arrière-plan gauche, une forme pyramidale se devine. Si le premier et le second plan sont dans un camaïeu de brun, l'arrière-plan avec ses collines est peint dans des teintes de violet tandis que le ciel

avec sa lumière tamisée crépusculaire varie d'un blanc jaune et bleuté à l'horizon jusqu'au dôme de la voûte céleste en bleu violacé plus foncé.

2.2.4.3 - *La Sainte Famille en Égypte*

L'artiste situe la sainte Famille dans un atelier de menuiserie sobre et humble (fig. 33). La scène est fermée par un mur brun gris foncé où une fenêtre crée une petite ouverture avec une vue sur un paysage de verdure à la partie supérieure gauche de la composition. Il s'agit de grands feuillus se découpant sur un ciel nuageux avec quelques éclaircis de lumière. À gauche du premier plan l'Enfant Jésus fabrique une croix, prémonition de son destin, sous le regard attentif de son père, Joseph. Vêtu d'une longue robe blanche cintrée à la taille, il est de profil avec pour auréole un cercle doré avec une croix à l'intérieur. Le genou de sa jambe droite fléchie se devine sous les plis de la robe. Appuyé sur son pied gauche, il tient dans sa main droite un marteau et dans sa gauche un clou ou un goujon. La croix, appuyée en oblique sur le chevalet, sort du cadre du tableau et sert ainsi de repoussoir. Cet oblique en direction de Joseph accentue la composition en forme de triangle ouvert qui englobe les trois personnages.

Joseph, à la chevelure et à la barbe rousse, est debout près de son établi, à gauche et en retrait de l'Enfant. Habillé d'une robe brune et d'un long tablier blanc, dans la main droite, il tient une équerre tandis qu'avec la gauche, il retient deux planches. Toute son attention est concentrée sur Jésus comme le professeur se souciant du travail de son apprenti. Sur le mur du fond, se trouvent les outils intemporels du menuisier dont les couteaux à tailler placés dans un support, une sciotte et une corde suspendues, des planches de bois de différentes couleurs et de différentes longueurs, deux bûches distinctes par leur essence et leur taille. Une hache au long manche est appuyée sur la plus grosse des deux placée au pied de l'établi. Les copeaux parsemés sur le plancher démontrent qu'on y travaille le bois. Les éclisses au pied des bûches ressemblent à des racines témoignant de la vie de la nature qui se continue dans les planches de bois, même après la coupe des arbres.

À droite de la composition, la Vierge, vêtue d'une robe rouge claire, assise sur un tabouret de bois ou sur une marche d'escalier, effectue des travaux d'aiguille tout en observant son Fils. Sa longue chevelure blonde est partiellement couverte à l'arrière par un voile blanc. Elle coud à la main une étoffe blanche semblable à la robe

de son Fils. En retrait à l'extrême droite, se trouve l'encadrement d'une porte. La source lumineuse semble provenir du haut à droite, tel que suggéré par les ombres portées, mais elle semble être utilisée par le peintre selon les besoins iconographiques.

2.2.4.4 - *Le Bon Pasteur*

Celui qui entre par la porte est le berger des brebis [...] Lorsqu'il a fait sortir toutes ses propres brebis, il marche devant elles; et les brebis le suivent, parce qu'elles connaissent sa voix. Elles ne suivront point un étranger; mais elles fuiront loin de lui, parce qu'elles ne connaissent pas la voix des étrangers (Jean 10, 2-4).

Leduc représente le Christ en Bon Pasteur qui connaît bien ses brebis. Il est debout parmi ses brebis, « image des fidèles qu'il défendra, s'il le faut, contre le loup ravisseur et pour lesquelles il est prêt à donner sa vie (RÉAU 1957, p. 33). » (fig. 34) Le berger, porte un agneau blotti contre son bras gauche. Est-il blessé? Le Pasteur franchit avec son petit protégé et tout son troupeau, la clôture en planches de bois dont la porte est ouverte. Il est accompagné de neuf brebis, cinq à gauche et quatre à droite. La scène se déroule en pleine nature dans une lumière tamisée. L'ombre projetée aux pieds du berger prouve que la lumière du soleil éclaire le sujet avec un angle donné, le soleil n'est donc pas au zénith. Le Pasteur guide son troupeau dans un chemin rocailleux tenant un bâton recourbé dans sa main droite. C'est un jeune adulte aux cheveux longs et à la barbe blond roux, vêtu d'une aube blanche dont les épaules sont enveloppées d'un himation replié rouge. Son regard serein est orienté vers l'agneau qu'il porte. À sa gauche, l'agnelle, en avant du troupeau détourne aussi son regard vers son petit. Toute l'intensité et la bienveillance de la protection maternelle est traduite dans ce geste. Elle soulève sa patte antérieure droite pour avancer. D'ailleurs, ce même mouvement est suggéré dans la position des pieds nus du berger, son pied droit bien appuyé en terre devance le pied gauche légèrement pointé.

À l'avant-plan, à droite de la composition, une branche de bois rectiligne sert de repoussoir. Elle est orientée en direction du pasteur tout comme les ronces à gauche. En arrière et à gauche du troupeau, se dessinent une colline verdoyante, quelques arbustes et un arbre de type conifère. Quelques montagnes au sommet

arrondi et dans les couleurs violacées se trouvent à l'arrière-plan à droite. Le ciel gris présente quelques nuages dispersés. Malgré ce décor plutôt sombre, la lumière provient du centre gauche et éclaire le berger tout comme les brebis.

Beaucoup de douceur, de calme et de paix émanent de ce tableau aux couleurs harmonieuses et sobres.

2.2.4.5 - *Le Christ chez Marthe et Marie*

Six jours avant la Pâque, Jésus arriva à Béthanie, où était Lazare, qu'il avait ressuscité des morts. Là, on lui fit un souper; Marthe servait, et Lazare était un de ceux qui se trouvaient à table avec lui. Marie, ayant pris une livre d'un parfum de nard pur de grand prix, oignit les pieds de Jésus, et elle lui essuya les pieds avec ses cheveux; et la maison fut remplie de l'odeur du parfum. Un de ses disciples, Judas Iscariot, fils de Simon, celui qui devait le livrer, dit : pourquoi n'a-t-on pas vendu ce parfum trois cents deniers, pour les donner aux pauvres ? Il disait cela, non qu'il se mît en peine des pauvres, mais parce qu'il était voleur, et que, tenant la bourse, il prenait ce qu'on y mettait. Mais Jésus dit : Laisse-la garder ce parfum pour le jour de ma sépulture. Les pauvres, en effet, vous les aurez toujours avec vous; mais moi, vous ne m'aurez pas toujours (Jean 12 : 1-11).

Leduc campe sa composition dans un décor très serré dont l'arrière-plan est fermé par un mur aveugle et où les personnages sont disposés en frise (fig. 35). Le carrelage de tuiles, crée une certaine perspective même si le tableau est travaillé en plan rapproché. Au premier plan, Marie-Madeleine se prosterne au pied du Christ. Vêtue d'une robe verte, recouverte à partir de la taille d'une étoffe blanche attachée au dos, elle est agenouillée devant Jésus. Vue de profil, elle tient l'extrémité de ses longs cheveux roux entre ses deux mains près du pied gauche du Christ. Une urne à deux anses, de couleur cuivre est déposée sur une assiette ciselée de métal doré à sa gauche; elle contient probablement le précieux parfum. Le Christ, vêtu d'une robe blanche et d'un manteau rouge est assis sur un banc près de la table rectangulaire à l'extrême gauche de la composition. Il s'adresse à Judas Iscariot, fils de Simon, qu'il pointe de sa main gauche. Derrière la table à l'arrière-plan gauche, Marthe debout tient un plat dans ses mains tout en regardant le Christ, tandis qu'un homme vêtu de

vert est assis, l'avant-bras gauche relevé avec la main pendante, mais la main droite appuyée sur la table. Il semble regarder dans le vide, tel un aveugle.

Un homme âgé à la barbe blanche, portant une jaquette ouverte au cou avec un manteau vert jeté sur ses épaules, est assis près du Christ. Son teint blafard, beaucoup plus pâle que tous les autres personnages, suggère qu'il s'agit probablement de Lazare que le Christ vient de ressusciter. Avec le Christ et Marie Madeleine, il complète une forme pyramidale, la plus lumineuse de tout le tableau. Les deux autres hommes, assis de part et d'autre de Judas, le regardent. Tous les hommes portent un turban, sauf le Christ et celui qui est assis de profil sur le banc à l'extrême droite de la composition vêtu d'un himation rouge. Les poses différentes des huit personnages animent cette composition horizontale. La lumière provenant de la droite est concentrée surtout sur le visage et le dos de Marie-Madeleine. Les couleurs à valeur chromatique intense des vêtements contrastent avec le mur du fond et le plancher peint dans un camaïeu de brun et de gris. Leduc reprend ce modèle pour le Christ vu de profil dans *Le Christ calmant la tempête*.

Ce tableau est traité de manière différente des autres; par exemple, le mur du fond est peint en traits hachurés obliques, le dessin des drapés et des raccourcis est moins bien réussi, ces éléments suggèrent l'intervention possible d'un des assistants de Leduc.

2.2.4.6 - *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*

Dans une composition symétrique et linéaire dont les plans sont rapprochés, Leduc représente le Christ, lorsqu'il remet la clé du Royaume des Cieux à Pierre, agenouillé devant lui (fig. 36). Tel que le dit le Nouveau Testament:

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, quoi que tu lieras sur la terre sera lié dans les cieux, et ce que tu délieras sur la terre sera délié dans les cieux (Mt, 16, 15-19).

Au premier plan, Pierre, vêtu d'une aube bleue et d'un himation ocre, le genou droit en terre, tend la main droite vers le Christ. Celui-ci pointe de l'index droit les cieux tout en tenant la clé tandis qu'il pointe la terre de son index gauche. Portant une robe blanche et un manteau rouge, il est encerclé des douze apôtres réunis, six à

droite et six à gauche. Ils sont tous d'âge mûr sauf Pierre qui semble le plus âgé avec sa chevelure et à sa barbe blanches. Les deux premiers apôtres servent de repoussoir. Celui qui est à l'extrême gauche tourne complètement le dos au spectateur. Vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu, sa main gauche est près de la fontaine d'eau insérée dans le pan de mur de pierre. Il pointe le Christ de son index droit comme pour présenter la scène au spectateur. En contrepartie, à l'extrémité droite, le premier apôtre vu de profil et habillé d'une robe orangée et d'un manteau vert, tend la main gauche ouverte vers Pierre tout en allongeant son pied gauche à l'extérieur du cadre de la composition. Le troisième à gauche, vu de profil et regardant vers les Cieux, est probablement Jean, le plus jeune des apôtres, imberbe, aux traits plus doux et vêtu de bleu. Les autres disciples portent des vêtements aux couleurs plus atténuées. La plupart regardent soit le Christ ou les cieux. Un seul détourne la tête, c'est celui qui est en retrait du bras droit du Christ, probablement Judas, tandis que le deuxième à l'extrême gauche du premier plan regarde celui qui le précède. Si le disciple en arrière du groupe de droite fixe vers sa gauche, le plus éloigné, à l'arrière-plan gauche, regarde le spectateur servant ainsi d'admoniteur. La scène se passe à l'extérieur sur un fond de décor délavé représentant une ville avec ses bâtiments de style moyen-oriental.

Même si Leduc se sert de plans rapprochés, il réussit à créer une certaine profondeur en jouant sur la densité et l'ambiance de l'air, tel l'effet brumeux du fond. Pour le premier plan, il se sert de couleurs à valeur chromatique intense, couleurs saturées avec opposition de complémentaires qui contrastent avec le fond traité dans un camaïeu de bleu gris, délavé, sobre et subtil.

Leduc, fidèle à son intérêt pour la nature ajoute quelques plantes au pied de la fontaine et deux arbres près des bâtiments à l'arrière-plan.

2.2.4.7 - *Jésus calmant la tempête*

Leduc peint dans ce tableau le moment où:

Jésus monta dans la barque, et ses disciples le suivirent. Et voici, il s'éleva sur la mer une si grande tempête que la barque était couverte par les flots. Et lui, il dormait. Les disciples s'étant approchés le réveillèrent, et dirent : Seigneur, sauve-nous, nous périssons ! Il leur dit : pourquoi avez-vous peur, gens de peu de foi ? Alors il se leva, menaça les vents et la mer, et il

y eut un grand calme. Ces hommes furent saisis d'étonnement : quel est celui-ci, disaient-ils, à qui obéissent même les vents et la mer ? (Matthieu 8, 23-27).

Sous un ciel sombre de tempête, une petite barque avec une seule voile tendue à la proue est secouée par la violence des flots (fig. 37). Un adulte barbu aux cheveux longs brun roux se tient debout au centre de cinq personnages d'âge différent. C'est le Christ qui domine le groupe, vêtu d'une aube blanche et d'un himation rouge gonflé par les vents. Il tend le bras avec la main gauche pointée vers la mer pour lui commander de se calmer tandis que sa main droite est orientée vers les hommes pour les apaiser. En retrait de Jésus, assis, un homme d'âge mûr aux cheveux et à la barbe grise, vêtu d'une tunique brune, retient la corde enroulée autour du mât tout en s'y accrochant de son bras droit. En tant qu'admoniteur, il regarde effrayé, le spectateur pour le faire participer à la scène. Parmi les quatre autres personnages assis, un jeune homme en vert, tout près de la main droite de Jésus, s'agrippe à la barque, tandis qu'à ses côtés, un autre homme les mains jointes, prie pendant qu'à l'arrière du bateau, un homme en rouge retient de toutes ses forces la voile, tendue par la violence des vents. Le dernier personnage à l'arrière du bateau ne présente qu'une tête vue de profil. Même s'il y est présent physiquement, son regard lointain laisse suggérer plutôt qu'il y est comme observateur externe. Ses traits sont ceux de Leduc. L'artiste prend la licence de s'inclure dans ce tableau comme il le dit lui-même, tant pour signer sa composition que pour symboliser, possiblement, son rôle de témoin comme artiste⁹⁰.

Dans cette composition originale, l'artiste y peint son autoportrait. Représentant le moment où « Jésus menace les vents et la mer », Leduc traduit très bien toute l'agitation de cette tempête, par le mouvement des vagues, par l'angle de la barque, par le gonflement de la voile et de l'himation de Jésus, sans oublier le ciel ténébreux. Les positions des personnages expriment bien l'angoisse et la peur des

⁹⁰ Lettre de Leduc à l'abbé Eugène Martin du 3 septembre 1932 « Je vois que deux des tableaux des transepts sont des originaux: La Pêche miraculeuse et Jésus calmant la tempête. Dans ce dernier tableau un personnage que l'on voit de profil au fond de la barque, à l'extrémité droite de la composition est peint à la ressemblance de l'auteur. C'est une petite licence passée inaperçue jusqu'à aujourd'hui sans doute qu'il faudrait bien lui pardonner.» Dans sa lettre, Leduc parle de lui à la troisième personne. (BAnQ, Fonds Ozias Leduc, « lettre de Leduc à l'abbé E. Martin, 3 septembre 1932 », 327/8/38.) (annexe 8)

pêcheurs. Le Christ et le personnage de Leduc affichent une certaine impassibilité; l'un parce qu'il domine la situation, l'autre en tant qu'observateur. Cette composition personnelle par son mouvement circulaire s'inscrit bien dans son cadre en plein cintre.

2.2.2.8 - *La Pêche miraculeuse*

Pour ce tableau Leduc s'inspire du récit de Jean:

Le matin étant venu, Jésus se trouva sur le rivage; mais les disciples ne savaient pas que c'était Jésus. Jésus leur dit : Enfants, n'avez-vous rien à manger ? Ils lui répondirent : Non. Il leur dit : Jetez le filet du côté droit de la barque, et vous trouverez. Ils le jetèrent donc, et ils ne pouvaient plus le retirer, à cause de la grande quantité de poissons (Jean 21, 1-8).

Pierre et ses compagnons ont pêché toute la nuit sans rien prendre et c'est là que le Christ intervient à leur insu (RÉAU 1957, p. 571). Sur le rivage se tient un adulte, barbu aux cheveux roux, vêtu d'une aube blanche recouverte d'une cape rouge; c'est Jésus qui s'adresse aux trois pêcheurs dans la barque (fig. 38). De son index gauche, il semble leur indiquer une direction précise. Il est placé à l'avant-plan gauche de la composition tandis que les trois pêcheurs dans leur barque sont à droite au plan moyen. Leurs muscles tendus et leurs poings fermés démontrent qu'ils peinent à retirer leur filet jeté à droite de la barque. Le plus âgé des trois, Pierre se tient debout au milieu des deux autres, l'un penché et l'autre assis. Ils sont tous vêtus d'une tunique brunâtre et semblent concentrés sur leur travail. Au premier plan, au pied du Seigneur, se trouvent quelques quenouilles, parsemées sur le sable jaune du rivage. À remarquer, seules les têtes du Christ et de Pierre sont au-dessus de la ligne d'horizon et se retrouvent dans la partie supérieure de la composition.

Les flots agités, de couleur bleu vert avec des vagues dont la crête est rehaussée de jaune ou de blanc, couvrent plus des trois cinquièmes de la composition tandis que le ciel occupe une superficie légèrement plus petite. Le rivage du premier plan et la langue de terre du milieu se partagent le reste de la composition. Tout le paysage marin est peint dans des teintes à faible valeur chromatique conformes au crépuscule matinal, contrastant la couleur saturée du vêtement de Jésus. Un léger brouillard recouvre le paysage, peint dans une lumière diffuse, créant ainsi une perspective atmosphérique qui ajoute de la profondeur à la scène.

Dans ce chapitre nous venons de voir comment Leduc s'inspire directement des textes sacrés pour représenter les différents thèmes des mystères du Rosaire et ceux des scènes de la vie de Jésus, couvrant de son enfance à sa vie adulte. L'artiste insiste sur la végétation et traite avec un soin méticuleux les objets démontrant son intérêt pour la nature morte. D'ailleurs, au troisième chapitre, nous insisterons sur ces détails et nous analyserons comment l'artiste s'est inspiré de différents peintres européens de diverses périodes. En comparant les tableaux de Leduc à ceux dont il s'est inspiré, il nous sera possible d'analyser l'apport créatif du jeune artiste à ses débuts, lors de cette première commande d'envergure, tout en expliquant son éclectisme stylistique et iconographique.

CHAPITRE III

ANALYSE COMPARATIVE AVEC LES SOURCES ICONOGRAPHIQUES

En 1932, à la requête d'un prêtre-historien de Joliette, Ozias Leduc déclare s'être inspiré en grande partie d'autres tableaux en vue de créer le décor de l'église Saint-Charles-Borromée. Comme on le verra, Leduc a grandement modifié ses sources, il décrit son intervention comme des 'arrangements' ou encore des 'interprétations très libres' pour désigner sa démarche, minimisant ainsi son travail de créateur. Voici ce qu'il écrit:

On peut dire que ces tableaux sont, plutôt que des copies, des arrangements d'après des reproductions photographiques ou gravées d'œuvres d'artistes la plupart bien connus. Ou encore, pour quelques-uns, que ce sont des interprétations très libres, dessin et couleur, des maîtres choisis. Ces arrangements et ces interprétations, auxquels (sic) l'auteur a ajouté de son cru en des proportions considérables quelquefois sont tous ramenés à une même échelle afin de les adapter au format des panneaux à remplir. Ce premier travail d'unification poursuivi et complété par l'application d'une technique uniforme et le choix d'une couleur devait dans le plan de l'artiste former une harmonie d'ensemble, un accord complet entre les tableaux, ainsi refaits, et la décoration ornementale alors existante⁹¹.

Ainsi, selon les propos de l'artiste, cette décoration repose sur un travail d'adaptation de sources iconographiques provenant d'artistes européens. Leduc prend soin de ne pas indiquer ses références; il nous reviendra donc le rôle d'identifier les

⁹¹ BAnQ, Fonds Ozias Leduc, le texte intégral se trouve dans le « brouillon de la lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin datée du 16 août 1932 », 327/8/38. (annexe 1)

modèles dont il a pu s'inspirer et de voir comment il a interprété ces thèmes en fonction de l'architecture et de l'éclairage de l'édifice tout en intégrant des éléments de son propre univers pictural. En comparant les tableaux de Leduc à ceux dont il s'est inspiré, nous aurons le loisir d'analyser l'apport créatif du jeune artiste et de déterminer si, déjà, se pressentait la manière personnelle de l'artiste dans cette première commande.

En vue de déterminer s'il s'agit de copies, d'arrangements d'après des reproductions photographiques ou gravées, d'intégration, de libres interprétations ou de compositions originales, nous étudierons chacun des tableaux en terme d'une iconographie comparée.

Après avoir décrit les caractéristiques générales de l'ensemble en regroupant les similitudes formelles entre les vingt-trois tableaux, nous examinerons chacune des œuvres en comparaison à sa source d'inspiration selon les deux grandes catégories suivantes: les copies quasi intégrales et les copies partielles. Nous présenterons ensuite les œuvres pour lesquelles nous n'avons pas réussi à identifier le modèle et, enfin les compositions originales. Ce plan semble mettre de l'avant la liberté et l'assurance que prend Leduc dans la création de ses compositions. De fait, nous souhaitons insister sur les thèmes énoncés à Joliette et qui seront récurrents dans son œuvre. Ainsi, il devient possible de formuler les aspects qui caractérisent déjà son art. Même si le décor de Joliette, comme nous l'avons vu, a jusqu'à présent été peu apprécié, car évalué comme ne s'intégrant pas dans l'ensemble de sa pensée et de son apport créatif, nous espérons démontrer le contraire par notre étude.

3.1 - Caractéristiques générales

En planifiant le décor, Rousseau avait prévu que la voûte de la nef serait divisée en cinq travées prolongeant la disposition des colonnes. Des lunettes, appuyées sur l'architrave et en forme d'arcs en plein cintre, étaient disposées à la partie inférieure des travées et avaient des formes régulières prévues pour recevoir les tableaux de même dimension, soit 2 x 3,5 m. Le même système fut repris dans les transepts. Pour leur part, les cinq tableaux de la voûte en cul-de-four du chœur ont un format particulier composé d'un agencement de formes géométriques, mesurant environ 4 x 4 m. Ainsi, un rectangle vertical, surmonté d'un arc plein cintre, croise un parallélogramme horizontal joignant la partie inférieure par des angles arrondis. Trois

tableaux, au centre, ont une prédominance verticale (ex. *La Pentecôte*, fig. 28) tandis que pour les deux autres, aux extrémités, se présentent dans un format horizontal (ex. *La Résurrection*, fig. 26).

Les compositions ne tiennent pas compte de leur position en hauteur, bien qu'elles soient placées dans la voûte. Le tableau se présente à la manière d'un *quadro riportata*, comme s'il était accroché sur un mur, au niveau du regard du spectateur. L'artiste n'ajuste pas la perspective, ni les proportions des formes pour tenir compte de la distorsion créée par le positionnement des toiles.

