

Université de Montréal

**La décoration intérieure de l'église Saint-Romuald de Farnham
peinte par Ozias Leduc (1905-1912)**

Par Marie-Hélène Naud
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des arts et des sciences
En vue de l'obtention du grade de maîtrise
en histoire de l'art

Août 2013

©Marie-Hélène Naud, 2013

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

*La décoration intérieure de l'église Saint-Romuald de Farnham
peinte par Ozias Leduc (1905-1912)*

Présenté par
Marie-Hélène Naud

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Louise Vigneault
Directrice de recherche

Denis Ribouillault
Président rapporteur

Johanne Lamoureux
Membre du jury

Résumé

Le présent mémoire analyse, des points de vue iconographique et formel, la décoration intérieure de l'église Saint-Romuald de Farnham peinte par Ozias Leduc, réalisée entre 1905 et 1912. Cet ensemble, commandé par le curé Joseph-Magloire Laflamme, se situe entre deux étapes importantes de la carrière de Leduc : son décor de l'église de Saint-Hilaire (1896-1900) et ses grands paysages symbolistes (1913-1921). Tout au long de cette commande, un changement graduel s'opère dans la pensée et le style du peintre et s'étudie efficacement en fonction des trois étapes de production : 1905-1907, 1909-1910 et 1911-1912. Cette chronologie se manifeste dans la correspondance concernant la réalisation du programme. À Saint-Romuald, nous constaterons que l'idéologie de l'artiste se développe, de même que le style, que nous aborderons brièvement dans le cadre du présent mémoire. Même si Leduc n'est pas le seul responsable du décor, il se réfère, à plusieurs reprises, à son contexte historique et il unifie l'ensemble de la décoration de sorte que les toiles, l'architecture de l'église, la couleur des murs, les cadres, les motifs décoratifs et les emblèmes forment un tout. L'analyse de chaque tableau du décor permettra d'en identifier le thème, à savoir l'institution de la religion catholique, et le sous-thème, l'instruction. Ce programme iconographique et plusieurs autres liens unissant les œuvres entre elles transmettent des idéaux chers à Leduc, qu'il véhiculera dans ses autres décors religieux par la suite. Par ailleurs, pour entamer une analyse stylistique, il est indispensable de constater l'état de conservation des œuvres. Or, plusieurs d'entre elles furent partiellement ou complètement retouchées en 1952. Malgré ces repeints, nous commencerons à constater que le style de Leduc, influencé par le symbolisme, s'y révèle. Les analyses iconographique et stylistique permettront de situer ce décor dans le corpus de l'artiste.

Mots-clés : *Ozias Leduc, Saint-Romuald de Farnham, Joseph-Magloire Laflamme, Art religieux québécois, Peintures murales, Programme iconographique, Symbolisme, Restauration.*

Abstract

The present master's paper analyses, from iconographic and formal points of view, the interior decoration of the church Saint-Romuald of Farnham, painted by Ozias Leduc between 1905 and 1912. This program, ordered by the parish priest Joseph-Magloire Laflamme, allows a transition between two important periods in Leduc's career: the decoration of the church of Saint-Hilaire (1896-1900) and his great symbolic landscapes (1913-1921). During the fulfilment of this commissioned work, a gradual change occurs in the thought and in the style of the painter which is studied efficaciously in regards to the three periods of his artistic production at Saint-Romuald: 1905-1907, 1909-1910 and 1911-1912. That chronology appears in the correspondence concerning the program's realization. It is also illustrated by the development, at Saint-Romuald, of the artist's ideology and of his technique, about which we will briefly discuss in the present master. Even though Leduc is not the sole responsible of the decor, he refers, more than once, to his historical context and he unifies the entire decoration so that the paintings, the architecture of the church, the color of the walls, the frames, the decorative motifs and the symbols create a whole. The study of each work of art, within these parameters, will allow identifying the theme, namely the institution of the Catholic religion, and the sub-theme, the education. This iconographic program as well as several other links existing between those paintings serve as a vehicle for Leduc's cherished ideals, which he will continue to convey in his subsequent other religious decorations. Moreover, in order to begin to follow the development of the artist's style, it is essential to notify the paintings' state of preservation. Several of them were partially or completely painted over in 1952. Despite these repaints, as we will briefly establish, the style of Leduc, influenced by symbolism, is still very present. The iconographic and stylistic analysis will allow to place the decoration in the artist's complete works.