À l'unité d'ensemble, suggérée par le format identique des dix-huit tableaux de la nef et des transepts et aux cinq tableaux du chœur, s'ajoute l'harmonie chromatique entre les différents tableaux. Leduc conçoit cette harmonie en se servant de couleurs à valeur intense au premier plan contrastant l'arrière-plan peint en camaïeu de brun ou de bleu violacé foncé où luit souvent une lumière tamisée traduisant un effet crépusculaire. Si une lumière dorée émane des mystères glorieux dans le chœur, les mystères joyeux se caractérisent par des teintes vives et claires dans la nef droite, tandis que dans les mystères douloureux dominant des teintes sombres dans la nef gauche. Une lumière blafarde particularise les huit scènes de la vie du Christ dans les transepts où des ocres délavés dominant. De plus, Leduc uniformise la physionomie des principaux personnages les rendant ressemblants et reconnaissables d'un tableau à l'autre. Ainsi, il se sert comme modèle pour peindre la Vierge, femme sereine aux traits délicats, de la Vierge de profil dans *La Visitation* d'Albertinelli (fig. 39-40) et, pour le Christ, jeune homme longiligne dans la trentaine aux longs cheveux et à la barbe d'un blond roux, il s'inspire du Christ dans *Le Bon Berger* de Plockhorst (fig. 41-42). De plus, l'artiste reste constant dans le choix des vêtements. Selon la tradition, la Vierge est toujours vêtue d'une robe rouge recouverte d'un ample manteau bleu à capuchon et d'un voile blanc tandis que le Christ porte une aube blanche avec un himation rouge. Quant aux autres personnages, le brun domine leur habillement avec quelques accents de couleurs qui dynamisent les scènes.

Les compositions semi-circulaires s'adaptent au format d'arc en plein cintre des tableaux de la nef et des transepts en insistant sur l'angle de présentation horizontal. Pour ceux du chœur, malgré l'importance de l'axe horizontal, toute la portée iconographique du tableau semble concentrée dans l'axe vertical. La plupart

des tableaux sont peints en plan rapproché dans un décor serré avec peu de profondeur. Les personnages sont disposés en frise et certaines compositions sont fermées par un mur couvrant une partie de l'arrière-plan selon la tradition des muralistes de la fin du XIX^e siècle et dans l'esprit néoclassique. Un effet de perspective est créé par le carrelage dans certains cas, et la profondeur est suggérée en misant sur la densité de l'air (perspective atmosphérique), sur la saturation des couleurs ou sur la précision du dessin dont la netteté diminue dans le contour des formes à l'arrière-plan. L'artiste place souvent au premier plan, en guise d'admoniteur pour attirer l'oeil sur le centre d'intérêt, un personnage vu de dos ou un objet débordant du cadre et empiétant sur l'espace du spectateur. Ainsi, la zone principale est clairement délimitée par un élément repoussoir, illusionniste et tridimensionnel et un fond plus flou qui ferme la scène au loin.

Leduc souligne les différentes formes par une ligne descriptive qui accentue la vraisemblance et la netteté des figures et des objets. Sans être une cloison étanche autour de chaque forme, ce trait de contour accentue la lisibilité des différentes parties. Cette ligne est, en général, dans un ton plus soutenu que celui de l'élément qu'elle a pour rôle de cerner. La couche picturale est mince avec quelques empâtements pour capter la lumière ou souligner des effets de matière, cependant la surface lisse rend bien la texture des objets représentés.

Pour accentuer la dramaturgie de certains thèmes, Leduc a souvent recours au clair-obscur avec beaucoup de savoir-faire (*Le Crucifiement*, fig. 25), cependant, il se sert avant tout de la lumière à des fins iconographiques. Ainsi, il n'y a pas vraiment d'indication d'une source lumineuse; la lumière émane de l'Enfant Jésus ou du Christ lui-même. Cet éclairage subjectif souligne la divinité du Christ. Par exemple dans *La Nativité* (fig. 18) et dans *L'Adoration des Mages* (fig. 31).

3.2 - Le rôle des sources iconographiques

Après avoir résumé les principaux points de similitude stylistique et formelle entre les différents tableaux de Leduc, nous procéderons à une comparaison entre eux et leur source d'inspiration (tableaux 1 et 2). Disons que dans la plupart des cas,

Leduc s'étant inspiré d'estampes⁹² en noir et blanc, il a le mérite d'avoir choisi les teintes pour harmoniser l'ensemble et rendre le tout plus immédiatement cohérent. De plus, comme la plupart des tableaux ont une prédominance horizontale, il adapte les compositions d'œuvres choisies au format horizontal des panneaux à remplir en modifiant la distance entre les personnages de façon à ce qu'ils occupent le plus possible de l'espace du tableau. Chaque tableau étant particulier, nous analyserons individuellement leur source d'inspiration lorsqu'elle est connue et nous verrons quelle interprétation Leduc en fait.

Nous avons regroupé les vingt-trois tableaux en quatre catégories différentes selon le rôle des sources iconographiques: les copies quasi intégrales, les copies partielles, les sources non identifiées et les compositions originales.

⁹² Ce mémoire fait référence aux sources peintes et non aux estampes auxquelles Leduc aurait pu avoir accès. Les sources précises restent encore à identifier.

Tableau 1 - Liste des sources d'inspiration: copies quasi intégrales

Oeuvre de Leduc	Source d'inspiration
<i>L'Annonciation</i>	Guido Reni, <i>L'Annonciation</i> , 1610
<i>La Visitation</i>	Mariotto Albertinelli, <i>La Visitation</i> , 1503
<i>La Nativité</i>	H.J. Sinkel <i>La Naissance du Christ</i> , vers 1884
<i>L'Assomption</i>	Le Titien, <i>Assunta</i> , 1516-1518
<i>La Fuite en Égypte</i>	Gravure anonyme, Fonds Ozias Leduc
<i>Le Bon Pasteur</i>	Bernhard Plockhorst, <i>Le Bon Berger</i> , 1874
<i>Le Christ remettant les clés à Saint-Pierre</i>	Nicolas Poussin, <i>L'Ordre</i> , 1647
<i>L'Ascension</i>	Ernst Deger, <i>Ascension du Christ</i> , 1849-1859

Tableau 2 - Liste des sources d'inspiration: copies partielles

Oeuvre de Leduc	Source d'inspiration
<i>La Présentation de Jésus au Temple</i>	Rubens, <i>La Présentation de Jésus au Temple</i> , avant 1638
<i>L'Agonie au Jardin des Oliviers</i>	Jean Restout, <i>Le Christ au Jardin des Oliviers</i> , 1740
<i>La Flagellation</i>	A.W. Bouguereau, <i>La Flagellation du Christ</i> , 1880
<i>Le Crucifiement</i>	Léon Bonnat, <i>Le Christ</i> , 1874
<i>L'Adoration des Mages</i>	Martin Feuerstein, <i>Sainte Nuit</i> , 1891
<i>Le Couronnement de la Vierge</i>	Raphaël, <i>Le Couronnement de la Vierge</i> , 1503
<i>La Résurrection</i>	Bernhard Plockhorst, <i>Il est ressuscité</i> , n.d.

3.2.1 - Copies quasi intégrales

3.2.1.1 - *L'Annonciation*

Leduc (fig. 16) s'inspire du tableau de Guido Reni, *L'Annonciation* (1610, Rome, Palais du Quirinal, Cappella dell'Annunziata, huile sur toile, 3,30 x 2,00 m) (fig. 43)⁹³. La position de l'ange Gabriel et la Vierge sont presque identiques et l'Esprit-saint, sous forme de colombe, est orienté de la même manière avec ses rayons obliques descendants de la gauche vers la droite. Ainsi, Leduc reprend le même moment que le Guide (1575-1642) pour représenter l'Annonciation soit l'acceptation soumise de Marie. Dans les deux cas, l'ange annonciateur apparaît sur un coussin de nuages. Leduc cependant modifie la composition verticale de Guido Reni dans un format horizontal (2 x 3,5 m) pour s'adapter à l'architecture de la voûte de la nef en plus d'y faire quelques ajouts. Le tabouret⁹⁴ sur lequel Marie est agenouillée et un aperçu de carrelage renvoient à l'espace terrestre sombre et précis tandis que tout le reste du tableau se situe dans les nuages en clair-obscur suggérant le monde céleste. La lumière provenant de l'Esprit-saint est plus intense chez Reni.

Dans la composition pyramidale de Leduc, l'ange Gabriel et la Vierge sont au premier plan sans que leur regard ne se croise, L'Esprit-saint, tout en lumière est au deuxième plan tandis que Dieu le Père occupe, au troisième plan, le sommet du triangle encadré par les têtes d'angelots, constituant un ajout par rapport à la composition de Reni⁹⁵. La forme triangulaire est reprise par la *veduta* à l'extrême

⁹³ Le spécialiste de Reni, D. Stephen Pepper, mentionne une gravure réalisée par E. Colbenschlag, (PEPPER 1984, p. 225).

⁹⁴ Dans *L'Annonciation* de Luigi Capello, vers 1878, à l'église Notre-Dame de Montréal, il y a un banc où la Vierge est agenouillée très semblable à celui de la composition de Leduc (fig. 44).

⁹⁵ Dieu le Père est inspiré de Raphaël dans *La Dispute du Saint Sacrement*, 1506, à la Chambre de la Signature au Vatican (fig. 45) sauf pour la position du bras droit se rapprochant plutôt de celle du Pérugin, *Dieu créateur et les anges*, 1507-1508, Palais du Vatican, Stanza de l'Incendie du bourg (fig. 46). Comme Leduc possédait *L'Histoire de l'art chrétien* de François Bournand, il est possible qu'il y ait vu la reproduction du *Tableau d'autel*, peint à Pérouse par Raphaël, où Dieu le Père est ainsi représenté (fig. 47). À remarquer, que dans le tondo, exécuté par l'abbé Jules-Bernardin Rioux, représentant le *Triomphe de la Sainte Trinité*, d'après Raphaël et placé au croisillon du transept de la cathédrale de Joliette, c'est ainsi que Dieu le Père figure (fig. 48). Vers 1883, Luigi Capello a

droite dans un plan encore plus éloigné. Si la couleur dominante est le bleu avec quelques accents de rouge dans la composition de Reni, le camaïeu de terre de Sienne domine chez Leduc avec les jeux de clair-obscur qui accentuent le relief et les volumes. Le blanc, très présent, en différents dégradés de gris, allant du blanc pur au gris très foncé, contraste sur ce fond sombre. Leduc se sert de couleurs de valeurs intenses tel, le rouge de la tunique de l'ange, de la draperie et de la robe de la Vierge accentué par le bleu-vert de son manteau, couleur complémentaire reprise dans la sphère que Dieu tient à la main. La source lumineuse semble venir d'en haut, de Dieu le Père pour éclairer l'ange, tandis que c'est surtout l'Esprit-saint qui irradie de ses rayons lumineux la Vierge, mais le rideau de la fenêtre semble éclairé par la lumière provenant de l'extérieur à gauche. La lumière souligne ainsi les éléments iconographiques les plus signifiants.

Si Leduc remplace la tunique bleue de l'ange par une tunique rouge, il reprend les couleurs traditionnelles pour les vêtements de la Vierge, soit une robe rouge et un manteau bleu. Le fond sombre bleuté contraste avec l'arrière-plan céleste jaune orangé chez Reni tandis que chez Leduc c'est le blanc qui contraste avec le fond brunâtre. De plus, les visages des personnages diffèrent d'un tableau à l'autre; la Vierge semble plus gracile et plus jeune chez le Guide tandis que l'ange Gabriel est plus délicat et plus coloré chez Leduc.

Dans ce tableau inspiré de Guido Reni, Leduc insère dans la pièce où se tient la Vierge, un élément tout à fait personnel soit du mobilier et la fenêtre ouvrant sur un paysage dont l'éclairage crépusculaire deviendra une caractéristique de l'univers pictural de l'artiste (LACROIX 2004, p.15). Cette fenêtre encadrée à droite par une draperie rouge retenue par un cordonnet rappelle les rideaux de scène dessinés par Leduc à cette époque, comme le drapé théâtral dans *Enfant casqué gardant un trésor* réalisé en 1891 (LACROIX 1996, p. 70) et dans d'autres décors de théâtre (fig. 50) (LACROIX 1978, p. 21-22). Ainsi chez Leduc, le décor est personnalisé et il suggère que nous sommes dans un univers de représentation, alors que chez Reni, il demeure imprécis. De plus, dans ce qui semble être un souci théologique, Leduc ajoute la figure de Dieu le Père qui complète la présence virtuelle de la Trinité et la réalisation

aussi représenté Dieu le Père de cette manière dans la décoration de la chapelle du Sacré-Coeur à l'Assomption (fig. 49).

du dessein et de la promesse de Dieu, lors de la chute d'Adam et Ève.

3.2.1.2 - *La Visitation*

Pour la deuxième scène des mystères joyeux, Leduc (fig. 17) s'est inspiré de l'œuvre de Mariotto Albertinelli (1474-1515), *La Visitation* (1503, Galerie des Offices, Florence) (fig. 51). Luigi Capello a également peint vers 1878 une fresque du même sujet pour l'église Notre-Dame de Montréal (fig. 52) qui est très proche d'Albertinelli. Comme Leduc était l'assistant de Capello, il a fort certainement vu son tableau et il a pu s'en inspirer ou utiliser la source que lui a fournie son maître.

Comme nous pouvons le constater, la composition triangulaire de la Vierge et d'Élisabeth est très semblable. Ces deux personnages sont presque identiques sauf que Leduc modifie l'angle des têtes. Chez Albertinelli, la Vierge semble s'adresser à l'oreille gauche d'Élisabeth dont la tête est légèrement inclinée vers la droite tandis que Leduc peint les deux femmes se regardant droit dans les yeux. Cet effet provient du fait qu'elles sont plus éloignées l'une de l'autre, alors que Leduc transforme la composition verticale d'Albertinelli en une composition horizontale suggérant un respect mutuel entre Marie et Élisabeth. Les couleurs de leurs vêtements sont dans les mêmes teintes. Le modèle de la tête de la Vierge servira pour les autres tableaux de Joliette.

Ici s'arrête la ressemblance. Pour le reste de la composition, Leduc invente un décor complètement différent. Il situe les personnages non pas dans une architecture classique avec des pilastres sculptés et une arcade, mais plutôt sur une terrasse bordée d'un jardin avec un fond de paysage. La nature devient un thème important dans ce tableau, tant par la croissance des feuillages sur les deux pilastres que par le paysage en arrière-plan. De plus, il ajoute trois personnages, dont deux femmes bien visibles et un troisième personnage plus imprécis au deuxième plan gauche. Qui serait ce troisième personnage fantomatique à peine perceptible? Tel que mentionné dans la description, il peut s'agir de deux suivantes ou des deux soeurs de Marie et de Joseph. Leduc associe à Élisabeth, un fuseau et une canette de fil, soulignant le travail féminin et démontrant son intérêt particulier pour les natures mortes. D'autres différences se retrouvent en terme de l'atmosphère et des teintes du tableau. Chez Albertinelli, les couleurs sont claires et saturées tandis que chez Leduc, elles sont sombres et rembrunies. Si l'atmosphère est joyeuse chez le premier, il devient

énigmatique et mystique chez le second, symbolisant le mystère de la fécondation d'Élisabeth.

3.2.1.3 - *La Nativité*

Cette composition de *La Nativité* (fig. 18) est identique à l'œuvre de Hendrikus Johannis Sinkel (1835-1908)⁹⁶, (vers 1864) (fig. 53).

Cependant, Sinkel place à droite de la composition une structure triangulaire faisant partie probablement de l'étable que Leduc n'a pas reprise. De plus, chez Sinkel, la Vierge soutient une partie des langes de Jésus tandis que Leduc conserve uniquement les langes autour du Nouveau-né, ce qui augmente le contraste avec les vêtements de la Vierge. Même si la Vierge est dans la même position, Leduc modifie cependant ses vêtements: voile blanc autour de la tête, robe rouge et ample manteau bleu. Par ailleurs, les vêtements des autres personnages sont identiques. Leduc crée tous les coloris du tableau comme il s'inspire d'une gravure en noir et blanc. Il se sert de couleurs de valeurs soutenues. La couleur descriptive dominante est le brun dans différentes tonalités contrastant le bleu du manteau de la Vierge et du fond. Le rouge et le rose sont utilisés parcimonieusement, mais le blanc presque pur est très présent. Techniquement, dans ce tableau Leduc utilise des empâtements pour souligner les effets de matière de la fourrure que porte le premier berger et la paille de la crèche. La source lumineuse semble surgir principalement du Nouveau-né et très peu de l'étoile dont la teinte jaune brille sur le fond bleu nuit du ciel. L'éclairage est utilisé à des fins iconographiques et le clair obscur accentue la théâtralité de cette scène.

3.2.1.4 - *L'Ascension*

C'est de *L'Ascension du Christ*, (vers 1849-1859, château Stolzenfelds) d'Ernst Deger (1809-1885) (fig. 54) que s'inspire Ozias Leduc (fig. 27).

Dans les deux cas, le Christ est très semblable: barbu longiligne, aux bras écartés et tendus vers le ciel, aux longues mains effilées et ouvertes, enveloppé d'un lourd drapé gonflé par le vent. Il a quitté le sol dans un mouvement ascensionnel oblique. Le port de tête et l'expression du visage sont presque identiques.

⁹⁶ Contemporain de Leduc, Sinkel est né à Almelo en 1835 et décédé à Düsseldorf en 1908.

Par ailleurs, chez Leduc le reste de la composition est différent en raison de son adaptation à l'espace dévolu dans l'église de Joliette. Il ne reprend pas les deux anges de Deger dans le registre intermédiaire entre le Christ et les apôtres. Le positionnement de chacun d'eux et de la Vierge se ressemble sauf que Leduc place le Christ au milieu et un peu au-dessus du groupe terrestre, tandis que chez Deger, le Christ a atteint le registre céleste au-dessus des anges. Si la composition de Deger se subdivise en trois registres distincts (terrestre, intermédiaire et céleste), chez Leduc la division n'est pas aussi évidente. Il représente le monde céleste par une nébulosité lumineuse.

Ce qui nous frappe à première vue, en regardant les tableaux de la voûte du chœur, c'est de constater la disproportion dans l'importance accordée à la Vierge dans *L'Assomption* par rapport au Christ dans *L'Ascension*, tableau placé en contrepartie. Si la Vierge domine seule occupant presque toute la surface du tableau, le Christ pour sa part la partage grandement avec ses disciples.

3.2.1.5 - *L'Assomption*

Pour réaliser *L'Assomption*, (fig. 29) Ozias Leduc s'inspire de *L'Assunta*, (fig. 55) exécutée par l'artiste vénitien Titien⁹⁷, (1516-1518) (6,9 x 3,6 m, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise). Trois siècles et demi plus tard, Leduc en présente un détail qui symbolise ce mystère glorieux : soit la Vierge emportée dans le ciel et supportée par les angelots. Leduc a d'ailleurs réalisé en 1893 une étude au graphite de ce thème (LACROIX 1978, p. 16) (fig. 6).

Leduc ne conserve que quatre angelots qui semblent soulever Marie, omettant le registre inférieur terrestre, et symbolisant le registre céleste par une lumière intense. Titien peint le moment où la Vierge quitte les apôtres et celui où elle arrive devant Dieu tandis que Leduc accorde plus de place à la Vierge elle-même, dont le plan domine toute la scène. Titien choisit de peindre l'accueil de la Vierge par Dieu tel que suggéré par le mot *Assunta*, c'est-à-dire prendre avec soi tandis que Leduc représente plutôt le moment de l'enlèvement de Marie par les anges. Une autre différence

⁹⁷ Une certaine analogie existe entre ces deux artistes; il s'agit de leur première commande officielle de tableaux religieux, aux dimensions imposantes, pour décorer une église. (LESSARD 1988, p. 5). Les deux artistes sont dans la vingtaine avancée lors de cette première commande d'envergure.

notable se retrouve dans la palette choisie. Alors que Titien utilise des couleurs pures, notamment des rouges vifs, pour peindre les tuniques des deux apôtres et la robe de la Vierge formant ainsi un triangle pointant vers le Divin et un jaune très clair pour rendre la lumière, Leduc se sert de teintes plus estompées, mais dynamisées par l'emploi judicieux des complémentaires. En conclusion, malgré un emprunt évident à l'œuvre du Titien, ce tableau de Leduc, par le choix d'un seul élément suggère, une interprétation personnelle du thème, laissant deviner les tendances symbolistes ultérieures du jeune artiste qui reviendra souvent sur le sujet.

3.2.1.6 - *La Fuite en Égypte*

Dans le fonds Leduc, nous avons retracé une gravure de *La Fuite en Égypte*⁹⁸ (fig. 56) dont l'origine n'est pas identifiée, mais qui est la source évidente du tableau de Joliette par sa simplicité et par son dépouillement.

Leduc (fig. 32) apporte quelques ajouts à la gravure comme le paysage avec l'amoncellement pyramidal de sable au loin, les dunes désertiques au premier plan avec les plantes rabougries et le squelette d'animal. Il enlève le chapeau de Joseph pour le remplacer par une auréole, la Vierge n'est plus de profil, mais de trois quart et l'Enfant Jésus n'est pas nu, mais emmaillotté de linge blanc.

Une ligne de contour souligne le dessin des visages et des extrémités des personnages, particulièrement les bras, les mains, les jambes et les pieds tout comme le dessin de l'âne qui est aussi très bien réussi démontrant le talent de l'artiste.

3.2.1.7 - *Le Bon Pasteur*

Leduc (fig. 34) s'inspire de la composition de son contemporain allemand, Bernhard Plockhorst (1825-1907), *Le Bon Berger* (n.d., lieu inconnu) (fig. 57).

Le Christ se tient debout dans la même position centrale portant un agneau sur son bras droit que l'agnelle en avant du troupeau fixe attentivement. Il tient aussi son bâton de la même manière. La position des premières brebis tant à droite qu'à gauche du Pasteur, est identique dans les deux tableaux, l'arrière-fond montagneux est très semblable tout comme le sol rocailleux du premier plan et les ronces à gauche.

La principale différence entre les deux tableaux est que Leduc symbolise la

⁹⁸ BAnQ, Fonds Ozias Leduc, « gravure », 327/18/17

porte par cette ouverture dans la clôture. Il peint un troupeau moins imposant en nombre que dans l'original. De plus, le Christ possède une auréole que Leduc n'a pas reprise. Le bâton repoussoir du premier plan droit remplace la roche ronde de Plockhorst. Leduc se sert de tonalités à valeur chromatique faible dans les teintes de rouge brunâtre. Le fond est travaillé dans un camaïeu de bleus gris, plus foncé à l'horizon. Les jeux de clair-obscur accentuent le relief et les volumes de la laine des brebis, des tissus, des végétaux et des minéraux. Le blanc est présent, en différents dégradés de gris, allant du blanc pur au gris très foncé comme dans la tunique ou la laine des animaux.

La scène se déroule dans une lumière tamisée. De plus, Leduc remplace les arbres à gauche par un seul arbre et quelques arbustes.

3.2.1.8 - *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*

L'Ordre, de Nicolas Poussin, (1647, huile sur toile, Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg) (fig. 58) sert de modèle pour le tableau du *Christ remettant les clés à saint Pierre*, dont un dessin préparatoire mis au carreau a été conservé (fig. 7)⁹⁹.

Leduc (fig. 36) a effectué quelques modifications par rapport à son dessin préparatoire qui se rapproche plus de la composition de Poussin que le tableau final. En effet, la fontaine avec le mur de pierre à l'avant-plan gauche n'y est pas, ni le bâtiment à droite de l'arrière-plan tandis que celui de gauche est à peine esquissé. L'apôtre Jean, vu de profil, est le cinquième des six disciples à gauche de la composition tandis que Judas, détournant complètement son regard du Christ est le deuxième à droite comme dans la composition de Poussin. La composition du dessin est plus lourde à gauche qu'à droite tandis que la composition finale est plus équilibrée au niveau des masses.

Par rapport à la composition de Poussin, Leduc déplace aussi certaines figures. Dans le tableau final de Leduc, Jean est le troisième à gauche suivi de Judas. Poussin insiste sur l'architecture classique gréco-romaine avec les pilastres, le viaduc et les bâtiments à l'arrière-plan qui revêtent une importance toute particulière tandis que chez Leduc, les bâtiments de l'arrière-plan ont une importance secondaire. Leduc

⁹⁹ Dessin donné au Musée national des beaux-arts du Québec (85.19) par Otto Bengle, le 5 mars 1986. Lui-même l'avait acquis de Gabrielle Messier à la fin des années 1950.

ajoute le pan de mur en pierres d'où coule la fontaine à l'avant-plan gauche avec quelques plantes bien définies au sol. De plus, il remplace les masses claires des personnages au premier plan par des masses sombres qui alourdissent cette partie de la composition, alors qu'il allège l'arrière-plan.

3.2.2 - Copies partielles

3.2.2.1 - *La Présentation de Jésus au temple*

C'est une œuvre familière qui sert de modèle à Leduc (fig. 19) pour *La Présentation de Jésus au temple*. En effet, son maître Luigi Capello possédait une copie ancienne¹⁰⁰ (fig. 59) de ce tableau d'après Pierre Paul Rubens (1577-1640) (*La Présentation de Jésus au Temple*, avant 1638, huile sur panneau, 62 x 47 cm, œuvre détruite). Ce tableau de Rubens suscite un certain intérêt parce que Leduc s'est inspiré de la partie inférieure de ce tableau pour peindre l'arrière-plan de *Nature morte au livre ouvert*, 1900, tableau profane contemporain du tableau religieux de Joliette (LACROIX 1996, p. 84).

Le prêtre Siméon (fig. 61, 62) a pratiquement la même pose et la même expression, l'index de la main droite pointe aussi vers les cieux et la prophétesse Anne se ressemble.

Leduc change cependant le reste de la composition. L'Enfant-Jésus est placé différemment dans les bras de Siméon, dont le costume est proche, mais différent, en particulier à la ceinture. La tête de la prophétesse Anne a une inclinaison différente, mais la position des mains est identique. La Vierge et Joseph sont debout face au prêtre tandis que chez Rubens, Joseph est agenouillé avec une offrande dans les mains. Leduc remplace tous les autres personnages de la composition de Rubens par un seul prêtre à gauche. Le décor est chargé chez Rubens d'une architecture avec des décorations en bas-relief. En résumé, Leduc simplifie de beaucoup la composition pour garder ce qui est nécessaire à la compréhension du thème. De plus, Leduc remplace les courbes par des lignes droites et le décor chargé par un décor épuré et sobre. Il ajoute une vue de ville au centre de la composition. Les arbres témoignent de son intérêt pour la nature et le paysage sans oublier le souci du détail, en particulier

¹⁰⁰ Tel qu'on peut le constater sur la photo où Pierre Henri Lebrun, beau-père et oncle de Leduc, est assis dans l'atelier de l'artiste devant ce tableau (fig. 60) (LACROIX 1996, p. 84).

dans le vêtement du prêtre à l'avant-plan gauche.

3.2.2.2 - *L'Agonie au jardin des oliviers*

Pour les trois apôtres endormis, Leduc (fig. 21) s'inspire de l'œuvre de Jean Restout (1692-1768), *Le Christ au jardin des Oliviers* (vers 1735, huile sur toile, 0,53 x 0,45 m, gravée par Pierre-Imbert Drevet (fig. 63) avant 1738) (GOUZI 2000, p. 237).

Cependant, Leduc place ces personnages dans la partie obscure de l'arrière-plan tandis que chez Restout ils sont au premier plan. Il accentue aussi la nature autour d'eux par l'utilisation de plusieurs oliviers verticaux tandis que Restout place un seul arbre tordu en oblique à l'extrême gauche de la composition. Celui-ci place le Christ défaillant et secouru par les anges dans la partie supérieure du tableau, tandis que Leduc le place sur le même niveau que les trois personnages couchés, soit au niveau terrestre. Le Christ agenouillé à même le sol, les bras en extension et les mains ouvertes, regarde intensément l'ange qui lui présente la coupe. Le contraste est frappant entre le Christ éveillé, tout en lumière, et les apôtres endormis dans la partie sombre du tableau. De plus, Leduc ajoute au premier plan droit, ce tronc d'arbre desséché symbolisant la mort, contrastant les trois plantes vertes bien vivantes situées entre les racines.

Le Christ y est étendu les jambes allongées et non agenouillé mais l'angle de la tête et les mains ouvertes sont semblables.

3.2.2.3 - *La Flagellation*

Leduc (fig. 22) s'inspire partiellement de *La Flagellation du Christ* d'Adolphe William Bouguereau, (1825-1905), (1880, 3,60 x 2,60 m., huile sur toile, Musée de la Rochelle) (fig. 64) (BASCHET 1885, p. 59-61).

Si nous comparons le tableau de Leduc à celui de Bouguereau nous réalisons que les trois bourreaux autour du Christ sont identiques, avec les mêmes gestes, la même posture, seule la couleur des vêtements et de la chevelure varie. Cependant, la principale différence entre les deux tableaux est dans la représentation du Christ et dans le décor. Leduc peint un Christ moins tragique, à la fois plus gracieux et plus stoïque, dans un décor néo-classique avec un mur fermant presque tout l'espace arrière de la composition. Seul le visage traduit la douleur chez Leduc tandis que chez Bouguereau, le Christ se tord de douleurs, suspendu à la colonne par les bras à l'aide

de lanières de cuir. De plus, Leduc remplace la foule des curieux chez Bouguereau par un mur de pierres et il ajoute à l'extrême gauche du temple, un bourreau se dirigeant vers la scène. En résumé la composition de Leduc est simplifiée, tout en gardant un caractère académique et plus sobre.

3.2.2.4 - *Le Crucifiement*

L'une des sources du *Crucifiement* est le tableau Léon Bonnat (1833-1922), *Le Christ* (huile sur toile, 2,29 x 1,60 m, 1874, Paris, musée du Petit Palais) (fig. 65) (PERSONNAZ 1923, p. 22).

Leduc (fig. 25) s'inspire du Christ crucifié de Bonnat reprenant une anatomie semblable, le pagne est noué de la même manière et le sang coule là où les clous transpercent les mains et les pieds. De plus, il peint l'inscription I.N.R.I. de façon identique. Il modifie cependant la position de la tête du Sauveur de façon à l'intégrer au reste de la scène.

En effet, dans la peinture de Bonnat, le Christ est seul tandis que Leduc peint le Christ accompagné de sa Mère, de l'apôtre Jean et de Marie Madeleine au premier plan, de la soeur de la Vierge agenouillée en retrait et à l'arrière-plan et il ajoute cinq soldats romains casqués dont la source d'inspiration nous est pour l'instant inconnue. Leduc regroupe Jean et la Vierge du même côté comme ils ont été peints depuis le XIV^e siècle (RÉAU 1957, p. 498), par exemple chez Rubens (*Le Christ sur la croix*, 1627, Rockox House, Anvers) (fig. 66).

Par ces modifications, Leduc représente la coexistence du Bien et du Mal, thème qu'il reprendra par la suite.

3.2.2.5 - *La Résurrection*

Selon Jean-René Ostiguy, *La Résurrection* (fig. 26) serait un original (OSTIGUY 1974, p. 96) dont il existe une étude (fig. 12) (huile et mine de plomb sur carton, vers 1893, 22,6 x 31,9 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario) (fig. 7) (LACROIX 2004, p. 9).

Cependant, pour la figure de Madeleine au premier plan gauche, Leduc s'inspire du tableau de Bernard Plockhorst (1825-1907), *Il est ressuscité* (n.d., localisation inconnue) (fig. 67) (HANFSTAENGL n.d., p. 265). En effet, la femme au premier plan gauche, Marie Madeleine, vue de dos et celle du tableau de Leduc sont

très semblables, mais celui-ci élimine les deux autres Marie. De plus, l'ange au centre de la composition pointe de la même manière bien que Leduc modifie le côté où la tête est inclinée.

Le tableau final diffère de l'étude préparatoire par la position de la tête du Christ¹⁰¹; s'il est de trois quarts dans l'étude, il est de face avec les yeux orientés vers les cieux dans le tableau final. Par ailleurs, pour les différents personnages de cette composition, il s'agirait plutôt de lointaines inspirations de sources multiples que de copie intégrale d'une seule source. Dans tous les cas, Leduc a simplifié le sujet pour ne garder que l'essentiel nécessaire pour traduire le message biblique. Ce tableau devient un arrangement à partir de sources diverses plutôt qu'un original comme l'avait cru Ostiguy en 1974 (OSTIGUY 1974, p. 96).

Leduc démontre dans ce tableau, son intérêt pour les natures mortes dans le rendu des objets métalliques, comme le casque, le bouclier et la perche.

3.2.2.6 - *Le Couronnement de la Vierge*

Bien que Leduc dise dans une lettre à l'abbé Eugène Martin, datant de 1932, qu'il s'est inspiré d'une fresque du Spagna¹⁰², différentes sources ont pu lui servir d'inspiration. Il nous semble que *Le Couronnement de la Vierge* de Raphaël (1483-1520) (1503, huile sur toile transférée du bois, 267 X 163 cm, Rome, Pinacothèque du Vatican¹⁰³) (fig. 68) qui est légèrement différent de l'œuvre du même sujet de Spagna (1522, fresque, Pinacothèque, Todi) (fig. 69) lui aurait aussi servi d'inspiration.

Le tableau de Leduc se rapproche plus de la partie supérieure de celui de Raphaël par la pose du Christ dont le bras gauche fléchi avec la main relevée semble bénir la Vierge pendant qu'il tient la couronne de sa main droite. Chez Spagna, le Christ tient la couronne dans ses deux mains. Dans les trois compositions, on retrouve des têtes d'angelots au-dessus de la Vierge et du Christ.

¹⁰¹ Selon Lacroix, « la figure du Christ dans *La Résurrection* s'inspire du tableau d'Ernst Deger (1809-1885) conservé au Maximilianeum de Munich. » (LACROIX 1996, p. 80).

¹⁰² BAnQ, Fonds Ozias Leduc, « lettre de Leduc à l'abbé Eugène Martin en 1932 », 06-M-P 50/7/157: « [...] Dans le sanctuaire, les mystères glorieux du Rosaire [...] le Couronnement de la Ste-Vierge au ciel (d'après une fresque du Spagna). » (annexe 9).

¹⁰³ Comme Giovanni di Pietro Lo Spagna, (c.1450-1528), élève du Pérugin, subit plus tard l'influence de Raphaël, il est possible qu'une certaine confusion existe entre les deux.

Pour ce qui est de la Vierge agenouillée, l'inspiration vient du Spagna plus que de Raphaël où elle est vue assise. Mais, le type de la Vierge, vue de profil, est possiblement inspiré de la Vierge d'Albertinelli dans *La Visitation* (fig. 17).

Comme nous l'avons déjà discuté pour *L'Annonciation* (fig. 16), Leduc a pu s'inspirer de Raphaël, du Pérugin ou de Capello pour représenter Dieu le Père à la barbe broyée en deux pointes, tenant le globe terrestre de sa main gauche et levant le bras droit.

Leduc simplifie la composition en ne gardant que le registre céleste tandis que Raphaël et Spagna présentent une composition à deux registres superposés, le registre céleste à la partie supérieure et le registre terrestre à la partie inférieure. De plus, chez Leduc la composition est plus dépouillée et comporte moins d'anges et d'angelots. Si la pose des anges diffère complètement, il y a une certaine ressemblance dans les têtes d'angelots bien que leurs ailes soient différentes, plus raffinées et plus déployées chez Leduc.

La position des anges ou de personnages, à chaque extrémité de la composition, laissant l'espace central libre pour la scène du dénouement iconographique, fait un lien formel entre *La Résurrection* et *Le Couronnement de la Vierge*.

3.2.2.7 - *L'Adoration des mages*

Pour *L'Adoration des mages* (fig. 31), Leduc s'inspire de la composition de Martin Feuerstein (1856-1931) (*Sainte nuit*, 1891, église Saint-Maurice, Alsace, 1891¹⁰⁴) (fig. 70).

La moitié droite de la composition correspondant à la Sainte-Famille dans son décor est presque identique à celle de Feuerstein. La Vierge Marie, l'Enfant Jésus et saint Joseph ont, en effet, la même position dans un environnement semblable où la colonne, le laurier, la mangeoire, la crèche avec la paille sont présents dans les deux cas. La main droite de la Vierge avec les doigts repliés, soulevant les langes, est

¹⁰⁴ (www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy). La reproduction a paru dans le catalogue *1000 Bilder*, Franz Hanfstaengl, Munich, p. 251 n° 6723. Selon Hélène Sicotte, la galerie W. Scott & Sons de Montréal recevait régulièrement des importations de reproductions de différentes firmes européennes (SICOTTE 2003, p. 708). Il est donc plausible que Leduc s'y soit procuré un exemplaire de cette reproduction.

identique. L'illusion de clair-obscur est également maintenue.

Par ailleurs, chez Feuerstein il ne s'agit pas de l'adoration des mages, mais plutôt de celle des bergers. Pour ce qui est des trois rois mages, Leduc a puisé à une autre source qui nous est encore inconnue. Le visage de la Vierge comme celui de Joseph ou celui de l'Enfant Jésus diffèrent de ceux de Feuerstein parce que Leduc ramène les physionomies à des types identiques afin de conserver la ressemblance d'un tableau à l'autre. De plus, il choisit des teintes en harmonie avec l'ensemble de la décoration.

L'artiste démontre son savoir-faire dans le rendu des différents objets métalliques et son intérêt pour les natures mortes. Le paysage témoigne aussi de son amour pour la nature. Il introduit dans sa composition quelques symboles, le laurier symbolisant la victoire et au pied de la colonne, des branches dispersées en oblique suggèrent l'enracinement.

3.2.3 - Sources non identifiées

Nous n'avons pas retracé les sources de trois tableaux qui par leur composition élaborée nous semblent appartenir à ce groupe d'œuvres adaptées d'originaux européens. Pour *Le Portement de la croix*, il existe un dessin préparatoire où le Christ est représenté nu (fig. 8). « Dans la tradition académique, Leduc réalise des dessins au nu afin de bien comprendre leur anatomie et leur mouvement » avant de les revêtir (LACROIX 2004, p. 8). La différence significative entre le tableau final (fig. 24) et le dessin préparatoire est au niveau de l'épaule et du coude droit, où le vêtement tombant et très ample crée une certaine disproportion dans la distance entre la tête et l'épaule.

En ce qui concerne *Le Couronnement d'épines* (fig. 23), Leduc semble s'inspirer du bourreau de gauche dans la composition de Bouguereau *La Flagellation du Christ* (1880, huile sur toile, musée de La Rochelle) (fig. 64). Leduc reprend la position des jambes de ce personnage, mais les expressions des visages diffèrent. Ce bourreau est vêtu d'une tunique courte de couleur verte plutôt que d'un pantalon court et il porte la barbe ici, tandis qu'il est imberbe dans *La Flagellation*.

Pour sa part, *La Pentecôte* (fig. 28) répond à une composition stéréotypée de la scène qui demeure encore inconnue. La scène réunit les douze apôtres et la Vierge qui reçoivent l'Esprit-saint. Leduc bloque l'espace à l'arrière-plan par un mur aveugle

à l'architecture classique avec les pilastres verticaux et l'architrave horizontale.

3.2.4 - Compositions originales¹⁰⁵

3.2.4.1 - *Le Recouvrement de Jésus au temple*

L'Enfant Jésus avec une auréole dorée cruciforme (fig. 20) fait un lien avec Jésus dans *La Sainte Famille en Égypte* (fig. 33). Il est possible que Leduc utilise un modèle jusqu'ici non identifié, tout comme il rapporte Marie et Joseph qui sont les mêmes personnages que dans *La Présentation de Jésus au temple* (fig. 19).

Le plus âgé des docteurs rappelle le père de Leduc ayant aussi servi de modèle pour Pierre, le pêcheur à la barbe blanche dans *La Pêche miraculeuse* (fig. 38) ou l'apôtre à la proue du bateau dans *Jésus calmant la tempête* (fig. 37) (LACROIX 1996, p. 62). Ces personnages et les autres pourraient être peints d'après des individus qui ont posé pour Leduc, stratégie qu'il utilise pour ses portraits de lecteurs alors que ses frères et sa sœur servent de modèles, par exemple sa sœur Ozéma pour *Liseuse*, 1894 et son frère Honorius pour *Le liseur*, 1894 ((LACROIX 1996, p. 86).

Par le souci des détails et la perfection du rendu du mobilier et des accessoires, Leduc démontre ici tout son savoir-faire comme peintre de nature morte, fasciné par le monde matériel.

3.2.4.2 - *La Sainte Famille en Égypte*

On connaît une étude préparatoire (fig. 10) pour *La Sainte Famille en Égypte*, (vers 1893, mine de plomb, 13,6 x 19,6 cm, Musée national des beaux-arts du Québec) (LACROIX 2004, p. 9). Luigi Capello a aussi peint, *La Sainte-Famille à Nazareth* (vers 1878, église Notre-Dame de Montréal) (fig. 71).

En comparaison à l'étude préparatoire, dans le tableau final (fig. 33), Jésus est debout plutôt qu'assis, Joseph est appuyé au lieu de travailler un morceau de bois, mais la Vierge a gardé la même position. De plus, Joseph et Marie ont une auréole dans le dessin, ce qui n'est pas le cas dans le tableau final.

¹⁰⁵ Jusqu'à preuve du contraire, nous considérons *Le Recouvrement de Jésus au temple*, *La Sainte Famille en Égypte* et *Le Christ chez Marthe et Marie* comme des originaux, alors que Leduc a lui-même confirmé que *La Pêche miraculeuse* et *Jésus calmant la tempête* sont des originaux.

La composition fermée par le mur du fond annonce l'intérêt du muraliste que deviendra Leduc. De plus, étant lui-même fils de charpentier, il favorise particulièrement ce thème. Il l'a peint à trois reprises au cours de sa carrière: à l'église Saint-Romuald, à Farnham (1905-1907), à l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End (1916-1917) et à l'église Notre-Dame-de-la-Présentation, à Shawinigan-Sud (1942-1955).

3.2.4.3 - *Le Christ chez Marthe et Marie*

Les personnages sont placés en frise dans cette composition horizontale bloquée par un mur aveugle dont la perspective est suggérée par le carrelage du plancher. Le décor est serré, avec peu de profondeur, à cause de ce mur à l'arrière-plan. Bien que la pose accroupie de la pécheresse Marie-Madeleine se retrouve chez d'autres artistes¹⁰⁶, nous n'avons pas encore trouvé la source d'inspiration pour ce tableau de Leduc (fig. 35) qui, selon nous, serait une composition originale.

3.2.4.4 - *Jésus calmant la tempête*

Dans cette composition (fig. 37), l'artiste y peint son autoportrait comme il le confirme par écrit¹⁰⁷. L'artiste représente le moment où « Jésus menace les vents et la mer, et il y eut un grand calme (Mat 8, 25). » Leduc traduit l'agitation de cette tempête par le mouvement des vagues, par l'angle de la barque, par le gonflement de la voile et de l'himation de Jésus et par le ciel ténébreux. Les expressions des personnages expriment l'angoisse et la peur des pêcheurs. Le Christ et le personnage de Leduc affichent une certaine impassibilité, le premier parce qu'il contrôle la tempête et le second par son rôle d'observateur plutôt que de participant actif.

¹⁰⁶ La pose agenouillée de la pécheresse était une attitude largement répandue et Leduc a pu s'inspirer du personnage agenouillé dans *La Prise de Constantinople* d'Eugène Delacroix selon Stirling (STIRLING 1985 p. 191). On la retrouve également dans l'œuvre de Jean-Jacques Henner (1829-1905).

¹⁰⁷ BanQ, Fonds Ozias Leduc, « Lettre de Leduc à l'abbé Eugène Martin, 3 septembre 1932 », 327/8/38 (annexe 8) : « [...] Par des croquis conservés, je vois que deux des tableaux des transepts sont des originaux: *La pêche miraculeuse* et *Jésus calmant la tempête*, dans ce dernier tableau un personnage que l'on voit de profil au fond de la barque, à l'extrême droite de la composition, est peint à la ressemblance de l'auteur. C'est une petite licence, passée inaperçue jusqu'à aujourd'hui sans doute qu'il faudrait bien lui pardonner. » Leduc s'y exprime à la troisième personne.

Il existe un croquis à l'huile (fig. 11)¹⁰⁸ qui diffère du tableau final. En effet, dans le tableau final, la barque est plus rapprochée et l'autoportrait est mieux défini. Même si ce tableau est un original, une ressemblance lointaine existe avec la gravure de Julius Schnorr Von Carolsfeld (fig. 72) parue dans *The Bible Illustrated* en 1883 (SCHNORR VON CAROLSFELD 1883, p. 30).

La ressemblance du personnage âgé, qui retient la corde enroulée autour du mât tout en s'y accrochant de son bras droit, avec le père de Leduc nous porte à croire qu'il lui aurait servi de modèle (LACROIX 1996, p. 61).

3.2.4.5 - *La Pêche miraculeuse*

La Pêche miraculeuse (fig. 38) est un original comme Leduc l'indique dans la lettre à l'abbé Eugène Martin¹⁰⁹. Déjà, l'artiste change ses harmonies de couleurs; si la plupart des autres tableaux inspirés de maîtres européens sont peints dans une palette à valeur chromatique intense, il favorise ici les coloris plus délavés. Comparé à l'esquisse avec mise au carreau (fig. 9)¹¹⁰, le tableau final présente un plan plus rapproché et le nombre de pêcheurs passe de six à trois. Il est à remarquer que dans les trois derniers tableaux analysés, *Le Christ chez Marthe et Marie*, *Jésus calmant la tempête* et *La pêche miraculeuse*, le personnage du Christ de profil est le même, ressemblant au *Bon Pasteur* de Plockhorst (fig. 57).

Il est intéressant de constater que les deux originaux confirmés de Leduc sont des paysages marins. En effet, la présence de la nature demeure un élément important pour l'artiste même dans ses tableaux religieux¹¹¹.

3.3 - Copie ou libre interprétation

Rappelons comment Leduc résume sa démarche dans la lettre qu'il fit parvenir à l'abbé Eugène Martin, le 16 août 1932, (annexe 1).

¹⁰⁸ BAnQ, Fonds Ozias Leduc, « esquisse », 327/9/29

¹⁰⁹ BAnQ « Lettre de Leduc à l'abbé Eugène Martin, 3 septembre 1932 », 327/8/38. (annexe 8) « [...] Par des croquis conservés, je vois que deux des tableaux des transepts sont des originaux: *La pêche miraculeuse* et *Jésus calmant la tempête...* »

¹¹⁰ Tirage à partir d'un négatif prêté par Laurier Lacroix.

¹¹¹ En 1887, deux paysages lui sont connus, *La Maison natale*, huile sur carton, 20.4 X 34 cm (LACROIX 2005, p. 8) et *Étude de ciel*, huile sur carton, 32 x 22.5 cm (LACROIX 1996, p. 60).

On peut dire que ces tableaux sont, plutôt que des copies, des arrangements d'après des reproductions photographiques ou gravées d'œuvres d'artistes bien connus. Ou encore, pour quelques-uns, que ce sont des interprétations très libres, dessin et couleur, des maîtres choisis. Ces arrangements et ces interprétations auxquels l'auteur a ajouté de son cru en des proportions considérables quelquefois sont tous ramenés à une même échelle¹¹² afin de les adapter au format des panneaux à remplir. Ce premier travail d'unification poursuivi 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 les tableaux ainsi refaits et la décoration ornementale alors existante¹¹³.