Keywords : *Ozias Leduc, Saint-Romuald de Farnham, Joseph-Magloire Laflamme, Quebec religious art, Murals, Iconography, Symbolism, Restoration.*

Table des matières

Résumé	I
Abstract	II
Table des matières	III
Liste des abréviations	V
Remerciements	VI
Introduction	1
Chapitre 1. Contexte	8
1.1 Contexte historique entourant la décoration peinte par Ozias Leduc à l'église Saint-Romuald de Farnham.....	8
1.1.1 Présentation de la ville de Farnham.....	8
1.1.1.1 Histoire de la paroisse Saint-Romuald de Farnham.....	11
1.1.1.2 Incendie de la première église en pierre et construction de la seconde.....	13
1.1.2 Relation entre le curé Joseph-Magloire Laflamme et Ozias Leduc à Saint-Hilaire.....	14
1.1.2.1 Commandes religieuses du peintre réalisées entre 1905 et 1912.....	16
1.1.3 Chronologie des travaux de la décoration intérieure de Saint-Romuald (1905-1912).....	17
1.1.4 Interventions de Leduc après les travaux (1913-1926).....	29
1.2 Contexte spatial : ensemble de la décoration de Saint-Romuald de Farnham.....	32
1.2.1 Architecture.....	33
1.2.2 Couleur des murs de l'église.....	35
1.2.3 Localisation des œuvres.....	38
1.2.4 Motifs décoratifs et cadres des œuvres.....	40
1.2.5 Emblèmes.....	47
1.2.6 Réception de l'ensemble.....	48
1.3 Retouches et restaurations.....	50
Chapitre 2. Analyse iconographique et formelle des peintures murales de Saint-Romuald de Farnham	61
2.1 Analyse de chaque œuvre.....	61
2.1.1 La Transfiguration.....	62
2.1.2 L'Adoration des Mages.....	66
2.1.3 La Résurrection du fils de la veuve de Naïn.....	72
2.1.4 La Remise des clés à saint Pierre.....	75
2.1.5 La Pentecôte.....	81

2.1.6 Le Sermon sur la Montagne et La Glorification de la Croix.....	82
2.1.7 La Tempérance et La Justice.....	85
2.1.8 Les quatre évangélistes.....	88
2.1.9 Le Chemin de la Croix	89
2.1.10 La Sainte Famille à l’atelier et Le Couronnement de la Vierge.....	92
2.1.11 La Communion de saint Louis de Gonzague et La Présentation de Marie au temple	96
2.1.12 Saint Antoine de Padoue et Saint François d’Assise recevant les stigmates.....	99
2.2 Programme iconographique.....	101
2.3 Cheminement de Leduc à Saint-Romuald et insertion du décor dans son corpus.....	105
Conclusion	113
Bibliographie	115
Annexe	I
Liste des illustrations	II
Illustrations	XIII

Liste des abréviations

Archives

ADSH : Archives du Diocèse de Saint-Hyacinthe

AFDD : Archives de Françoise D. Desautels

AMbaM : Archives du Musée des beaux-arts de Montréal

APB : Archives du Presbytère de Beloeil

APF : Archives paroissiales de Farnham

BAnQ: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

ChSH : Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe

SAAS : Service des Archives de l'Archidiocèse de Sherbrooke

Villes

F : Farnham

S-H : Saint-Hyacinthe

Prénoms et noms

A.-X.B. : Mgr. Alexis-Xyste Bernard, Évêque de Saint-Hyacinthe (1905-1923)

E. L.D. : Eugène L. Desautels

M.D. : Mgr. Maxime Decelles, Évêque de Saint-Hyacinthe (1901-1905)

J.-M. L. : Chanoine Joseph-Magloire Laflamme

O. L. : Ozias Leduc

P.-S. D. : Mgr. Philippe-Servule Desranleau

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier ma directrice de recherche, Louise Vigneault, pour sa grande humanité, sa générosité et son intérêt pour le travail que j'ai entrepris. La deuxième personne ayant inlassablement contribué à la réalisation de ce projet fut ma mère, Monique Caron, qui a cru en moi et a su me supporter moralement tout au long de ce travail. Aussi, j'adresse un remerciement tout particulier au défunt Gilbert Beaulieu, amateur de généalogie et du patrimoine religieux de Farnham, à qui je rends hommage. Il m'a renseignée sur l'histoire de sa ville et m'a gentiment confié les recherches qu'avait entreprises Françoise Desautels, que je remercie également, pour faire restaurer les toiles de Leduc à Saint-Romuald en 2006. De plus, je suis reconnaissante envers mon correcteur, René Barrette, pour son aide, ses bonnes dispositions et son ouverture pendant la rédaction de ce mémoire.

Je témoigne ma gratitude au curé de Saint-Romuald, Yves Bélisle et au vicaire, Jean Fillion, qui m'ont encouragée dans mon projet et m'ont donné libre accès aux archives de la paroisse et à l'église elle-même. Je ne pourrais poursuivre ces remerciements sans y inclure tous les employés et les bénévoles de la paroisse que j'ai côtoyés avec bonheur pendant ces deux années et qui m'ont toujours accueillie avec le sourire : Liliane Ostiguy, Susan Langlois, Fernande Blanchet, Jeannine Desroches, Thérèse Demers, Réjeanne Couture et Noëla Robert. Cependant, je témoigne plus particulièrement ma reconnaissance envers Dolorès Samson, marguillière et ex-présidente de la fabrique, et envers Sylvie Grenier, secrétaire, qui m'ont beaucoup aidée dans mes recherches.