Comme nous le constatons, aucun des tableaux de Leduc à la cathédrale de Joliette n'est une copie intégrale d'œuvres d'artistes bien connus comme Titien, Poussin, Raphaël, ou autres (tableau 1). Même si huit tableaux¹¹⁴ sont particulièrement semblables à l'original dont il s'inspire, dans la majorité des cas, Leduc reproduit une partie seulement de la source d'inspiration¹¹⁵ qu'il insère dans un décor de sa propre création en insistant sur la nature ou sur les objets du quotidien ou il puise à différentes sources pour en faire un agencement harmonieux. Pour les autres, dont nous n'avons pas retracé la source directe, nous concluons qu'il s'agit d'interprétations du thème à partir d'éléments librement puisés ailleurs¹¹⁶. Cinq tableaux seraient des originaux¹¹⁷, dont deux confirmés par Leduc lui-même: *La Pêche miraculeuse* et *Jésus calmant la tempête* et dont il possédait toujours les esquisses au moment de sa lettre de 1932.

¹¹² Selon Lacroix, « par exemple, des scènes comme *L'Ascension* et *La Pentecôte* intègrent plus d'une dizaine de personnages, alors que *L'Assomption* ne compte qu'un personnage principal. » (LACROIX 2004, p. 11).

¹¹³ Leduc fait allusion ici à la décoration de Joseph-Thomas Rousseau (1852-1896) terminée en 1892.

¹¹⁴ *L'Annonciation, La Visitation, La Nativité, L'Ascension, L'Assomption, La Fuite en Égypte, Le Bon Pasteur, Le Christ remettant les clés à saint Pierre.*

¹¹⁵ *La Présentation de Jésus au temple, L'Agonie au jardin des Oliviers, La Flagellation, La Crucifixion, L'Adoration des mages, Le Couronnement de la Vierge, La Résurrection.*

¹¹⁶ *Le Portement de la croix, La Pentecôte, Le Couronnement d'épines.*

¹¹⁷ *Le Recouvrement de Jésus au temple, La Sainte Famille en Égypte, Le Christ chez Marthe et Marie, Jésus calmant la tempête et La Pêche miraculeuse.*

3.4 - Thèmes récurrents

Nous connaissons encore mal la nature de l'apprentissage d'Ozias Leduc auprès de son maître Luigi Capello. Il semble qu'une partie de cette formation porte sur la transmission des motifs et de modèles iconographiques. Ainsi, quelques sujets peints par Capello pour différentes décorations ont pu influencer Leduc. Il s'agit de *L'Annonciation* (fig. 44), de *La Visitation* (fig. 52) et de *La Sainte Famille en Égypte* (fig. 71) à l'église Notre-Dame de Montréal, vers 1878 et *Dieu le Père* (fig. 49) à la chapelle du Sacré-Coeur à L'Assomption, vers 1880.

De même, plusieurs des thèmes exploités à Joliette lors de cette première serviront à Leduc dans d'autres décorations d'église ultérieurement parmi la trentaine qu'il réalisera. Le thème retrouvé le plus souvent est le crucifiement dans quatre autres églises¹¹⁸. Comme Leduc s'intéresse tout particulièrement à l'aspect fondamental de la foi catholique soit la mission rédemptrice du Christ, il n'est pas étonnant que ce thème soit celui qu'il ait le plus souvent représenté (LACROIX 1973, p. 238).

Sept autres sujets ont été utilisés à trois reprises. Ce sont *L'Annonciation*¹¹⁹, *L'Ascension*¹²⁰, *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*¹²¹, *Le Couronnement de la Vierge*¹²², *La Pentecôte*¹²³, *Le Recouvrement de Jésus au temple*¹²⁴ et *La sainte Famille en Égypte*¹²⁵, tandis que *L'Adoration des Mages*¹²⁶, *L'Assomption*¹²⁷, *Le Bon*

¹¹⁸ La cathédrale St.Ninian's, à Antogonish, 1902-1903 ; la chapelle privée de l'évêché, à Sherbrooke, 1921-1932 ; le baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal, 1927-1929 et l'église Notre-Dame de la Présentation, à Shawinigan-Sud, 1942-1955.

¹¹⁹ L'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, 1916 ; la chapelle privée de l'évêché de Sherbrooke, 1921-1932 et l'église Notre-Dame de la Présentation, à Shawinigan-Sud, 1942-1955.

¹²⁰ L'église du Mont Saint-Hilaire, à Saint-Hilaire, 1896-1899 ; l'église Saint-Michel, à Rougemont, 1901-1902 et la cathédrale St.Ninian's, à Antogonish, 1902-1903.

¹²¹ L'église du Mont Saint-Hilaire, à Saint-Hilaire, 1896-1899 ; l'église Saint-Michel, à Rougemont, 1901-1902 et l'église Saint-Romuald, à Farnham, 1905-1907.

¹²² L'église Saint-Romuald, à Farnham, 1905-1907 ; la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, à Montréal, 1908 et l'église Notre-Dame de la Présentation, à Shawinigan-Sud, 1942-1955.

¹²³ L'église du Mont Saint-Hilaire, à Saint-Hilaire, 1896-1899 ; l'église Saint-Michel, à Rougemont, 1901-1902 et l'église Saint-Romuald, à Farnham, 1905-1907.

¹²⁴ L'église Saint-Michel, à Rougemont, 1901-1902 ; l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, 1916 et la chapelle privée de l'évêché de Sherbrooke, 1921-1932.

¹²⁵ L'église Saint-Romuald, à Farnham, 1905-1907 ; l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, 1916 et l'église Notre-Dame de la Présentation, à Shawinigan-Sud, 1942-1955.

*Pasteur*¹²⁸ et *La Nativité*¹²⁹ ont été employés à deux reprises. Leduc a eu recours aux thèmes de *L'Agonie au jardin des oliviers*¹³⁰, *Le Christ chez Marthe et Marie*¹³¹ et *La Résurrection*¹³² qu'une seule autre fois. Par ailleurs, il n'a jamais repris les scènes de *La Fuite en Égypte*, de *Jésus calmant la tempête*, *La Pêche miraculeuse*, *La Présentation de Jésus au temple* ou *La Visitation*. Après la décoration de la cathédrale de Joliette, Leduc développe un style de plus en plus personnel, teinté de symbolisme et de mysticisme, notamment après son retour d'Europe en 1897. Ainsi, il y a une évolution dans les décorations d'église de Leduc en partant de Joliette, et dont les étapes principales passent par l'église de Saint-Hilaire réalisée entre 1896 et 1899, puis par la chapelle privée de l'évêché de Sherbrooke, décorée entre 1922 et 1933 et, pour terminer, son dernier grand œuvre à l'église Notre-Dame-de-la-Présentation à Shawinigan-Sud, de 1942 à 1955.

3.5 - Apport personnel de Leduc dans la décoration de la cathédrale de Joliette

De manière générale, la décoration de la cathédrale de Joliette apporte peu d'innovations, les architectes ayant prévu peu de place pour les artistes décorateurs. À partir des années 1880, s'imposait au Québec une nouvelle tradition dans la décoration d'église, consistant à recouvrir de « motifs décoratifs et de scènes figurées peintes » toutes les surfaces de l'architecture intérieure¹³³, ainsi Leduc a dû composer avec l'espace que l'architecte et le décorateur Rousseau par la suite avaient identifié (LACROIX 2004, p. 8). Il en fut tout autrement pour la décoration de l'église de Mont-Saint-Hilaire qu'il réalisa immédiatement après Joliette, soit en 1896-1899. Dans cette église, où Leduc fut entièrement responsable de toute la décoration, il a prévu insérer

¹²⁶ L'église du Mont Saint-Hilaire, à Saint-Hilaire, 1896-1899 et l'église Saint-Romuald, à Farnham, 1905-1907.

¹²⁷ L'église du Mont Saint-Hilaire, à Saint-Hilaire, 1896-1899 et l'église Saint-Michel, à Rougemont, 1901-1902.

¹²⁸ La cathédrale St.Ninian's, à Antogonish, 1902-1903 et la chapelle du Sacré-Coeur du Mile-End, 1917-1919.

¹²⁹ L'église Saint-Michel, à Rougemont, 1901-1902 et l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, 1916.

¹³⁰ L'église Saint-Michel, à Rougemont, 1901-1902.

¹³¹ L'église du Mont Saint-Hilaire, à Saint-Hilaire, 1896-1899.

¹³² L'église Saint-Michel, à Rougemont, 1901-1902.

¹³³ Tradition inaugurée par les artistes d'origine allemande au Gésu et reprise par Napoléon Bourassa à la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes en 1880.

des toiles de grand format, accessibles aux fidèles.

Par ailleurs, malgré toutes les influences d'artistes européens ayant vécu à des époques différentes et qui peuvent en partie expliquer l'éclectisme de Leduc, les compositions des tableaux de Joliette se caractérisent par leur dépouillement et leur sobriété. En fait, Leduc ne garde que l'essentiel nécessaire pour traduire le message iconographique, témoignant de son souci pour le « Beau idéal » (GEHMACHER 1986, p. 9) tout autant que de sa recherche pour transmettre le mieux possible le message religieux, en le représentant de façon lisible pour tous.

Les éléments propres au vocabulaire de Leduc sont en relation avec la nature : les fleurs, les arbres et le paysage, sans oublier cette lumière crépusculaire qui deviendra sa spécialité pour ne pas dire sa marque de commerce. Prémonitoire de son talent comme peintre de nature morte, le souci de perfection qu'il accorde aux objets du quotidien insérés dans les différentes compositions religieuses, est une autre de ses caractéristiques. Il imprègne ces objets d'un mysticisme très particulier¹³⁴.

La présence du mur revêt aussi une importance toute particulière chez cet artiste reconnu pour sa réflexion sur son travail de muraliste. Ce mur qui ferme plus ou moins complètement le fond du décor en plaçant les personnages en frise, le dessin linéaire qui, sans être une cloison étanche autour de chaque forme, en accentue la vraisemblance, la couleur descriptive, la composition ordonnée et la touche académique rejoignent l'esprit néoclassique et ce « Beau idéal » que Leduc recherche.

Même si certains tableaux de Joliette se caractérisent par une palette intense, rappelant les tableaux de la Renaissance, nous avons pu constater que dans deux de ses originaux, *Jésus calmant la tempête* (fig. 37) et *La Pêche miraculeuse* (fig. 38), Leduc privilégie plutôt les teintes douces et délavées ainsi que la lumière tamisée.

En conclusion, en comparant les tableaux de Leduc à ceux dont il s'est inspiré, nous avons remarqué certaines caractéristiques spécifiques de l'apport personnel de l'artiste malgré les emprunts évidents à des maîtres européens. Dans la majorité des thèmes, Leduc simplifie la scène comme dans *L'Assomption*, *L'Ascension*, *Le Couronnement de la Vierge*, *La Résurrection*, entre autres. Pour d'autres thèmes, il

¹³⁴ Comme le dit Lacroix: « Ainsi son intérêt pour la nature morte se manifeste dans les scènes d'intérieur, *Le Recouvrement de Jésus au temple* et *La Sainte Famille en Égypte*, par exemple témoignent de cette sensibilité qui, par leur traitement, attribue aux objets un message sous-jacent. » (LACROIX 2004, p. 14).

choisit de présenter les personnages en frise dans un décor sobre et fermé par un mur aveugle comme dans *La Flagellation*, *Le Couronnement d'épines*, *La Présentation de Jésus au temple*, *Le Recouvrement de Jésus au temple*, *La Sainte Famille en Égypte*, *Le Christ chez Marthe et Marie*, *La Pentecôte*. Même si le souci du détail est présent dans plusieurs de ces tableaux, il est particulièrement manifeste dans le fuseau et la bobine de fil de *La Visitation*, dans les objets métalliques de *L'Adoration des Mages*, de *La Résurrection*, du *Recouvrement de Jésus au temple*. Dans ce dernier tableau, le soin méticuleux apporté au carrelage du plancher, au tapis et aux documents, tout comme les détails de l'atelier de menuiserie dans *La Sainte Famille en Égypte* démontrent l'intérêt de Leduc pour la nature morte.

Pour sa part, la nature, qu'elle se présente sous forme de *veduta* dans *L'Annonciation* ou de paysage dans *La Visitation*, *Le Portement de la croix*, *Le Bon Pasteur*, ou dans le détail de fleurs et d'arbres dans plusieurs tableaux, sans oublier le paysage marin dans *La Pêche miraculeuse ou Jésus calmant la tempête*, demeure indéniablement un centre d'intérêt pour l'artiste. Il utilise aussi avec beaucoup de savoir-faire les couleurs tamisées, sans hésiter à valoriser les contrastes de complémentaires ou de clair-obscur pour dynamiser ses compositions comme dans *La Nativité*, *Le Crucifiement* ou *L'Agonie au jardin des oliviers*. Une autre caractéristique qui personnalise ses tableaux est le recours à des modèles qui lui sont proches comme son père pour un docteur dans *le Recouvrement de Jésus au temple*, l'apôtre Pierre dans *La Pêche miraculeuse*, ou dans *Jésus calmant la tempête* où il insère aussi son autoportrait.

L'analyse détaillée et comparative de ces vingt-trois tableaux nous permet donc de conclure que Leduc apporte des éléments personnels et annonciateurs de son véritable talent, dès cette première commande d'envergure.

CONCLUSION

Le but de notre travail était d'analyser la réalisation de vingt-trois tableaux : les quinze mystères du Rosaire et les huit scènes du Nouveau Testament par Ozias Leduc à l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette, décor commandé en 1892, par le curé Prosper Beaudry. Ce travail nous a mené à comprendre comment le jeune artiste s'est inspiré de la tradition européenne tout en traduisant dans son propre vocabulaire des sujets qui lui étaient chers. En outre, notre objectif était d'étudier comment il a interprété ces thèmes en fonction de leur intégration dans l'édifice et de voir s'il s'y trouvait déjà des éléments de l'univers pictural qu'il développera au cours des cinquante prochaines années.

Comme Leduc l'a indiqué, cette décoration repose sur un travail d'adaptation de sources iconographiques provenant de différents artistes européens, de différentes écoles et ayant vécu à des périodes diverses, de la Renaissance au XIX^e siècle. Cependant, l'artiste ne révèle pas ses sources, sauf pour trois tableaux : *L'Assomption*, *Le Couronnement de la Vierge* et *L'Annonciation*; notre travail était donc, d'identifier les modèles dont il a pu s'inspirer.

Nous avons retrouvé les sources d'inspiration et nous les avons comparées aux œuvres de Leduc, il devenait dorénavant, possible d'évaluer l'apport créatif de l'artiste et de reconnaître que sa manière personnelle se présentait déjà, dès cette première commande d'envergure.

Après avoir établi la fortune critique réservée à cette décoration, nous avons passé en revue l'histoire sociale au Québec à la fin du XIX^e siècle, en revoyant comment la conjoncture politique, économique, religieuse et culturelle du temps pouvait influencer la commande du curé Beaudry. Comme l'histoire de Joliette est intimement reliée à celle de l'arrivée des Clercs de Saint-Viateur au Canada, nous avons résumé les principales étapes de l'une comme de l'autre avant de relater le rôle du curé Prosper Beaudry dans la construction et dans le choix de cette importante décoration de l'église, devenue la cathédrale de Joliette en 1904. Après avoir décrit la

démarche artistique de Leduc, nous avons procédé à la description pré-iconographique des tableaux avant d'en faire la comparaison avec les sources iconographiques retrouvées. Par la suite, il devenait possible de déduire l'apport créatif et la liberté d'expression dont jouissait l'artiste, alors à ses débuts. Les notions de commande, de réseaux et de copie nous ont aidés à mieux cerner les conditions de travail. Nous terminons en soulignant l'apport personnel de Leduc dans cette décoration et comment, certains éléments sont annonciateurs du talent du jeune artiste. La compilation des thèmes récurrents nous a permis de constater que la décoration de Joliette a été pour lui un point de départ dans sa carrière de peintre-décorateur.

Le premier problème que nous avons eu à résoudre vient du peu de lisibilité que nous avons de ces tableaux, placés très haut, dans la voûte du chœur, de la nef et des transepts. Ce problème a été résolu grâce aux photographies prises par Richard-Max Tremblay au moment de la préparation d'une monographie parue à l'occasion du centenaire de l'Évêché de Joliette. Ayant accès à ces photos, il devenait possible d'analyser chacune des œuvres en détail.

Nous avons aussi fait face au manque de documentation de sources premières sur cette période de la carrière de Leduc, soit avant 1896, alors qu'il réalise la décoration de l'église de Saint-Hilaire. Malgré de nombreuses recherches, nous n'avons pu retrouver l'entente contractuelle passée entre le curé Beaudry et Leduc. Certains documents, tels les articles de journaux locaux de l'époque, certains textes d'historiens de l'art comme ceux de Lecoutey ou du P. Corbeil, en plus des lettres écrites par Leduc¹³⁵, quarante ans après la réalisation de cette décoration, nous ont permis d'affirmer que « Leduc accepte l'offre du curé Beaudry de peindre les vingt-trois tableaux... » et de retracer quelques dates charnières. Les journaux locaux nous ont permis de retracer comment le curé Beaudry avait obtenu de ses paroissiens le soutien financier nécessaire.

À défaut d'avoir retrouvé le contrat, spécifiant les conditions exigées du clergé, nous avons dû extrapoler en comparant les tableaux exécutés par l'artiste aux

¹³⁵ Lettres dont les brouillons sont conservés dans le Fonds Ozias Leduc à la BANQ.

sources d'inspiration retrouvées. En outre, il nous importait de contourner les préjugés quant à l'art religieux et d'envisager la notion de copie le plus objectivement possible.

Il nous a été impossible de retrouver les estampes dont Leduc s'est directement inspiré, probablement à partir d'illustrations de livres sur la vie de Jésus ou de Bibles anciennes. Ceux que nous avons consultés ne correspondent pas aux tableaux de Leduc. Nous avons alors cherché une ressemblance avec les sources peintes disponibles dans les églises européennes ou dans les musées. Pour ce faire, les ressources d'Internet ont grandement facilité notre recherche.

Pour définir le contexte, nous nous sommes servis d'une approche historico-sociale. L'approche sociologique nous a permis d'intégrer les notions de commande et de conventions religieuses tandis que la notion de réseaux nous a servi pour comprendre le rôle des nombreux intervenants dans la réalisation de ce travail tels les contacts cléricaux ou l'intervention des assistants de l'artiste.

En plus de consulter la documentation de première source¹³⁶, nous avons revu toute la documentation des sources secondes, tels les thèses, les mémoires, les monographies, les catalogues d'exposition et les articles écrits sur les décorations d'église de Leduc, les textes sur l'art religieux au Québec, ceux sur la cathédrale de Joliette, sans oublier certains articles traitant de la notion de commande, de réseaux et de copie en art.

Au commencement de notre recherche, trois originaux étaient reconnus: *La Pêche miraculeuse* et *Jésus calmant la tempête* par Leduc lui-même, *La Résurrection* par Jean-René Ostiguy, en 1974. Nous sommes arrivés à la conclusion que trois autres tableaux seraient aussi des originaux. Ainsi, *La Sainte Famille en Égypte*, thème auquel Leduc est très attaché étant lui-même fils de menuisier, *Le*

¹³⁶ Sources premières : les archives du Fonds Ozias Leduc à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), de l'Évêché de Joliette, des Clercs de Saint-Viateur, de la Société d'histoire de Joliette—De Lanaudière, de la Société d'histoire de Saint-Hyacinthe, du Musée d'art de Joliette, les journaux locaux de l'époque, les archives photographiques, la Fondation du Patrimoine religieux, les photographies de Baptiste Grison et surtout la série de photos prise par Richard-Max Tremblay sur les tableaux de la cathédrale.

Recouvrement de Jésus au temple, avec le rendu méticuleux de plusieurs détails, comme les parchemins, le contenant métallique, le tapis, le décor et où les personnages de Marie et de Joseph rappellent ceux du tableau de *La Présentation de Jésus au temple* tandis que le tableau *Jésus chez Marthe et Marie*, de facture différente, se rapproche de la dichotomie de composition et de couleur retrouvée dans certains portraits que Leduc a réalisés plus tard.

Par ailleurs, les sources que nous avons retrouvées démontrent que *La Résurrection* ne serait pas un original. En effet, le personnage de Marie Madeleine au premier plan semble inspiré de Bernhard Plockhorst tandis que le Christ est inspiré de Ernst Deger. Si au départ, seulement cinq sources d'inspiration étaient connues¹³⁷, nous en avons retrouvées dix autres, *L'Ascension* d'après Ernst Deger, *La Nativité* d'après Hendrikus Joannis Sinkel, *La Fuite en Égypte* d'après une gravure d'un artiste anonyme, *Le Christ remettant les clés à saint Pierre* d'après Nicolas Poussin, *La Présentation de Jésus au temple* d'après Rubens, *L'Agonie au jardin des Oliviers* d'après Jean Restout, *La Flagellation* d'après Adolphe William Bouguereau, *Le Crucifiement* d'après Léon Bonnat, *L'Adoration des Mages* d'après Martin Feuerstein et *La Résurrection* d'après Ernst Deger et Bernhard Plockhorst. Donc, nous connaissons maintenant quinze sources iconographiques différentes qui ont inspiré Leduc. Il reste à identifier les sources directes de trois tableaux, *La Pentecôte*, *Le Portement de la croix* et le *Couronnement d'épines* qui sont probablement des interprétations du thème, à partir d'éléments puisés dans d'autres sujets.

En conclusion, dans un contexte ultramontain, où le climat moral est dominé par le conservatisme et le nationalisme et où la politique répond aux lois ecclésiastiques, Leduc réalise cette première décoration d'église d'importance. Même si de telles commandes, où sont imposés les thèmes iconographiques et qui requièrent la connaissance de conventions chrétiennes, limitent d'une certaine manière l'artiste, nous avons constaté que Leduc se permet un peu de liberté en modifiant le style des sources qu'il utilise et ajoutant des éléments de son propre univers pictural. En

¹³⁷ Il s'agit de *L'Annonciation* d'après Guido Reni, de *L'Assomption* d'après Titien, du *Couronnement de la Vierge* d'après Spagna, de *La Visitation* d'après Mariotto Albertinelli et du *Bon Pasteur* d'après Bernhard Plockhorst.

effet, comme il s'est inspiré d'estampes en noir et blanc, le choix du coloris de tous les tableaux lui revient. Malgré l'utilisation d'une palette à valeur chromatique intense au premier plan, on retrouve souvent des couleurs tamisées à l'arrière-plan. Dans ses originaux, il se sert de cette coloration adoucie qui lui est propre. Cet éclairage particulier, « ni lumière du jour, ni crépuscule, mais une clarté douce qui supprime les ombres profondes et qui atténue l'état des objets », révèle la vision intérieure de l'artiste et l'aspect mystique des choses.

Le travail de Joliette, sera utile pour le jeune artiste parce que la décoration qui suivra immédiatement, soit celle de l'église de Saint-Hilaire, s'avère déjà plus personnelle avec un « sens plus accusé de la décoration. » La décoration de Joliette permettra à l'artiste alors à ses débuts, de parfaire sa technique de muraliste apprise auprès de Rho et de Capello, de faire la synthèse des sujets religieux traditionnels en y ajoutant des éléments du lieu et de l'époque où il vivait, lui permettant d'allier le monde mystique à certains aspects de la vie canadienne, en un mot à fondre « le contenu religieux et mystique avec le monde visible. »

Malgré l'éclectisme, cette décoration se caractérise par une simplification du sujet, ne conservant que l'essentiel pour traduire le message chrétien à la recherche du « Beau idéal ». Comme le dit Ostiguy, « Leduc, moraliste construit le monde à partir de ses propres réflexions en s'inspirant des grands thèmes de la religion chrétienne. » Son originalité se trouvera dans l'interprétation des formes recrées, dans la qualité de son travail pictural, dans le choix personnel du coloris, dans l'unité et dans l'harmonie de l'ensemble, dans la qualité de son dessin et dans sa manière d'intégrer dans une nouvelle composition des éléments empruntés à des sources diverses¹³⁸. L'originalité de Leduc vient aussi de sa vision tout à la fois régionale et universelle.

Pourquoi se formaliser du jeu de copie, de citations et de reprise quand on sait à quel point c'était une pratique répandue et valorisée depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle? La copie était aussi un outil d'apprentissage académique pour les artistes canadiens¹³⁹, tout en étant une réponse aux exigences des commanditaires cléricaux

¹³⁸ Cette réflexion à partir du travail de John R. Porter sur le travail d'Antoine Plamondon s'applique tout aussi bien à celui de Leduc. D'ailleurs, Porter ajoute que ce travail de production « collage ou tableau-synthèse » témoigne d'un phénomène de récapitulation fréquent dans la production québécoise du XIX^e siècle (Porter 1984, p. 16).

¹³⁹ Il n'y avait pas encore d'écoles d'art pour se former adéquatement au Québec.

qui imposent souvent le sujet et la source d'inspiration aux artistes, s'assurant ainsi d'une certaine garantie de satisfaction. Ainsi, la copie permettait la diffusion d'œuvres d'art européennes au Québec. De plus, la copie offre un moyen plus économique que la production d'originaux tout en assurant la qualité du résultat; ainsi, la décoration d'église devient possible malgré les moyens restreints de certaines paroisses. Si pour Leduc, la copie fut un gagne-pain, il profita aussi de ce travail de muraliste pour développer sa réflexion artistique, « sa pensée plastique », amorcée dans sa peinture de chevalet. Plutôt que de copier servilement les artistes dont il s'inspire, Leduc interprète, adapte ou intègre une partie de leur composition à ses propres créations. En fait, au lieu d'être une pure répétition et une imitation d'une source iconographique connue, les tableaux de Leduc sont des intégrations ou des arrangements où il se permet une certaine liberté par rapport à celles-ci. En fait, il ne reproduit qu'une partie de la source de façon intégrale, le reste de la composition est de sa propre création où il introduit des éléments de son univers pictural comme ses modèles qui sont souvent de ses proches.

Dans la décoration de Joliette, nous constatons qu'en plus de maîtriser les techniques de la peinture murale religieuse, il intègre déjà différents genres comme la nature morte, la scène de genre et le paysage qu'il exploitera par la suite. Nous sommes d'accord avec le propos de Laurier Lacroix qui affirmait que « Leduc à Joliette intègre une réflexion sur l'art de la représentation picturale et son rôle dans la communication qu'elle établit avec les spectateurs. »

Nous espérons que le contrat du curé Beaudry et que les estampes ayant servies directement de sources iconographiques soient retrouvées pour confirmer l'exactitude de nos conclusions. S'agit-il de livres où elles seraient toutes regroupées ou d'images religieuses disponibles à cette époque? Pour l'instant, nos recherches n'ont pas été concluantes à ce sujet.

Que signifieront dans l'avenir les tableaux religieux pour le spectateur ignorant des conventions chrétiennes? Ces tableaux n'auront-ils alors d'intérêt que pour leur valeur plastique au même titre qu'une œuvre profane. Ainsi, il devient de plus en plus nécessaire de rendre accessible à tous cette iconographie chrétienne qui

risque d'être ignorée. N'est-il pas important de faire connaître les décors religieux de nos peintres québécois avant qu'ils ne disparaissent? Plus que jamais, le contexte économique et la baisse de fréquentation des églises menacent notre patrimoine religieux. Pourtant nombre de nos églises recèlent de trésors artistiques inestimables qu'il est impérieux de faire reconnaître. Déjà, il serait utile au niveau de l'éducation, du primaire jusqu'au niveau universitaire, de sensibiliser les étudiants à cette forme d'art et à cette valeur patrimoniale dont la plupart sont inconscients. Si la génération des aînés se souvient encore des leçons apprises dans le passé, pour les générations qui suivent il en est tout autrement; peu de gens fréquentent les églises et encore moins sont susceptibles d'en apprécier la décoration. Il est donc urgent d'enseigner les fondements de l'art religieux, son histoire et sa valeur, partie importante de notre patrimoine québécois et d'abolir les tabous, probablement dus à la révolte contre la domination cléricale et au mépris de la copie. Il importe que les intervenants culturels assument la responsabilité de valoriser le patrimoine religieux tant dans les musées qu'en incitant le public à visiter les lieux du culte avec un nouveau regard.

Après avoir terminé l'étude détaillée des tableaux de Leduc à la cathédrale de Joliette, il serait intéressant d'analyser l'évolution stylistique de l'artiste et la transformation des thèmes récurrents dans l'ensemble de ses décors religieux, depuis le premier, à la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, datant de 1892-1894, au dernier, à l'église Notre-Dame-de-la-Présentation à Shawinigan-Sud, réalisée entre 1942 et 1955, en passant par la trentaine qu'il a peints, et ce, avant que ces églises ne soient détruites à jamais.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Archives de l'Évêché de Joliette
Archives des Clercs de Saint-Viateur
Archives de la Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière
Archives de la Société d'histoire de Saint-Hyacinthe
Archives du Musée d'art de Joliette
Fondation du Patrimoine religieux
Fonds Ozias Leduc à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)
Photographies de Baptiste Grison
Photographies de Richard-Max Tremblay

Périodiques

Joliette Illustré
L'Action Populaire
L'Étudiant
L'Étoile du Nord
L'Étudiant

Sources secondes

ANTONIOU 1978 — Antoniou, Sylvia A., « Les œuvres religieuses d'Ozias Leduc: brève introduction », *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Montréal, Galeries d'art Sir George Williams, 1978, p. 146-148.
BASCHET 1885 — Baschet, Ludovic, *Catalogue illustré des œuvres de W. Bouguereau*, Paris, Librairie d'Art, 1885, 64 p.

- BAXANDALL 1985 — Baxandall, Michael, *L'oeil du Quattrocento l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, 254 p.
- BEAUDRY, CLERK et autres 1995 — Beaudry, Louise, Michel Clerk et autres, *Ozias Leduc peintre et citoyen de St-Hilaire*, Mont-Saint-Hilaire, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, 1995, 32 p.
- BLUNT 1966 — Blunt, Anthony, *La théorie des arts en Italie, 1450-1600*, Paris, Gallimard, 1966, 251 p.
- BOURNAND n.d. — Bournand, François, *Histoire de l'art chrétien des origines à nos jours*, Paris, Bloud et Barral, n.d.
- BRAULT, LOISELLE et autres 1996 — Brault, Michel, Ginette Loiseau, et autres, *Ozias Leduc ... comme l'espace et le temps*. Montréal, Films Franc-Sud. 1996.
- CAMBRON 2005 — Cambron, Micheline et autres, *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005, 412 p.
- CORBEIL 1943 — Corbeil, Wilfrid, « La cathédrale », *l'Estudiant*, vol. 8, n° 2, hiver 1943.
- CORBEIL 1971 — Corbeil, Wilfrid, *Le musée d'art de Joliette*, Montréal, Thérien Frères, 1971, 291 p.
- CORBEIL 1978 — Corbeil, Wilfrid, *Trésors des fabriques du diocèse de Joliette*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1978, 110 p.
- DION 1981 — Dion, Jean-Noël, Lachance, Claire, « Quelques pages de notre histoire. La Chapelle du Séminaire de Joliette (9) », *Le Courrier de St-Hyacinthe*, 16 décembre 1981.
- DUGAS 1914 — Dugas, Alphonse-Charles, *Gerbes de souvenirs*, Montreal, Arbour et Dupont, 1914, 397 p.
- DUGAS 2003 — Dugas, Alphonse-Charles, *Les églises de Joliette*, Internet, <http://agora.qc.ca/refextext.nsf/Documents/Cathedrale_de_Joliette--Les_eglises_de_Joliette_par_Alphonse-Charles_Dugas> (consulté le 13 fév. 2003), 2003.
- ÉTHIER-BLAIS 1979 — Éthier-Blais, Jean, *Autour de Borduas essai d'histoire intellectuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, 199 p.
- GAGNON 1997 — Gagnon, Daniel, *Ozias Leduc l'ange de Correlieu*, Montréal, XYZ, 1997, 174 p.
- GAUTHIER-BOUCHER 1997 — Gauthier-Boucher, Luc, *Le « Dominion of Canada » (1867-1931)*, Internet, <<http://home.ican.net/~galandor/index.html>> (Consulté le 8 janvier 2006), 1997.
- GEHMACHER 1986 — Gehmacher, Arlene, *In Pursuit of the Ideal. The Still Life Paintings of Ozias Leduc*, M. Phil., Toronto, University of Toronto, 1986, 82 p.
- GEHMACHER 1995 — Gehmacher, Arlene, *The Mythologization of Ozias Leduc, 1890-1954*, thèse, Toronto, Université de Toronto, 1995, 315 p.
- GERVAIS 1893 — Gervais, Albert, *Joliette Illustré. Numéro-Souvenir de ses noces d'Or, 1843-1893*, Joliette, L'Étoile du Nord, 1893, 64 p.
- GERVAIS 1927 — Gervais, Iréné, *Les Anciens du Séminaire*, Joliette, 1927, 237 p.

- GLADU 1989 — Gladu, Paul, *Ozias Leduc*, La Prairie, Québec, M. Broquet, 1989, 103 p.
- GOUZI 2000 — Gouzi, Christine, *Jean Restout 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000, 511 p.
- GUINDON 1949 — Guindon, Henri-M., s.m.m., « Une somme mariale: la peinture d'Ozias Leduc », *Messenger de Marie Reine des Cœurs*, vol. 46, n° VII, mars 1949, p. 77-82 et couv.
- HANFSTAENGL n.d. — Hanfstaengl, Franz, *1000 Bilder*, München, n.d.
- HÉBERT 1998 — Hébert, Bruno *Le Viateur illustré 1847-1997*, Outremont, Les Clercs de Saint-Viateur, 1998, 261 p.
- JALETTE 2001 — Jalette, Henri-Paul, *Raconte-moi l'histoire de Joliette 1823...*, *Texte inédit*, 2001.
- LACASSE 1983 — Lacasse, Yves, *Antoine Plamondon (1804-1895) : le chemin de croix de l'église Notre-Dame de Montréal. / the way of the cross of the church of Notre-Dame de Montreal*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983, 111 p.
- LACROIX 1973 — Lacroix, Laurier, *La décoration religieuse d'Ozias Leduc à l'évêché de Sherbrooke*, mémoire, Montréal, Université de Montréal, 1973, 379 p.
- LACROIX 1977 — Lacroix, Laurier. « La Chapelle de l'évêché de Sherbrooke: quelques dessins préparatoires d'Ozias Leduc », *Bulletin 30*, 1977, p. 3-18 et ill.
- LACROIX 1978 — Lacroix, Laurier et autres, *Dessins inédits d'Ozias Leduc* Montréal, Galeries d'art Sir George Williams, 1978, 168 p.
- LACROIX 1996 — Lacroix, Laurier et autres, *Ozias Leduc une oeuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, 318 p.
- LACROIX 2004 — Lacroix, Laurier, *Ozias Leduc à la Cathédrale: parcours-découverte*, Joliette, Québec, Musée d'art de Joliette, 2004, 16 p.
- LACROIX 2005 — Lacroix, Laurier et autres, *Le sage et le rebelle L'empreinte de deux grands artistes*, Mont-Saint-Hilaire, Société d'histoire de Beloeil Mont-Saint-Hilaire, 2005, 72 p.
- LAMARCHE 1943 — Lamarche, Louis-Philippe, *Bulletin Paroissial, Édition du Centenaire de St-Charles Borromée*, Joliette, L'Action Populaire, 1943, 158 p.
- LAMONDE 2000 — Lamonde, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec 1760-1896*, Saint-Laurent, Fides, 2000, 565 p.
- LANOUE 1977 — Lanoue, François, *Joliette de Lanaudière, Fragments d'histoire*, Joliette, à compte d'auteur, 1977, 179 p.
- LANOUE 1987 — Lanoue, François, « Joseph Michaud, c.s.v. (1822-1902), architecte », *Sessions d'Études de La Société canadienne d'histoire de l'église catholique, Culture et religion dans la région de Lanaudière*, Cégep Joliette—De Lanaudière, La Société canadienne d'histoire de l'église catholique, 1987, p. 11-38.
- LANOUE 1996 — Lanoue, François, *Regards sur l'église cathédrale et le diocèse de Joliette*, Joliette, à compte d'auteur, 1996, 210 p.

- LANTHIER 1987 — Lanthier, Monique, *Portrait et photographie chez Ozias Leduc*, mémoire, Montréal, Université de Montréal, 1987, 190 p.
- LAROCHE 1999 — Laroche, Ginette, « Œuvres d'art de l'église de Sainte-Anne », *Les chemins de la mémoire*, Québec, Les Publications du Québec, 1999, Tome III, p. 168-170.
- LECOUTEY 1954 — Lecoutey, André, « Les décorations religieuses d'Ozias Leduc », *Art et pensée*, vol. 18, juillet-août 1954, p. 184-186.
- LÉPICIER SAINT-AUBIN 2004 — Lépicier Saint-Aubin, Claire, *Histoire du nom des rues, des places, des parcs et des monuments de la ville de Joliette*, Joliette, Société d'histoire de Joliette — De Lanaudière, 2004, 260 p.
- LESSARD 1988 — Lessard, Denis, « À la cathédrale de Joliette: trois moments de la peinture québécoise », *L'œuvre*, vol. 1, n° 2, automne 1988, p. 4-5.
- LINTEAU 1989 — Linteau, Paul-André, Durocher, René, Robert, Jean-Claude, *Histoire du Québec contemporain De la Confédération à la crise (1867-1920)*, Montréal, 1989, 750 p.
- MARTIN 1996 — Martin, Lévis, *Ozias Leduc et son dernier grand oeuvre la décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Presentation de Shawinigan-Sud*, Montréal, Fides, 1996, 188 p.
- METRAL-STIKER 2001 — Metral-Stiker, Marie-Odile, *Rosaire*, France, version électronique (CD), Encyclopédie Universalis, 2001.
- MORISSET 1960 — Morisset, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1960, 216 p.
- OSTIGUY 1974 — Ostiguy, Jean-René, *Ozias Leduc peinture symboliste et religieuse Symbolist and Religious Painting*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, 224 p.
- OSTIGUY 1995 — Ostiguy, Jean-René, « Une peinture de la ferveur religieuse «Peintre d'églises» disciple de Maurice Denis », *Vie des arts*, vol. XX, n° 161, hiver 1995, p. 36-39.
- PAGEAU 1987 — Pageau, René, « Survol des 140 ans d'histoire des Clercs de Saint-Viateur au Canada et dans la région Joliette-De Lanaudière », *Sessions d'Études de La Société canadienne d'histoire de l'église catholique, Culture et religion dans la région de Lanaudière*, Cégep Joliette — De Lanaudière, La Société canadienne d'histoire de l'église catholique, 1987, p. 129.
- PEPPER 1984 — Pepper, D. Stephen, *Guido Reni a Complete Catalogue of his Works with anIntroductory Text*, Oxford, Phaidon, 1984, 336 p.
- PERSONNAZ 1923 — Personnaz, Antonin, *Léon Bonnat notice lue à une Assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre*, Assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre, Bayonne, 1923, p. 31.
- PORTER 1984 — Porter, John R., « Antoine Plamondon (1804-1895), perception et valorisation de la copie et de la composition », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. III, n° 1, 1984, p. 1-25.

- RÉAU 1957 — Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- RICHARD 1987 — Richard, Luc, « Un portrait de la première association intellectuelle à Joliette (1856-1909) », *Sessions d'études de la société canadienne d'histoire de l'église catholique, Culture et religion dans la région de Lanaudière*, Cégep Joliette — De Lanaudière, 1987, p. 129.
- ROHAUT DE FLEURY 1878 — Rohaut de Fleury, Charles, *La Sainte Vierge études archéologiques et iconographiques*, Paris, Librairie Poussielgue Frères, 1878, 440 p.
- ROY 1988 — Roy, Fernande, *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*, Québec, Boréal, 1988, 127 p.
- SCHNORR VON CAROLSFELD 1883 — Schnorr von Carolsfeld, Julius, *The Bible Illustrated*, Philadelphia, I. Kohler, 1883, 240 p.
- SHTYCHNO 1991 — Shtychno, Alexandra, *Luigi Giovanni Vitale Capello a.k.a. Cappello (1843-1902), Itinerant Piedmontese Artist of Late Nineteenth-Century Quebec*, mémoire, Montréal, Concordia University, 1991, 400 p.
- SICOTTE 2003 — Sicotte, Hélène, *L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & sons, 1859-1914. Comment la révision du concept d'oeuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2 Tomes, 2003.
- STIRLING 1978 — Stirling, J. Craig, « La fortune critique d'Ozias Leduc », *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Montréal, Galeries d'art Sir George Williams, 1978, p. 136-144.
- STIRLING 1981 — Stirling, J. Craig, *The St-Hilaire Church Interior Decorations (1896-1900) of Ozias Leduc*, mémoire, Montréal, Université Concordia, 1981, 298 p.
- STIRLING 1985 — Stirling, J. Craig, *Ozias Leduc et la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1985, 279 p.
- WINTERS 1990 — Winters, Barbara Ann, *The Work and Thought of Ozias Leduc in the Intellectual and Social Context of his Time*, mémoire, Victoria, Université de Victoria, 1990, 447 p.

ANNEXES

ANNEXE 1

Brouillon de la *Lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin*, le 16 août 1932

source : BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 327/8/38

À MÈRE EUGÈNE MARTIN, JULIETTE
BRULLON, LETTRE DATÉE 16 AOÛT 1932]

1

On peut dire que ces tableaux
sont, plutôt que des copies, des ar-
rangements d'après des reprodu-
ctions photographiques ou gravées
d'œuvres d'artistes, la plupart
bien connus. Ou encore, pour
quelques uns, que ce sont des
interprétations très libres, dessin
et couleur, des maîtres choisis

Ces arrangements et ces inter-
prétations, auxquels l'auteur a ajou-
té de son crû en ^{des proportions}
considérables, quelques fois sont tous
rattachés à une même échelle

afin de les adapter au format
des panneaux à remplir.

Ce premier travail d'unifi-
cation, poursuivi et complété
par l'application d'une technique
uniforme, et le choix d'une

couleur ^{générale} devait dans le plan 2
de l'artiste former une harmonie
"d'ensemble, un accord complet entre
ces tableaux, ainsi refaits, et
la décoration ornementale alors
existante.

Toutefois, ce procédé de
de pièces et de raccords, s'il pouvait,
dans le temps, correspondre aux
montants que M. le curé Beaudry,
destinant à cette œuvre, laisse peu de
'gloire à l'auteur, qui aspire plutôt
à l'effacement.

3
désirable pour chaque tableau en par-
ticulier ~~car on a aussi et surtout de~~
~~réaliser un ensemble~~ ^{alors existant}
de décor. Les procédés de pièces

et de raccords laisse peu de place
à l'auteur qui aspire plutôt à l'effa-
cement.

Il me serait pour le moment ^{difficile} de dire
exactement l'année où ces tableaux
ont été exécutés et placés dans l'église
si toutefois ils l'ont été, en consultant

ma correspondance passée, sans
donner des certitudes. À la fin
du mois, à mon retour à St. H., je
pourrais faire ces recherches et vous
en communiquer le résultat.

Voici une liste d'œuvres réalisées
dans un passé plus ou moins
lointain, servies, sans doute, d'un
métré bien inégale

Église de St-Hilaire _____
décoration d'ensemble suite de tableaux
originaux cathédrale d'Antigonish etc.

dicoration d'ensemble, suite de tableaux 4
arrangés tels ceux de foliette,
Eglise de Rougemont incendiée, il
y a deux ou trois ans
même système que foliette, plus
une réplique de "l'Assomption" de
l'église de St-Hilaire -
Cathédrale de St-Hyacinthe, ensem-
ble - avec un tableau original
"Le Père Eternel"

St-Edmond de Coaticook, ensemble
et tableaux originaux: Inges et
Evangelistes

Ste Marie Manchester N.H. ensemble
emblèmes en camaïeu

Ste Marie Dover N.H. Ensemble
originaux en couleurs - Arques

Baptistère - église du St-Enfant
Jésus Montréal Ensemble

1. grandes compositions murales originales
2. Le Dagon de la Rédemption,
Le Sacré Cœur de Jésus -

Dans l'église quatre originaux⁵
Baptistère de Notre-Dame
Montréal - Décoration et table-
aux originaux -

Eglise des Saints Anges Lachi-
ne P.Q. Ensemble décoratif et
suite de tableaux originaux
Thème l'adoration de l'agneau
par les anges.

Sturbrooke - la chapelle de
l'évêché - Ensemble
suite de tableaux
originaux - Thème: Marie Cosé-
demptrice, sur le point d'être
terminés -

Occasionnellement quelques portraits
galeries des Orateurs Ottawa et Québec
et portraits d'amis et de particuliers.

Paysages divers chez de nombreux
de la la Galerie Nationale Ottawa

~~H~~

Eglise de l'Isle Bizard. Co J. Carlier

5a

Ensemble - un tableau original

Eglise de Ste - Genevieve

Ste Jeanne d'arc

Ensemble. Trois originaux

Apothéose - et vie de

Ste Genevieve

"Nuit dorée" et "Pommes cuites"

Quelques petits tableaux religieux
- de genre, paysages, et nature -
morts chez des amis et des
amateurs.

Quant à ma apparence sur
tout cela - voir peut-être "Marges
d'histoire" et "La Paroisse" de
M^r l'abbé Maurant - "Ateliers"
de Jean Charvire, et aussi
dans "Les Biographies Canadiennes"
de R. Turmel une étude de
E. J. Massicotte.

Pour terminer: je suis né le
8 Octobre 1864 - autodidacte
de formation; sans cours, par
suite de mon âge, particulièrement
comme dicatant.

ANNEXE 2

La Cathédrale de Joliette, texte inédit des années 1960 de l'abbé François Lanoue

source : François Lanoue

LA CATHEDRALE DE JOLIETTE

La Cathedrale de Joliette est une BIBLE PARLANTE, car elle raconte l'histoire de notre salut et explique les mystères de notre foi. Ses constructeurs ont voulu en faire un catéchisme vivant par ses peintures et ses verrières. Plusieurs artistes de la région de Joliette y ont collaboré et travaillé: Lucien Benoit (Lavaltrie); Georges Delfosse (Mascouche) Alph. Durand (Joliette, Ecole Industrielle) etc.

L'édifice actuel est la 2ème église. La première, bâtie par M. Barthelemy Joliette dans le parterre de l'Evêché (un monument en rappelle le site) en 1842, desservit la population de 1842 à 1892. Elle avait 732 places et ne fut démolie qu'après l'érection de la Cathédrale actuelle.

Date de la construction: 1887 à 1892. Elle ne sera terminée qu'en 1912 par la pose des verrières. De la première église, il ne reste que le tableau du maître-autel et deux cloches. Elle est devenue Cathédrale en 1904 par l'érection du diocèse de Joliette et l'arrivée de son premier évêque, Mgr Joseph-Alfred Archambault, décédé en 1913, dans le presbytère de St-Thomas, au cours d'une visite pastorale.

Architectes: Perreault et Ménard, qui ont aussi bâti St-Lin et St-Jean-de-Matha

Contracteur: D'Angeville Dostaler (1846-1915), élève du Père Joseph Michaud, c.s.v., qui a bâti St-Thomas, Ste-Mélanie et St-Norbert.

Pierre de la Cathédrale: 1) pierre à bosse provenant des carrières de Joliette; Edouard Lauzon, maçon
2) pierre sciée; préparée par Georges Desroches, qui a sculpté les bénitiers.

Clocher: l'actuel est le 3ème (le 1er enfonça et fut démolit en 1894; le 2ème fut détruit par l'ouragan du 16 septembre 1901; Stanislas Parent tomba du 2ème clocher

Nom des cloches:

- 1.-Marie-Charles (don de Antoinette de Lanaudière, refondue en 1897)
- 2.-Georges-Hélène (don du Juge Baby, cousin de B. Joliette et de son épouse)
- 3.-Joseph-Alfred-Charles
- 4.-Pie-Léo-Paul-Ignace
- 5.-Georges-Adelaïde, Hélène-Prosper-Damase

Mesures de la Cathédrale:

- longueur 180 pieds, plus 2 sacristies, mesurant chacune 52 p., et 50 p.)
- hauteur 181 pieds
- hauteur du Grand clocher: 215 pieds (y compris la croix de 12 pieds)
- hauteur des petits clochers: 114 pieds
- hauteur du perron au pont des cloches: 96 pieds.

Nombre de places (assis): 1700 -C'est la plus grande église du diocèse

Orgue: Casavant: 32 jeux, trois claviers. Lors de l'achat, c'était le 3ème en importance au Québec.

Consécration de la Cathédrale: 29 juin 1907, par Mgr J.-Alfred Archambault

Bénédiction des 5 cloches: 19 mars 1908, par Mgr Donat Sbarretti, délégué Apostolique (devenu Cardinal par la suite)

... de notre salut et explique les mystères de notre foi. Ses constructeurs
voulurent en faire un catéchisme vivant par ses peintures et ses verrières. Plusieurs
artistes de la région de Joliette y ont collaboré: - BENOIT (Lavaltrie), Delfosse
(Mascouche), Durand (école industrielle de Joliette)..

C'est la deuxième église: la mère, bâtie par M. Barthélemy Joliette en 1842, sur
le parterre de l'Evêché, servira jusqu'en 1892. Elle avait 732 places.
Date de la construction: 1887 à 1892 (De la première église, il reste le tabernacle,
le maître-autel et deux cloches) LEVÉE DE LA CATHÉDRALE en 1904: 1er évêque

Mgr Joseph-Alfred Archambault, qui l'a terminée en 1912)
Architectes: Perreault et Hémond, qui ont aussi bâti St-Lin et St-Jean-Baptiste
Contracteur: Dangeville Dostaler (1846-1915), de Joliette, élève du P. Michaud,
Pierre de la Cathédrale: 1) pierre à bosse (carrière de Joliette; Edouard Lauzon)

2) Pierre taillée, par Georges Desroches (aussi bénédictin)
Clocher: l'actuel est le 3ème (le 1er enfonça et fut fémoli en 1894; le 2ème,
truit par l'ouragan du 16 sept. 1901; Stanislas Parent tomba du 2ème)
Nom des cloches de la Cathédrale:

- 1.-Marie-Charles (don de Antoinette de Lanaudière, refondue en 1897)
- 2.-Georges-Hélène (don du Juge Baby, cousin de B. Joliette) et son épouse
- 3.-Joseph-Alfred-Charles
- 4.-Pie-Léo-Paul-Ignace
- 5.-Georges-Adélaïde-Hélène-Prosper-Danase

Mesures de la Cathédrale: longueur: 180 pieds (plus deux sacristies: 52 p., + 50
hauteur de l'église: 81 pieds
1700 places (assis)
la + grande hauteur du grand clocher: 215 p (y compris la croix de
hauteur des petits clochers: 114 pieds
hauteur du perron au pont des clochers: 96 pieds

Consécration de la cathédrale: 29 juin 1907 par Mgr J. Alfred Archambault
Bénédiction des 5 cloches: 19 mars 1908 par Mgr Donat Sbarretti, délégué apo:

Style: extérieur: roman, qui se rapproche du style normand (clochers inspirés
églises d'Angleterre: module des clochers: chiffre 3)
intérieur: roman avec emprunts de style byzantin:

roman (église en forme de croix latine, 5 colonnes autour
choeur formant déambulatoire, croix de St-Anré dans
voutes des nefs latérales, décorations avec modillons:
palmettes, etc...)

byzantin: (chapiteaux corinthiens, coupole insérée dans
ré, fenêtres trilobées, décoration intérieure....)

MOBILIER: style renaissance

Verrières de la nef de la Cathédrale: fabriquées par Henri Perdriau en 1912 - 50
modillons représentant 50 sujets de l'ancien Testament, annonçant le Me
choisis par Mgr Archambault. Cout total en 1912 (\$12,000.00). A NOTER LA
GRANDE VERRIÈRE DU JUBE: St-Charles-Borromée, patron (en souvenir de Cl
lotte de Lanaudière, épouse de M. Joliette) PEINTURES SUR VERRE (XIIIe)

Verrières du choeur: 2 panneaux empruntés à la Cathédrale de Reims; 2 écuruils
vêtus de cuirasse, symbole de l'âme en état de grâce (appel à la vigilance
et à la prévoyance, amasser des biens pour le ciel); 2 colombes se dés
rant aux Vignes du Seigneur (appel à la communion)

Peintures: 1.- voute: 23 sujets racontant les mystères du Rosaire et la vie de
Jésus, exécutés par OSIAZ LEDUC (St-Hilaire, 1864-1955)

2.- coupole: triomphe de la Trinité et penitents des Évangélistes (peint
par l'abbé Rioux, G. Delfosse et Fr. Chapdelaine)

3.- maître autel: tableau commandé par B. Joliette pour la première
se en 1846; exécuté par AIMOINE PLAMONDON (1804-1896)

4.- autels latéraux: morts de St-Joseph et présentation de la Vierge,
l'abbé Rioux

5.- sacristie: 3 tableaux de YVES TESSIER, élève de J.B. Roy-Ludry

6.- Chemin de la Croix: Georges Delfosse, de Mascouche (1870-1939)

ône: grande pureté de lignes en cerisier américain, par Lucien Benoit
fauteuil (cathédre): Sir Horace Archambault, frère du 1er évêque

autels: dessinés par Frère Vadeboncoeur et exécutés par LUCIEN BENOIT (associé)

STYLE:

à l'extérieur: ROMAN, qui se rapproche du style normand (clochers inspirés des églises d'Angleterre; module des clochers; chiffre 3)

à l'intérieur: ROMAN AVEC EMPRUNTS DE STYLE BYZANTIN
 sont du style roman: la forme de croix latine; 5 colonnes autour du chœur formant déambulatoire; croix de St-Anré dans les voutes des nefs latérales; décorations avec modillons et palmettes, etc.
 sont de style byzantin: les chapiteaux corinthiens; la coupole insérée dans un carré; les fenêtres trilobées; la décoration intérieure....

Le mobilier est de style renaissance.

VERRIERES DE LA NEF DE LA CATHEDRALE: fabriquées par Henri Perdriau en 1912. 50 médaillons représentent 50 sujets de l'Ancien testament, annonçant le Messie et choisis par Mgr Archambault. Coût total en 1912: - \$12,00
 A cette époque, elles furent déclarées par LE DEVOIR "les plus belles du Canada. Une tablette de marbre donna la liste des donateurs
GRANDE VERRIERE DU JUDE: St-Charles Borromée, patron de la Cathédrale assigné par Mgr Bourget en l'honneur de CHARLOTTE de Lanaudière, épouse de B. Joliette.

VERRIERES DU CHOEUR: 2 panneaux empruntés à la Cathédrale de Reims; 2 écu-reuils revêtus de cuirasse, représentant l'âme en état de grâce (appel à la vigilance et à la prévoyance; amasser des biens pour le Ciel, tels les écureuils) - 2 colombes se désaltérant aux vignes du Seigneur (appel à la Communion et à l'Eucharistie)

- PEINTURES: 1) Voûte: 23 sujets racontant les mystères du Rosaire et la vie de Jésus, exécutées par OSIAS LEDUC (st-Hilaire, 1864-1955)
 2) Coupole: Triomphe de la Trinité et pendentifs des Evangélistes peints par l'abbé Rioux, Georges Delfosse et Fr. Chapdelaine.
 3) Maitre autel: St-Charles-Borromée donnant la communion aux pèlerins de Milan (original par Pierre Mignard; exécuté par Antoine PLAMONDON (1804-1876); payé \$125.00 par M. Joliette en 1846.
 4) Autels latéraux: "Mort de St-Joseph" et Présentation de Marie au temple - Exécutés par l'abbé Rioux.
 5) Chemin de la Croix: Georges Delfosse, de Mascouche (1870-1939)

Trône épiscopal (appelé aussi CATHEDR-); grande pureté de lignes, en cerisier américain, exécuté par Lucien Benoit, qui y travailla à 3 reprises... Le fauteuil épiscopal provient de Sir Horace Archambault, frère de notre premier évêque...

Autels: dessinés par le Frère Vadeboncoeur et exécutés par Lucien Benoit (on reconnaît les lys, les rinceaux, les feuilles d'acanthé, les grappes de raisin....)

Bancs: en chêne, sculptés par les élèves de l'Ecole Industrielle dirigée alors par Alphonse Durand (qui est mort franc-maçon)

Enterrés dans le sous-sol de la Cathédrale:

Mgr Archambault et Mgr J.-A. Papineau; la plupart des chanoines..

GRANDES HEURES DE LA CATHEDRALE:

- 24 aout 1904: Sacre de Mgr J.-A. Archambault, 1er évêque
- 24 aout 1928: Sacre de Mgr J.-A. Papineau, 3ème évêque
- 14 avril 1948: Sacre de Mgr Edouard Jetté, Adm. Apostolique

Description des verrières de la nef:

Première: côté évêché, entre 11e et 12e station du Chemin de la croix:

1ère: création de la lumière; 2: du firmament; 3: des végétaux;
4: des astres; 5: de l'homme.

2ème: (entre 10e- 11e station):

1: chute de l'homme; 2: expulsion d'Adam et Eve du paradis terrestre;
3: sacrifice de Caïn et d'Abel; 4: mort d'Abel; 5: le déluge.

3ème: (entre 9e- 10e station):

1: vocation d'Abraham; 2: bénédiction d'Abraham par Melchisedech;
3: sacrifice d'Isaac; 4: bénédiction de Jacob par Isaac;
5: songe de Jacob.

4ème: (entre 8e-9e station)

1: lutte de Jacob avec l'ange; 2: réconciliation d'Esau et de Jacob;
3: vente de Joseph par ses frères; 4: triomphe de Joseph;
5: retrouvailles de Joseph par ses frères.

5ème: (près de la porte d'entrée, côté droit):

1: Moïse sauvé des eaux; 2: buisson ardent; 3: rocher d'Horeb; 4:
prière de Moïse; 5: remise des Tables de la loi à Moïse.

6ème: (près de la porte d'entrée, côté gauche)

1: serpent d'airain; 2: mort de Moïse; 3: lion tué par Samson;
4: mort de Samson; 5: Ruth dans les champs de Booz.

7ème: (entre 7e - 6e station):

1: sacre royal de Saül; 2: senonce de Nathan à David; 3: victoire de David
sur Goliath 4: mort d'Absalon; 5: jugement de Salomon.

8ème: (entre 6e - 5e station)

1: Elie au désert; 2: Elie fait égorger les prêtres de Baal; 3: Elie
ressuscite l'enfant de la veuve de Sarepta; 4: vision d'Elie;
5: enlèvement d'Elie sur un char de feu.

9ème: (entre 5e- 4e station):

1: honneurs rendus à Mardochee; 2: choix d'Esther par Assuérus; 3:
meurtre d'Holopherne par Judith. 4: retour de Judith à Béthulie; 5:
affliction de Job.

10ème: (entre 4e - 3e station):

1: prière de Tobie et de Sara. 2: captivité de Daniel dans la fosse aux
lions. 3: châtimeut d'Héliodore; 4: martyre des frères Machabée. 5:
vision de Juda Machabée.

Chaque scène de l'Ancien Testament préfigure un événement du Nouveau.
Monseigneur Archange les avait choisis et expliqués par écrit.

"C'est donc un enseignement perpétuel que Monseigneur l'évêque de Joliette
a voulu donner aux fidèles de son diocèse...idée heureuse de science et
d'érudition dogmatique", écrivait Henri Perdriau, dans LE DEVOIR, (27

ANNEXE 3

*Lettres entre Mgr Ignace Bourget et le curé J.-F. Gagnon, ptre,
justifiant le choix du nom de Saint-Charles-Borromée,
en l'honneur de la Seigneuresse Madame Charlotte de Lanaudière Joliette,*

octobre et novembre 1841

source : Archives des c.s.v., Joliette

Lettre de Mgr LAMONTAGNE à M. le curé GAGNON

Montréal, le 29 octobre 1841.

M. GAGNON, Arch. ptre
curé, à Berthier.

Monsieur,

Veuillez bien encore vous charger d'une commission, celle d'aller marquer une place de Chapelle au Village d'Industrie. Il n'est pas nécessaire que vous preniez la marche légale; ainsi il vous suffira de faire notifier les intéressés en leur envoyant telles notices que vous jugerez convenable.

Comme vous connaissez les Patrons des Seigneurs et Seigneuses; et qu'il est convenable de mettre la nouvelle Eglise sous le patronage de l'un d'eux, vous voudrez bien m'indiquer celui que je devrai choisir. Je vous prie de bien faire entendre à ceux qui doivent contribuer à la bâtisse de cette succursale qu'ils ne doivent pas s'attendre à ce qu'elle devienne paroissiale, mais qu'elle sera pour eux d'un très grand secours en rapprochant d'eux un genre de desserte proportionné à leurs besoins. Les saluts affectueux aux Seigneurs et Seigneuses et à vos remerciemens pour la peine que vous vous donnez d'exécuter si ponctuellement les ordres qui émanent de l'évêché!

Je suis, &

Ig. Ev. de Montréal.

(Archives de l'archevêché de Montréal, copie des lettres des évêques de Montréal, t. XI, pp. 394-395).

Manuscript
C.S.V. 1

11-11-1841

Curé J.-F. Gagnon à Mgr Bourget
Re: site de l'église de l'Industrie

Berthier, 11 Novembre 1841.

Monseigneur,

Je suis allé, hier, au village d'Industrie, pour mettre à exécution la commission dont Votre Grandeur m'avait chargé. Je n'ai encore jamais vu une joie aussi universelle se manifester sur tous les visages comme dans cette occasion où il s'agissait de fixer la place d'une chapelle succursale pour ce village déjà peuplé et si intéressant. -- Les seigneurs et seigneuses qui retournent à Votre Grandeur leurs profonds respects, ont été extrêmement sensibles à l'attention de Votre Seigneurie en demandant de faire connaître quels étaient leurs saints patrons. Pour l'information de Votre Grandeur, je dirai que le nom de baptême de Mme Joliette est: Marie Charlotte et que j'ai cru voir que son désir serait que la susdite chapelle fût placée sous le patronage de St Charles; du reste, Monseigneur, là-dessus, ils s'en rapporteront volontiers à la décision de Votre Seigneurie. Mr Joliette a bien voulu, en attendant qu'il ait l'honneur de voir Votre Grandeur, faire un plan figuratif de la terre qu'il donne au soutien de la chapelle et que j'ai ci-joint avec les autres papiers.

Veuillez bien, Monseigneur, recevoir mon profond respect et me permettre l'honneur de me souscrire,

de Votre Grandeur
le très humble & très dévoué serviteur,

J.-F. Gagnon, Ptre.

Copie à l'Evêché de Joliette,
Berthier, t. 1.

*Archives
C.S. 118*

ANNEXE 4

*Contrat entre le curé J.-M. Laflamme et Ozias Leduc
pour la décoration de l'église de Saint-Hilaire, le 22 avril 1897*

source : Lacroix, 1996, p. 105

Je, sous[s]igné, m'engage à faire et exécuter aussi bien qu'il me sera possible quinze tableaux à l'huile sur toile, avec les quatorze stations du chemin de la Croix et, désignés comme suit et, pour être posés dans l'Église de St-Hilaire: deux tableaux de grande[s] dimen[s]ion[s], de chaque côté du chœur — l'un représentant l'Adoration des Mages et l'autre l'As[c]ension de Notre Seigneur. Deux tableaux au-dessus des petits autels. L'un dit de St-Hilaire et l'autre représentant l'Assomption de la Ste Vierge. Un tableau sur le mur en face de la chaire. Mad[e]leine aux pieds de N.S. chez Simon. Quatre tableaux sur [le] mur gauche deux de chaque Côté aux endroits préparés à cette fin, représentant le Baptême de Notre Seigneur, l'Eucharistie dans son institution, l'Ordre par les clefs données à St-Pierre par N.S. et les Épousailles de la Ste-Vierge et [de] St-Joseph, deux tableaux sur [le] mur adossant les escaliers, complétant les sept sacrements par des allégories de la Confirmation et de l'Extrême Onction. Enfin, sous le jubé, sur les murs quatre tableaux, représentant les quatre évangélistes. Le chemin de la Croix, de la grandeur préparée déjà sur les murs, et devr[a]être la copie d'un chemin de Croix apprécié des artistes ou acheté ayant cette valeur artistique et réelle.

Ces tableaux devront être posés dans le cours de l'année mil huit cent quatre-vingt-dix-huit, et jugés dignes de figurer avec la décoration déjà faite de l'Église.

En retour des dits tableaux et chemin de Croix sus mentionnés. Le Rvd J.M. Laflamme, curé de ladite paroisse de StHilaire, sous[s]igné, s'engage à payer audit Mr. Ozias Leduc, aussi soussigné, la somme de neuf cent quinze dollars, cours actuel, dans le même espace de temps désigné pour la pose desdits tableaux et chemin de Croix. Reconnaisant avoir reçu, ce jour, en acq.[uit] la somme de deux cents dollars, dont quittance d'autant en duplicata — Engagement personnel.

St-Hilaire ce vingt-deuxième jour d'avril mil huit cent quatre-vingt-dix sept.

O. Leduc / J.M. Laflamme, ptre

Nous, soussignés, déclarons avoir reçu quittance mutuelle pour ledit engagement susécrit, et le déclarons de nul effet à partir de la date sousmentionnée. St-Hilaire, 20 avril 1900. O. Leduc J.M. Laflamme, ptre

[en marge gauche de la p. I]

réglé le 20 Avril 1900 /

2 grands tableaux du chœur \$125.00 chacun / 2 tableaux des autels \$75.00 chacun / mur en face de la chaire \$75.00/ les 4 autres de la nef \$50.00 chacun / Les 4 évangélistes \$25.00 chacun / Les deux des escaliers \$25.00 chacun / Le chemin de la Croix \$90.00.

ANNEXE 5

*Contrat entre le curé P. Beaudry et J.-T. Rousseau pour la décoration de
l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette, le 12 octobre 1891*

source : Évêché de Joliette

Plans des divers ouvrages requis pour
la décoration de l'Eglise de S^t Etienne de Bonome
de Joliette, suivant les Plans fait par
Monsieur J. P. Rousseau, Peintre artiste
de S^t Hyacinthe.

Clauses générales.

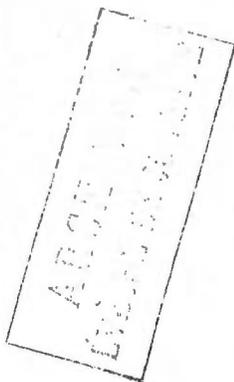
L'Entrepreneur doit fournir & se procurer
de toutes espèces de matériaux nécessaires à
la décoration de cette église, faire faire les
Changements, transports, & tout ce qui en dépend
et fournir tout l'outillage nécessaire à
l'exécution & confection des travaux se rap-
portant au Plan & la présente spécification.

Il devra comprendre dans le prix de l'en-
treprise le coût de tous les préparatifs ci
dessus mentionnés enfin de couvrir toutes
les dépenses de ce genre qui peuvent survenir
ou n'admettra aucun mémoire d'Extra pour
quoi que ce soit qui n'a été mentionné dans
cette spécification & démontré sur le plan
ou dans l'un & dans l'autre.

Tout l'ouvrage devra être exécuté de
la manière la plus parfaite & après les
dessins & instructions fournies.

— Main d'œuvre & Matériaux. —

La main d'œuvre & les matériaux fournis
seront de première qualité; et les Syndics
pourront faire valoir tel matériel qui
ne satisfait pas de bonne qualité ou faire
remplacer tel main d'œuvre qui ne
serait



18-12-1891

pas dans (réplique), aux frais de l'inter-
preneur s'il néglige de le faire après
un avis de trois jours, dans ~~ce cas~~ les
syndics & à moins l'agent qui pourra
restera dans les mains des syndics qui
aurait du être payé à l'entrepreneur
s'il est continué les travaux.

Paiement

Les paiements du prix de l'entreprise
seront fixés d'après une convention
spéciale à intervenir entre les syndics
& l'entrepreneur.

Erreurs ou omissions.

L'entrepreneur sera tenu de comprendre
dans son entreprise toutes choses qui se-
raient comprises dans la spécification &
non désigné sur le plan & vice-versa.

Changements

Les syndics auront le droit de faire
tel changement qu'ils jugeront convena-
ble sur un ordre par écrit signé par
eux, auquel l'entrepreneur devra se
conformer sans que rien n'efface le
contrat qui devra rester comme base
immuable; mais ces changements
seront faits de la manière ordinaire &
accoutumée sur évaluation & l'on ajou-
tera ou retranchera du contrat tel que
le cas le permettra; mais on ne fera
aucun ouvrage additionnel on ne fera
aucun changement et on ne permettra

aucune omission à moins que ce ne soit
sur un ordre écrit Comme susdit. Par lequel
au cas de changement fait d'un commun ac-
cord entre les parties, il est entendu que les
parties les adoptent au lieu de ceux d'a-
rbit mentionnés & Us sur le plan. Sans
toutefois (sans ajouter prétendre rien ajouté
ni retrancher du prix contenu au con-
trat.

Extra.

Il ne sera rien payé sur les extra
faits au delà du contrat à moins que ce
ne soit sur l'ordre des syndics

Surveillance des travaux

Les syndics auront le droit de nommer
quelqu'un pour surveiller les travaux.

Echafaudage

L'entrepreneur ne sera pas tenu de
faire aucun échafaudage. Les syndics
sont tenus de construire un échafaud
dans toutes les parties de l'église & d'une
manière facile à l'exécution des finitions.
se de l'œuvre satisfait des échafaudage
actuels

Devis descriptif.

+
complète.

Les bois en essem
bois durs seront
passés à deux
couches de vernis,
après une
couche préparée
à l'huile, et celles
en bois mou
seront ornées
de couleurs
des couleurs.

Tous les enduits à l'intérieur de l'église
tels que Voûtes, murs, Plafonds des Jules &c.
seront peints à trois couches, & tout le
bois neuf tels que corniches, Chapiteaux,
Colonnes, Colonnettes, devant des Jules, suc-
cedants des Chassis des fenêtres intérieures
&c. &c. à l'intérieur de l'église, seront
peints à quatre couches; les bois
ou veines communes de tout ce qui est
mentionné seront soigneusement passés au
Shellac. La première couche donnée sur
le bois sera diluée à l'huile de lin pur,
la 2^e moitié huile, moitié térébenthine
celle des deux dernières, sera diluée à la
térébenthine mêlée d'une quantité suffisante
de cire afin d'imiter autant que possible
le marbre, le début de la Stucque. #

Il est entendu que ces dernières couches
seront aussi données sur tous les enduits
de l'église ci-haut énumérés.

Emblemes.

Dans la Voûte de la grande nef du
Chœur & des Transept, il y aura peints
ou fixés autant d'emblemes que les signi-
fies le désireront & ils auront le choix
de ces emblemes. Quant à leur dessin
celles seront de couleur grisaille, repré-
sautant une pièce de sculpture.

Voûtes & chapelles latérales

Voutes & Chapelles latérales.

Pour leur décoration, l'entrepreneur sera tenu de faire peindre deux croquis sur lesquelles les Syndics auront le choix. Si les croquis ne satisfont pas, il en fera d'autres sur la dictée de ces Syndics.

Imitation.

Tous les murs de l'église & les colonnes, Colonnnettes seront imités en marbre; le choix du dessin des marbres sera laissé aux Syndics. Le marbre des colonnes & colonnettes sera poli au papier fin & verni à deux couches de bon vernis (Copal); L'imitation du marbre sur les murs devra recevoir une couche de cire afin d'éviter les miroitages que cause ordinairement la peinture à l'huile. Cette imitation devra être exécutée par un homme compétent dans ce genre d'ouvrage

Peintures

Dorures

Toute la sculpture en général de l'église soit plâtre ou bois devra être dorée sur un quart de leur surface; il y aura en outre des filets d'or sur toutes les archivoltes des arcades retombant sur les Chapiteaux des grosses colonnes de la nef; Il y aura également des filets d'or

d'or sur l'archivolte des encadrements
des tableaux au-dessus de la Corniche;
Il y aura aussi quelques filets d'or sur l'encadrement
des emblèmes au Centre de la
voûte:

+ Il y aura aussi
filets d'or autour
de la frise de la
grande corniche;
une autre
filets d'or à deux
moultures de la
grande corniche,
et une autre
au-dessous, en
trois ou quatre
lignes.

Tous les rayons des emblèmes
seront dorés.⁺

La frise de la grande Corniche
& l'ornementation des fûtées des
arcs-doubleaux seront dessinés de
manière à y mettre aussi quelque
filets d'or; la largeur de tous ces
filets d'or ne devra pas dépasser
une ponce, ni être moindre que 3/4 ponce.

Tous les dessins pour les frises &
l'ornementation des arcs-doubleaux devront
être soumis aux syndics avant d'en
commencer l'exécution afin qu'ils puissent
approuver la forme du dessin
& la quantité d'or à employer; si
toutefois ils ne les approuvent pas, l'
entrepreneur fera tenir de leur en
dessiner d'autres sous la dictée de
M. le Curé

* Les fleurons au
dessus de la
frise seront dorés

Sur les abagues ou tailloirs des
Chapiteaux & colonnettes, il y aura
aussi quelques filets d'or.^x

L'or sera posé au mordant à
l'huile.

Quant à la quantité d'or à employer
& à poser, il faudra s'en
rapporter

Les petites cha-
pelles des tran-
septs seront
doixes plus or-
nement que
le reste de l'é-
glise et au
goût des syn-
dics.

rapporter aux présentes spécifications,
attendu que le croquis ou plan n'en
mentionne trop.

Plan

Le plan produit ne désigne qu'une
travée de la nef, mais il est entendu
que l'entrepreneur sera tenu de décorer
toutes les parties de l'église tel que
voûtes latérales, devant & plafond des
fabris de manière à faire un
ensemble homogène avec ce croquis.
C.à. d. que toutes les parties autres que
celles marquées sur le plan devront être
exécutées avec la même richesse.

Les couleurs pour tout l'ensemble
général seront fournies aux syn-
dics; du moment qu'ils les approuve-
ront la teinte donnée à une travée
il est bien entendu qu'il n'y aura plus
de changement à faire & que de ce
moment tout changement apporté à
cette teinte sera considéré comme
extra sans pour les Chapelles
latérales dont les couleurs pourront
être remises à neuf ou changées
à l'option du Curé.

Après l'exécution terminée des
travaux le Curé ou les syndics
auront la liberté de faire faire cer-
tains changements dont le coût ne
devra pas dépasser deux fois le cas

la

Somme de cinq cents francs (#500⁰⁰).

La peinture, le blanc de plomb, toutes les couleurs, l'huile, la terébenthine l'ov. Sont de première qualité & sujettes à analyse avant d'être employées.

Remarques

Si dix à ~~plus~~¹⁷ ans de cette date, l'intérieur de l'église a travaillé de façon à détériorer la peinture (que ce soit des fissures ou détachement de mur) l'entrepreneur ou ses héritiers sera tenu de les réparer à ses frais & dépens, de manière à ce qu'il n'y paraisse rien de tout.

À défaut de l'entrepreneur ou de ses héritiers de faire ces réparations exigées par le travail de légis. les syndics les feront faire à même la somme de trois mille cinq cents francs, balance du prix d'entreprise laissée en garantie de ce que dessus entre les mains des syndics.

Les décorations seront terminées le 18 Décembre 1891.

Trois

ANNEXE 6

Contrat entre Mgr J.-A. Archambault et T.-X. Renaud
pour la restauration et la décoration
de la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, le 11 août 1905
source : Évêché de Joliette

V. M. Legendre

No. Contrats de Vicatons
1906

CONTRAT

ENTRE

ARCHIVES
Soc. d'histoire de St-H.

ET

ARCHIVES
ÉVÊCHE DE JOLIETTE

BERNIER & GIROUX
ARCHITECTES

1906

|| BIEH. 1515
128
800

Tout avis qu'il sera nécessaire d'envoyer au contracteur concernant les ouvrages ci-dessus mentionnés devra ~~lui~~ être adressé à domicile ou sur les lieux où les travaux sont exécutés et laissé au bureau de Poste de Montréal et tout papier ou écrit adressé de cette manière sera considéré légalement servi au dit entrepreneur

Tous les susdits ouvrages seront faits d'après les règles de l'art et devront être ~~finis et livrés le ou avant~~

le premier août mil neuf cent six

Fait en double en la Cité de ~~Montréal~~ l'an mil neuf cent

le onze août mil neuf cent six — midi —

Et après lecture faite aux parties, ils ont signé en présence des témoins soussignés

Mot Rayé

Témoins :

+ Joseph Alfred Duchambaud
évêque de Joliette

T. Xenophon Renaud

ANNEXE 7

*Lettre de F.-E. Meloche à Mgr J.-A. Archambault concernant la décoration
de l'église Saint-Charles-Borromée de Joliette, le 20 décembre 1904*

source : Évêché de Joliette

Conti-Anna Melode ang. l. m. ca. 1855-1860

Montréal - Décembre 20 - 1904

La Grande :

Monsieur

L. Archambault :

Crépus de Joliette -

ARCHIVES	
Evêché de Joliette	
Section	Catégorie
P19	Ch. 2

Melode

Monsieur,

J'aurais de beaucoup préféré
causer verbalement avec Votre Grandeur
plutôt que de communiquer par écrit avec
Elle sur le sujet qui motive la lettre
présentée - Je n'ai pu, lors de votre so-
jour ici ces jours derniers Monsieur,
l'avoir l'avantage de vous rencontrer.

Je prie donc Votre Grandeur de me
permettre de lui relater des faits déjà
anciens et d'autres plus récents auxquels
Elle voudra bien s'intéresser, j'ose l'espérer.
Je serai aussi laconique que possible.

Il y a une douzaine d'années, j'étais
invité à préparer des plans pour la
décoration de l'église de Joliette. A cet
effet, j'ai fait un travail considérable
qui a requis trois mois de mon temps.
J'ai encore ces plans qui entre autres
thèses ont été exposés à Chicago et Paris
et médaillés. - Lorsque le temps

de l'adjudication des contrats fut-arrivé
 on ne me demanda même pas de
 présenter un prix, tous à imiter Anou-
 seigneur qui c'était une traite de façon
 assez canalisée. Je protestai contre cette
 injustice qui m'était faite. On me
 répondit que le prix présenté par
 un Mr. Rousseau paraissait tellement
 bas que l'on avait cru inutile de me
 demander un prix après m'avoir
 promis de me donner cette somme.

À titre de dédommagement on m'a
 fait \$25.00. Je les acceptai mais pour
 me rembourser des frais de deux voyages
 faits ... Montréal à Joliette, l'aimant
 à bien comprendre que le prix de mes
 plans m'était toujours dû.
 J'ai compris par la suite pourquoi le prix
 demandé par Rousseau était si bas. Un
 de ses employés m'a dit l'avoir laissé
 parce qu'il lui fallait frauder en
 employant du métal au lieu de l'or
 à la décoration de l'église. Plus tard
 après l'exit de Rousseau un marchand
 de Montréal m'a avoué que Rousseau
 lui avait vendu de l'or, reliquat de
 ce qui avait été acheté pour l'église de

27

Joliette, reliquat suffisant pour toute
la doune qu'il y avait à faire. J'ai
donc eu à souffrir de la fourberie
de l'un et de l'incompétence des au-
tres dans cette affaire et ma famille
a été dépourvue d'un gain bien légi-
time que je pouvais espérer, et du
fruit de mes travaux accomplis. Au
temps où Votre Grandeur était à
l'Archidiocèse de Montréal, le cas que
je viens de relater lui a été soumis
par mes avocats M. M. Chauvin et
Archambeault - avec le dossier à l'ap-
pui. Ce dossier je l'ai encore et prou-
ve mes dires actuels qui sont basés
sur la stricte vérité. Comme j'étais
relativement à l'aise alors, je réso-
lus, afin de ne créer aucun embarras
au Rev. curé Beaudry qui en avait déjà
beaucoup au sujet de l'église, de sui-
vre le conseil de mes avocats et de
quitter. Avec le temps peut-être
serai-je payé, car la prescription
légale n'attend pas la conscience.
Malgré des revers de fortune con-
sidérables et des dettes nombreuses

j'ai fabriqué et remis au jour où je
 serais ému pour exposer de nouveau
 les faits à Votre Grandeur. Je viens
 donc la prier de vouloir bien com-
 muniquez au Rendz Monsieur le curé
 Beaudry cette correspondance et l'in-
 sérer en grâces au commencement
 de cette saison réjouissante, de se
 rappeler avec admiration bien humble
 et malheureux - Au nom de ma
 famille souffrante, je demande
 une compensation, qui, j'ai confiance
 on ne sera pas refusé. Je ne ré-
 clame aucun montant spécial basé
 sur le temps que j'ai dépensé sur
 la commission sur le prix de l'im-
 pression - Je m'en rapporte à l'é-
 quité et à l'esprit de charité de
 qui de droit. Vous remerciant d'avance
 Monsieur de ce que vous vou-
 drez bien faire dans mes intérêts
 je vous prie de me croire de
 Votre Grandeur le très res-
 pectueux et reconnaissant

18 Mars 2005 MS

499, rue Beaubien
 Montréal.

J. S. Beaubien

ANNEXE 8

Brouillon de la *Lettre d'Ozias Leduc à l'abbé Eugène Martin*, le 3 septembre 1932

source : BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 327/8/38

Saint-Hilaire 3 septembre 1932

Monsieur l'abbé Eugène Martin
Enrichi de Joliette -

Monsieur l'abbé

Pour faire suite à ma lettre
de l'autre jour -

En fait de date, voici une lettre
du Rev. Frère Vadeboncoeur C.V. datée
de près quelques années. Cette lettre,
écrite sans doute, après l'installation
des derniers tableaux exécutés, qui
furent ceux des transepts, porte
la date du 30 octobre 1893. Il
faudrait en déduire que le
travail a été commencé en 1892
ou même en 1891, le nombre des
tableaux étant considérable. Peut-
être, en consultant L'Etoile du
Nord de cette époque, qu'une
plus grande précision pourrait être

italienne.

Un autre galon : pendant que
je peignais les tableaux du chœur
de l'église, tableaux exécutés sur
place même, et non marouflés
comme ceux de la nef et des trans-
septs - à cause de la concavité
de la voûte au ils sont, M^r Georges
Delfosse, artiste montrealais, demeu-
rant actuellement au no 1316 de
la rue Sherbrooke Est, installait dans
l'église, un chemin de la Croix.
Mr Delfosse a-t-il été de date ?

Par des croquis conservés, je
vois que deux des tableaux des
transepts sont des originaux :
La Pêche Miraculeuse et Jésus calmant
la tempête, dans ce dernier Tableau
un personnage que l'on voit de profil
au fond de la barque, à l'extrême
droite de la composition, est peint à

de ressemblance de l'auteur.
C'est une petite liasse ^{travée}
inédite ^{qui nous ne} sans doute qu'il faudrait
bien lui pardonner.

Les tableaux du Kasché public
en 1896 par la revue ^{qui nous ne}
pas venus à ma connaissance ^{qui sont}

Tenant tout particulièrement
aux deux lettres ci-jointes. Veuillez
vous en les retourner quand
vous en aurez pris connaissance.

Les renseignements que
j'ai pu vous donner sont bien vagues
et bien brefs, il me faut pas oublier
qu'après une année de séjours de
puis mon passage à Golieth, mais
malgré leur insuffisance j'espère
qu'ils vous auront été intéressés.
Veuillez me croire votre bien dévoué
C. G.

ANNEXE 9

Brouillon de l'*Extrait d'une lettre d'Ozias Leduc*

à l'*abbé Eugène Martin*, 1932

source : Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière

et BAnQ, Fonds Ozias Leduc, 06-M-P50/7/157

Tableaux des Douze la voûte

En 1893, M. Orlas Leduc, âgé de 29 ans, acquit
de M. le curé Beauvry, l'œuvre de peintres 28
"Vitrains" dans la voûte de l'église.
Dans le sanctuaire, les Mystères & Corinths du Rosaire
la Résurrection, l'Ascension, la descente de
St Esprit sur les apôtres, l'Assomption de
la St Vierge (d'après Titien); le Couronne-
ment de la St Vierge au ciel (d'après une
peinture de Spagna).

Dans la nef. Côté de St Eusèbe: Mystères douloureux
l'Agonie, la Flagellation, le Couronnement d'épée
le Portement de la croix, le Crucifiement.

Côté de St Esprit: Mystères joyeux: l'Annon-
ciation (d'après le guide), la Visitation, la
Nativité, la Présentation au Temple, le Recou-
vrement de Jésus dans le Temple.

N.B. Avant les réparations de 1905, l'œuvre mes-
surait les fresques du deuxième étage. Côté
de l'orgue on voyait, sur deux grandes
à droite le roi David et à gauche, sainte Eul-
gie. Les tableaux sont couverts à l'église.

Dans les Traisants: Cote de l'Évangile: L'adoration
des Mages, la Nativité en Égypte, la Tempête apaisée
et la Pêche miraculeuse.

Cote de l'Épître: La St Famille, le Bon Pasteur,
Jésus donnant à S. Pierre le pouvoir des clés
et Madeleine aux pieds du divin Maître.

Prix: Le plus part des tableaux furent payés 50
d'autres à 25.00.

Donateurs: M. Dupreux, M. C.G. Gaultier, dans le
Richard, Les Ligneurs, - une somme de 145.00
par souscription.

Extrait de lettres de M. Arico Ledue à l'abbé E. Mar
en 1982

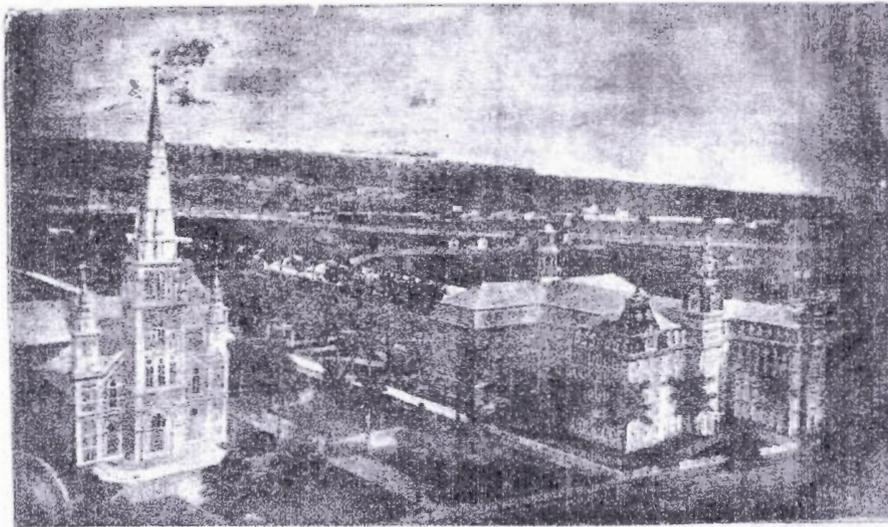
Microfiche de 1.59
06-N-750/7/157

ANNEXE 10

Figures



fig. 1 — Ippolito Zapponi, *Père Prosper Beaudry*, 1875, Musée d'art de Joliette.



JOLIETTE, P.Q. — VUES DE LA NOUVELLE ÉGLISE ET DU COLLÈGE

Photographie L. N. Roy.—Photo-gravure Armstrong

A TRAVERS LE CANADA

fig. 2 — *L'église Saint-Charles-Borromée avant la chute du clocher, 1889,*
Archives des c.s.v., Joliette.

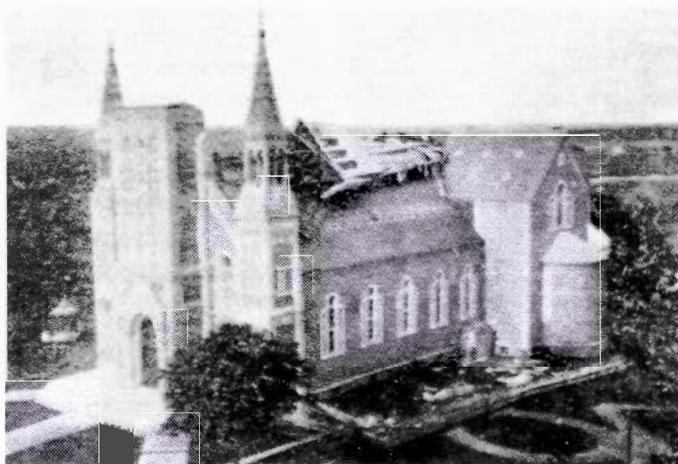


fig. 3 — Clocher de l'église Saint-Charles-Borromée renversé par un cyclone, 1901, Archives des c.s.v., Joliette.

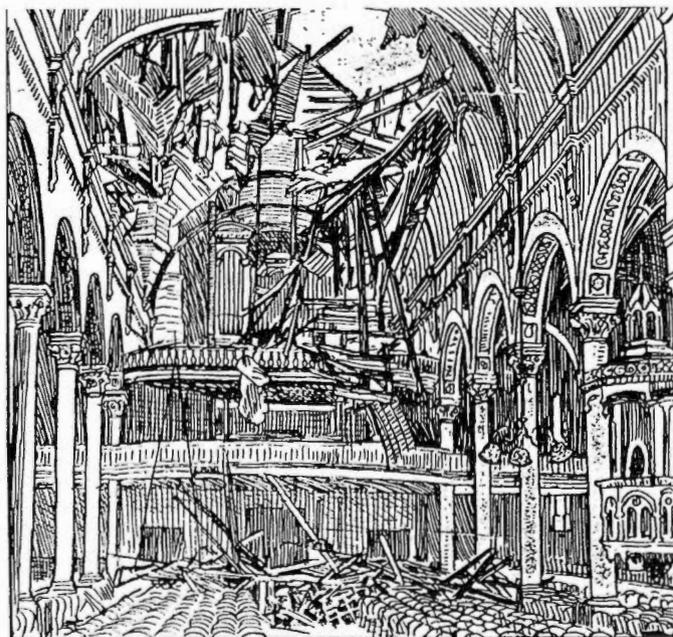


fig. 4 — Chute du clocher sur l'église Saint-Charles-Borromée, 1901, Archives de la Société d'histoire de Joliette-De Lanaudière.



fig. 5 — *Décor intérieur de la Cathédrale de Joliet*, 1913, Archives de la Société d'histoire de Joliet-De Lanaudière.



fig. 6 — Ozias Leduc, *Étude pour « L'Assomption »*, 1893, collection privée.



fig. 7 — Ozias Leduc, *Étude pour « Le Christ remettant les clés à saint Pierre »*,
1894, Musée national des beaux-arts du Québec.

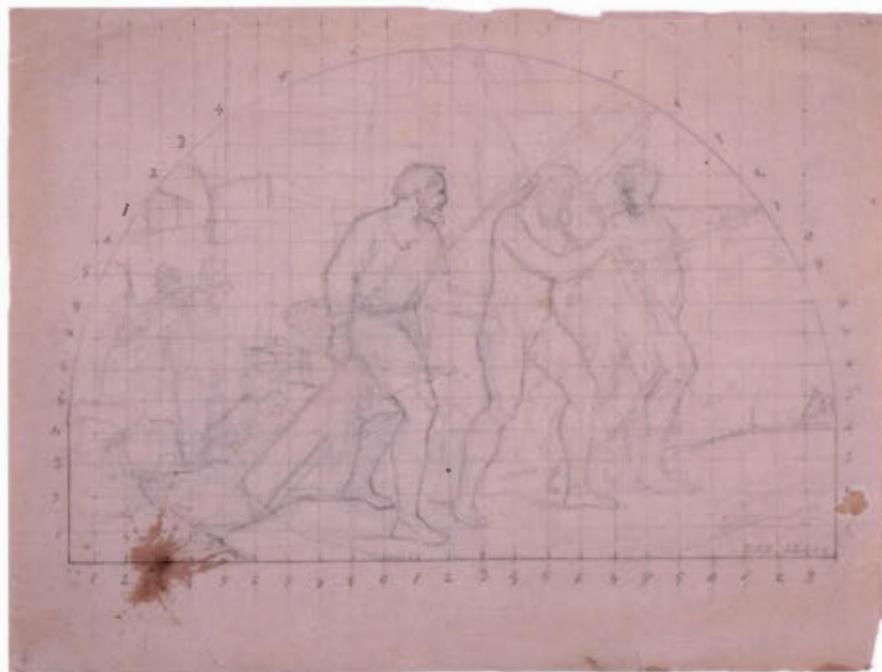


fig. 8 — Ozias Leduc, *Étude pour « Le Portement de la Croix »*, 1893, collection Jean-Louis Gagnon.

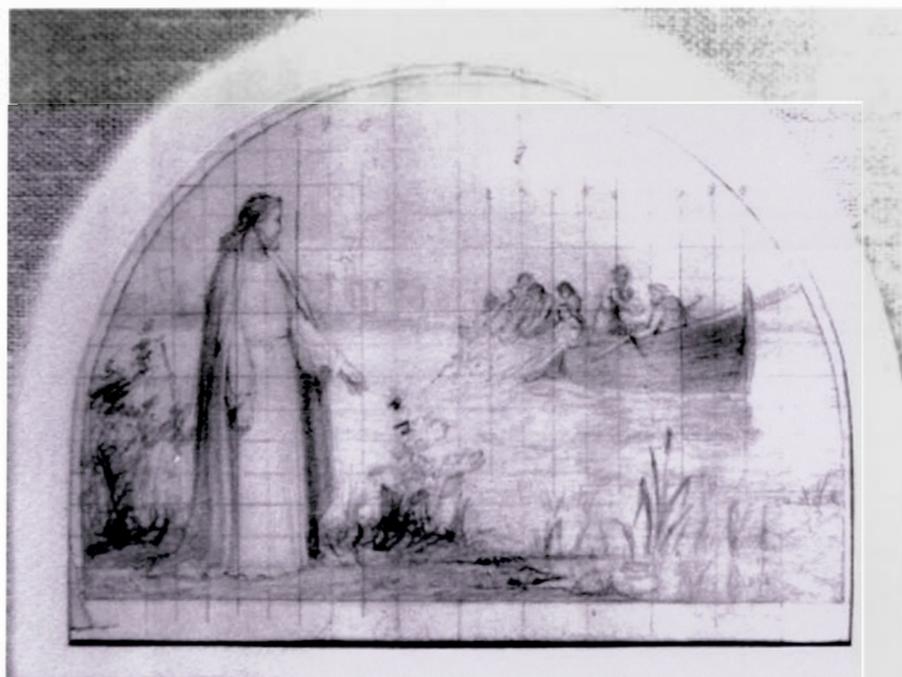


fig. 9 — Ozias Leduc, *Étude pour « La Pêche miraculeuse »*, vers 1894,
localisation inconnue, source : collection Robert Lebeau.



fig. 10 — Ozias Leduc, *Étude pour « La Sainte Famille en Égypte »*, vers 1893, Musée national des beaux-arts du Québec.

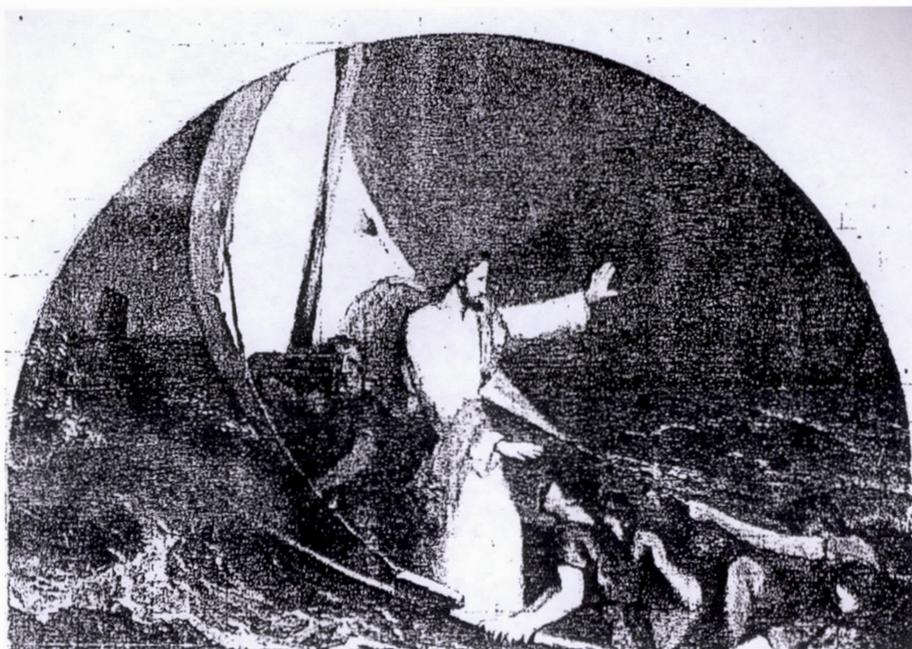


fig. 11 — Ozias Leduc, *Étude pour « Jésus calmant la tempête »*, 1893, BAnQ, Fonds Ozias Leduc.



fig. 12 — Ozias Leduc, *Étude pour « La Résurrection »*, vers 1893,
Musée des beaux-arts de l'Ontario.

**Plan de la disposition des tableaux d'Ozias Leduc
à la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette
(1893-1894)**

- Mystères joyeux**
- Nef droite
- N.1 L'Annonciation
 - N.2 La Visitation
 - N.3 La Nativité
 - N.4 La Présentation de Jésus au temple
 - N.5 Le Recouvrement de Jésus au temple

- Mystères douloureux**
- Nef gauche
- N.6 L'Agonie au Jardin des oliviers
 - N.7 La Flagellation
 - N.8 Le Couronnement d'épines
 - N.9 Le Portement de la croix
 - N.10 Le Crucifiement

- Mystères glorieux**
- Chœur
- C.1 La Résurrection
 - C.2 L'Ascension
 - C.3 La Pentecôte
 - C.4 L'Assomption
 - C.5 Le Couronnement de la Vierge

- Épisodes de la vie du Christ**
- Transept, côté chœur
- T.1 L'Adoration des mages
 - T.2 La Fuite en Égypte
 - T.3 La Sainte Famille en Égypte
 - T.4 Le Bon Pasteur
- Transept, côté nef
- T.5 Le Christ chez Marthe et Marie
 - T.6 Le Christ remettant les clés à saint Pierre
 - T.7 Jésus calmant la tempête
 - T.8 La Pêche miraculeuse

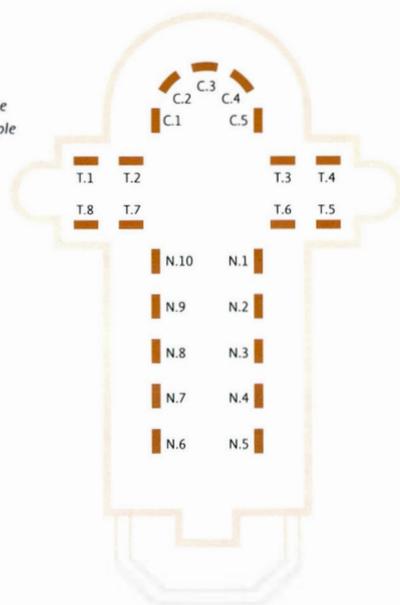


fig. 13 — Plan de la disposition des tableaux d'Ozias Leduc à la Cathédrale Saint-Charles Borromée de Joliette.



fig. 14 — *Décor intérieur restauré de la Cathédrale, 2004,*
Collection du Musée d'art de Joliette, photo :
Baptiste Grison.



fig. 15 — *Décor intérieur restauré de la Cathédrale, 2004,*
Collection du Musée d'art de Joliette, photo : Baptiste
Grison.



fig. 16 — Ozias Leduc, *L'Annonciation*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 17 — Ozias Leduc, *La Visitation*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 18 — Ozias Leduc, *La Nativité*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 19 — Ozias Leduc, *La Présentation de Jésus au temple*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 20 — Ozias Leduc, *Le Recouvrement de Jésus au temple*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 21 — Ozias Leduc, *L'Agonie au jardin des oliviers*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 22 — Ozias Leduc, *La Flagellation*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 23 — Ozias Leduc, *Le Couronnement d'épines*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 24 —Ozias Leduc, *Le Portement de la Croix*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 25 — Ozias Leduc, *Le Crucifiement*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 26 — Ozias Leduc, *La Résurrection*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 27 — Ozias Leduc, *L'Ascension*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 28 — Ozias Leduc, *La Pentecôte*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 29 — Ozias Leduc, *L'Assomption*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 30 — Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, 1893, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 31 — Ozias Leduc, *L'Adoration des mages*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 32 — Ozias Leduc, *La Fuite en Égypte*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 33 — Ozias Leduc, *La Sainte Famille en Égypte*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 34 — Ozias Leduc, *Le Bon Pasteur*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 35 — Ozias Leduc, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 36 — Ozias Leduc, *Le Christ remettant les clés à saint Pierre*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 37 — Ozias Leduc, *Jésus calmant la tempête*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 38 — Ozias Leduc, *La Pêche miraculeuse*, 1894, cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, photo : Richard-Max Tremblay.



fig. 39 — Mariotto Albertinelli, *Visage de la Vierge*,
détail de « *La Visitation* » (fig. 51).



fig. 40 — Ozias Leduc, *Visage de la Vierge*,
détail de « *La Visitation* » (fig. 17).



fig. 41 — Bernhard Plockhorst, *Visage du Christ*, détail de « *Le Bon Berger* » (fig. 57).



fig. 42 — Ozias Leduc, *Visage du Christ*, détail de « *Le Christ remettant les clés à saint Pierre* » (fig. 36).



fig. 43 — Guido Reni, *L'Annonciation*, 1610, Palais du Quirinal, Rome.



fig. 44 — Luigi Capello *L'Annonciation*, vers 1878, église Notre-Dame de Montréal, photo : Normand Rajotte.



fig. 45 — Raphaël, *La Dispute du Très Saint Sacrement*, 1506, Chambre de la Signature, Vatican, Rome.



fig. 46 — Le Pérugin, *Dieu créateur et les anges*, 1507-1508, Chambre de l'Incendie du Bourg, Palais du Vatican, Rome.



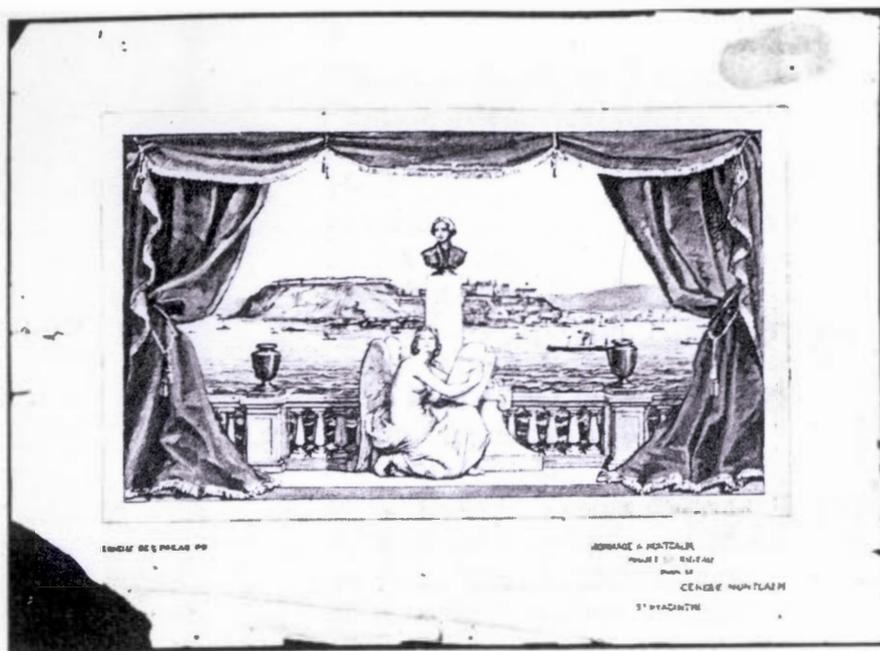
fig. 47 — Raphaël, *Tableau d'autel*, n.d., Pérouse, source : François Bournand, *Histoire de l'art chrétien des origines à nos jours*, Paris, Bloud et Barral, n.d..



fig. 48 — Jules-Bernardin Rioux, *Triomphe de la Sainte Trinité*, n.d., cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette.



fig. 49 — Luigi Capello, *Dieu le Père*, vers 1880, chapelle du Sacré-Coeur, L'Assomption, photo : Alexandra Shtychno.



LEDCU DE L'ÉCOLE DE

HOMMAGE A MONTCALM
PAR OZIAS LEDUC
D'APRES LE
DESSEIN DE
MONTCALM
D'APRES LE
DESSEIN DE

fig. 50 — Ozias Leduc, *Hommage à Montcalm*, n.d., Musée McCord.



fig. 51 — Mariotto Albertinelli, *La Visitation*, 1503, Galerie des Offices, Florence.



fig. 52 — Luigi Capello, *La Visitation*, vers 1878, église Notre-Dame de Montréal, photo : Normand Rajotte.



THE BIRTH OF CHRIST.

fig. 53 — Hendrikus Johannis Sinkel, *La Nativité*, vers 1864, localisation inconnue,
source : [http://ph.crossmap.com/main/gallery/illustration/bible/
publicdomain/New%20testament/Gospels/bigimages/Mt02.gif](http://ph.crossmap.com/main/gallery/illustration/bible/publicdomain/New%20testament/Gospels/bigimages/Mt02.gif).



fig. 54 — Ernst Deger, *L'Ascension du Christ*, vers 1849-1859, château Stolzenfelds, Allemagne.



fig. 55 — Titien, *L'Assunta*, 1516-1518, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venise.



fig. 56 — Artiste inconnu, *La fuite en Égypte*, n.d., BAnQ, Fonds Ozias Leduc.



fig. 57 — Bernhard Plockhorst, *Le Bon Berger*, n.d., localisation inconnue,
source : http://www.wcg.org/images/b6/_0311121338_041.jpg.



fig. 58 — Nicolas Poussin, *L'Ordre*, 1647, Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg.



fig. 59 — Pierre Paul Rubens, *La Présentation de Jésus au Temple*, avant 1638, œuvre détruite, source : Laurier Lacroix, *Ozias Leduc une oeuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 84, fig. 9.



fig. 60 — *Pierre Henri Lebrun dans l'atelier de l'artiste*, BAnQ, Fonds Ozias Leduc.



fig. 61 — Ozias Leduc, *Détail de « La Présentation de Jésus au Temple »* (fig. 19).



fig. 62 — Pierre Paul Rubens, *Détail de « La Présentation de Jésus au Temple »* (fig. 59).



*Et ipse avulsus est ab eis quantum factus est Lapidis et Dextis Genibus Orabat,
Dicens Pater, Si Vis, Transfer Calicem Istum à me: Si non tamen non mea voluntas, sed tua, fiat.
Apparuit autem illi Angelus de Cælo, confortans eum. Et factus In Agonia, Prolixius Orabat*

fig. 63 — Jean Restout, *Le Christ au jardin des Oliviers*, vers 1735, source :
Christine Gouzi, *Jean Restout 1692-1768 : peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthena, 2000, p. 238.



fig. 64 — Adolphe William Bouguereau, *La Flagellation du Christ*, 1880, Musée de la Rochelle.

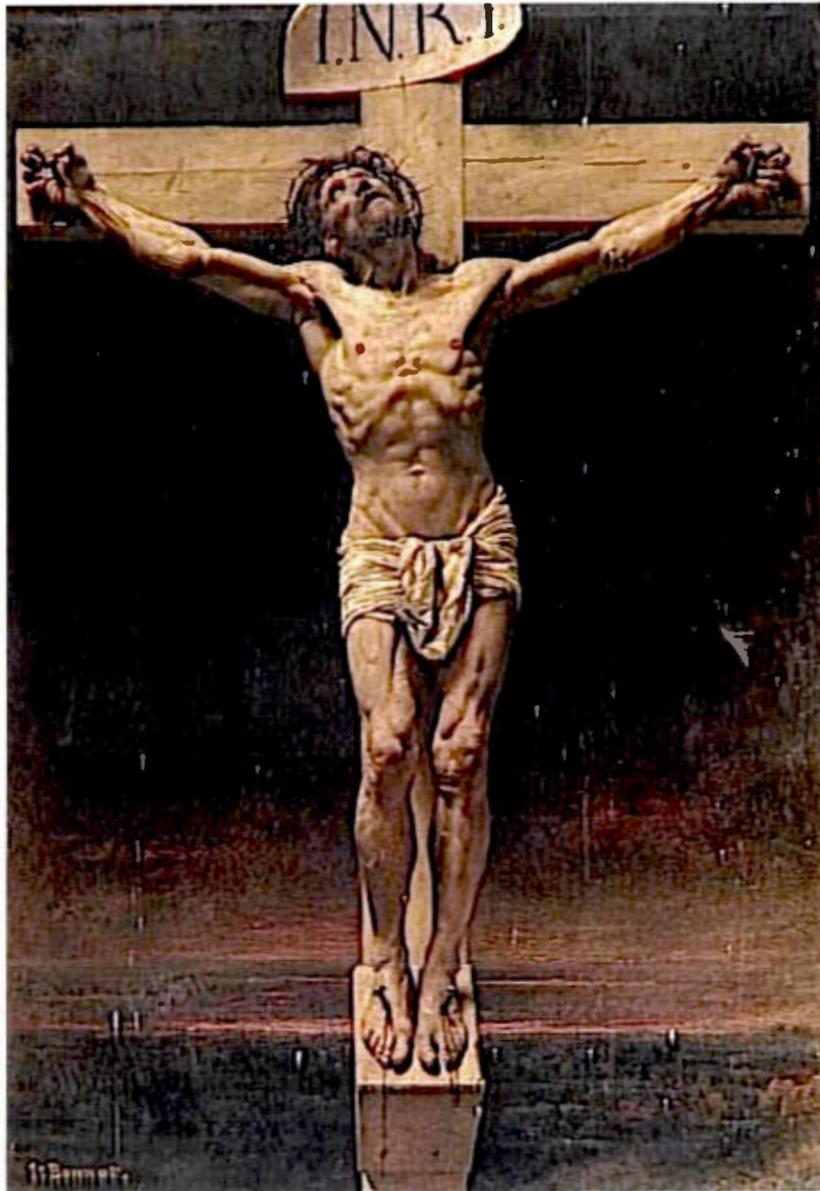


fig. 65 — Léon Bonnat, *Le Christ*, 1874, musée du Petit Palais, Paris.

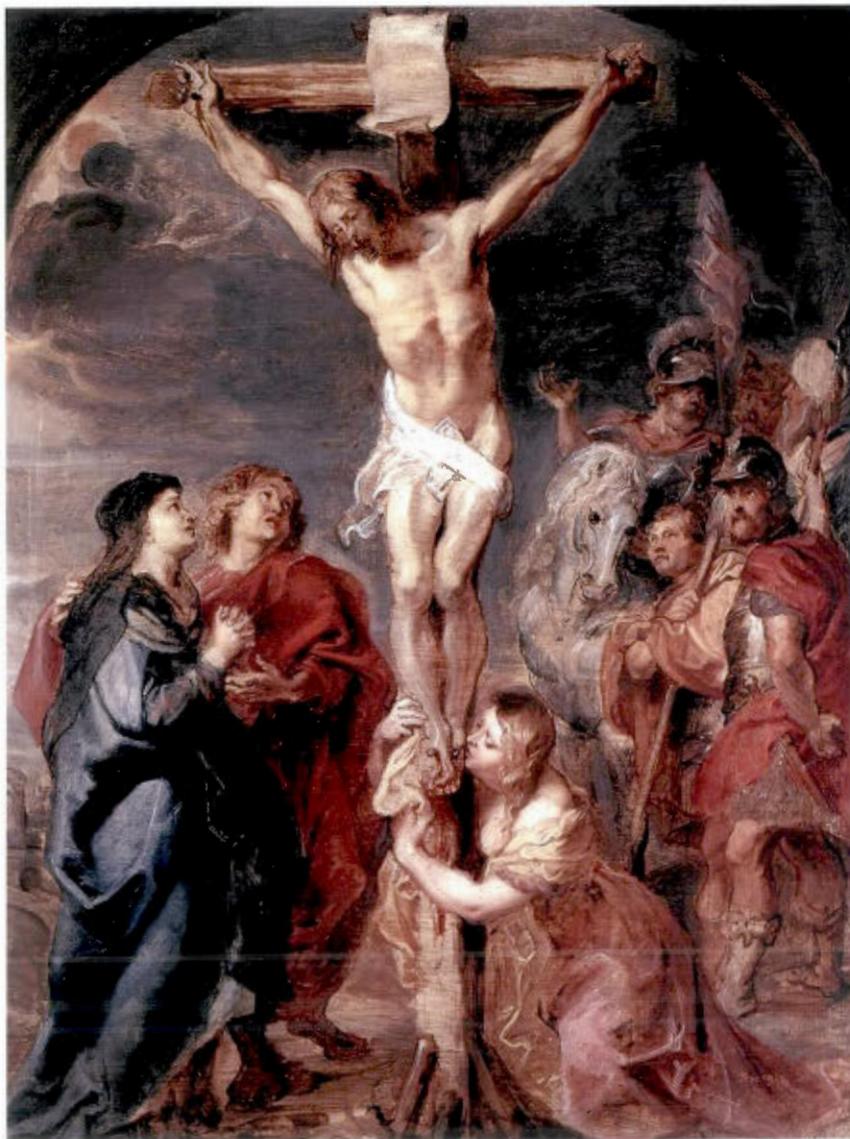


fig. 66 — Pierre Paul Rubens, *Christ en Croix*, 1627, Rockox House, Anvers.

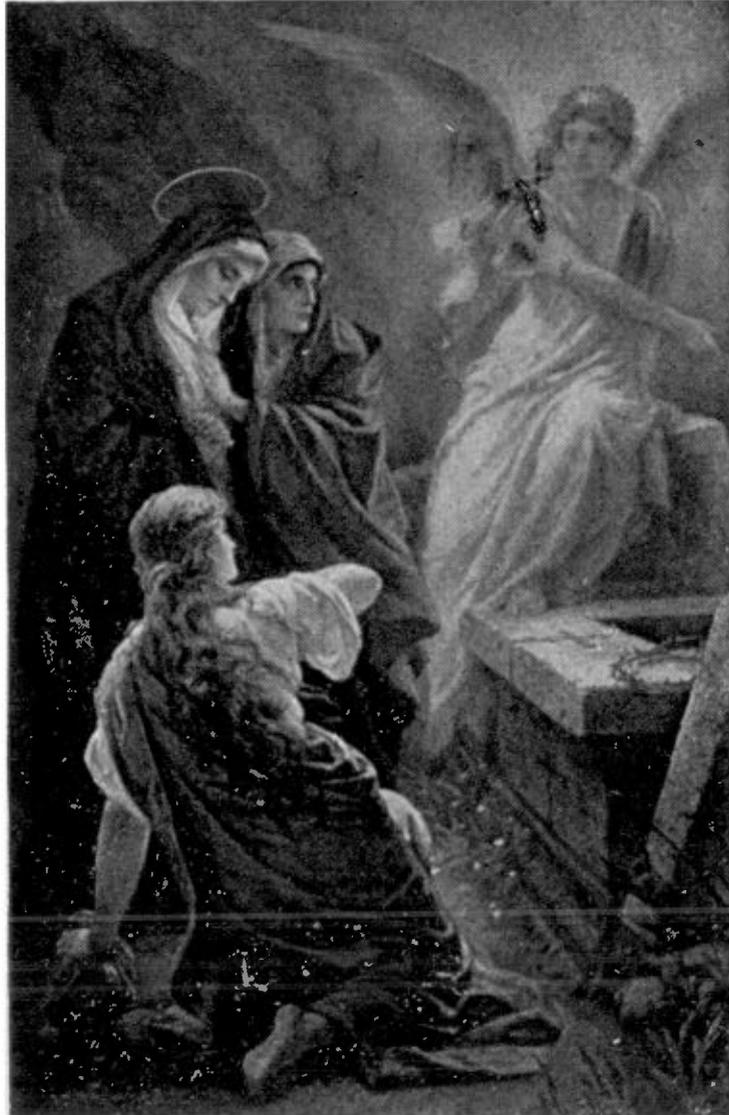


fig. 67 — Bernard Plockhorst, *Il est ressuscité*, n.d., localisation inconnue, source : Franz Hanfstaengl, *1000 Bilder*, München, n.d., p. 265.



fig. 68 — Raphaël, *Le Couronnement de la Vierge*, 1503,
Pinacothèque du Vatican, Rome.



fig. 69 — Giovanni di Pietro (Lo Spagna), *Le Couronnement de la Vierge*, Pinacothèque, Todi.



fig. 70 — Martin Feuerstein, *Sainte nuit*, 1891, église Saint-Maurice, Alsace.



fig. 71 — Luigi Capello, *La Sainte-Famille à Nazareth*, vers 1878,
église Notre-Dame de Montréal, photo : Normand Rajotte.



fig. 72 — Julius Schnorr Von Carolsfeld, *Jésus endormi durant la tempête*, 1883, source : Julius Schnorr Von Carolsfeld, *The Bible Illustrated*, Philadelphie, I. Kohler, 1883, p. 30.