Jamais le travail en archives ne put être plus agréable qu'en la compagnie d'Anne-Marie Charuest, archiviste dévouée et de Luc Cordeau, directeur général du Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe, de Michèle Morel, secrétaire et adjointe au responsable des archives du Diocèse de Saint-Hyacinthe, d'Alain Côté, président de la Société d'histoire de Beloeil-Mont-Saint-Hilaire, de Danièle Archambault, archiviste du Musée des beaux-arts de Montréal, de Judy Antle, archiviste du Musée Missisquoi, d'Yvette Messier, secrétaire de la Paroisse Saint-Armand de Bedford, d'Huguette Pinard-Lachance, directrice du Regroupement des archives du Séminaire de Sherbrooke et de l'Archidiocèse de

Sherbrooke, et de tous les employés des Archives nationales du Québec à Montréal. À tous, je vous exprime ma plus haute gratitude.

Au cours de mes recherches, je me suis tournée vers plusieurs âmes généreuses qui ont su m'instruire et me guider, dont l'abbé André Godbout, prêtre du Diocèse de Saint-Hyacinthe, qui m'a fait partager ses riches connaissances en iconographie religieuse, Paul Racine, historien de l'art, Patrick Legris, restaurateur et gérant de l'équipe Legris Conservation inc. de Montréal, Carol Poulin, artiste-peintre et restaurateur, Maurice Vallée, fils de l'entrepreneur en réparation d'églises Germain Vallée, Marie-Thérèse SanFelice, ex-épouse du peintre Alphonse Lespérance, Rosario Cusson, ex-entrepreneur en réparation d'églises, Pauline Boulais, marguillière de la paroisse Saint-Romuald, Dominique Chalifoux, conservatrice au Musée de Lachine, Colette Naud, restauratrice du Centre de conservation du Québec, et Laurier Lacroix, spécialiste d'Ozias Leduc et professeur associé au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Je vous remercie sincèrement.

Enfin, je sais gré à plusieurs membres de ma famille, qui m'ont prêté différents équipements comme Éric André, qui a photographié le décor de Saint-Romuald, mes cousines Yseult et Anik Lafortune et mon oncle Bertrand Naud. Je suis aussi reconnaissante envers mes amies Marie Carrier-Corbeil et Vicki Marcoux et envers les membres de ma famille immédiate qui m'ont encouragée tout au long de la rédaction de ce mémoire.

À tous, un grand merci!

*À ma mère,
qui me prodigue son amour et son soutien.*

Introduction

Originaire de Saint-Hilaire, Ozias Leduc (1864-1955) quitte souvent son logis pour remplir des commandes religieuses au Québec, dans les provinces maritimes et aux États-Unis. Au cours de sa prolifique carrière, il décorera trente-trois églises, baptistères et chapelles. Entre 1896 et 1900, il dirige les travaux entrepris à son église paroissiale alors que le curé Joseph-Magloire Laflamme (1848-1926), avec lequel il se lie d'amitié, lui commande cette décoration. Puis le 3 juin 1900, le curé Laflamme est transféré à Farnham, située dans les Cantons de l'Est. Le 16 avril 1901, l'église Saint-Romuald est détruite par les flammes. Laflamme entreprend alors la construction d'un nouveau temple, lequel sera béni le 7 mars 1906. Pour orner ce lieu sacré de peintures murales, il s'adresse à Leduc, qui entame ainsi le neuvième décor peint de sa carrière. Contrairement à Saint-Hilaire, l'artiste n'y supervise pas l'ensemble des travaux de la décoration et il n'y crée qu'une partie des motifs ornant les différents murs de l'église. Entre 1905 et 1912, il y produira trente-quatre tableaux, ce qui fait de Saint-Romuald l'un des quatre ensembles religieux les plus vastes de son corpus et le troisième auquel il consacra le plus de temps¹. Pourtant jusqu'à maintenant, aucun auteur ne l'a encore étudié.

À ce jour, huit décors religieux de Leduc ont bénéficié d'une analyse². Outre le nombre élevé de peintures et d'années de production, quelles raisons nous amènent à choisir Farnham, pour objet d'étude, de préférence aux autres églises ornées par Leduc ? Plusieurs raisons tant personnelles qu'objectives motivent notre décision. D'un point de vue personnel, il y a d'abord l'accès aux tableaux. Depuis notre plus jeune âge, nous résidons à proximité de cette ville. Donc, les toiles nous sont aisément accessibles, ce qui favorise une observation directe. D'autre part, différents faits soutiennent notre choix : les documents archivistiques disponibles, l'importance du curé Laflamme dans la carrière du

¹L'église de Saint-Hilaire, la Cathédrale de St-Ninian à Antigonish (Nouvelle-Écosse) et l'église des Saints-Anges de Lachine comprennent chacune entre trente-quatre et trente-cinq œuvres. L'église Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan-Sud et la chapelle privée de l'évêché de Sherbrooke dépassent le temps d'exécution de Saint-Romuald, qui, au lieu de sept, prirent respectivement treize et onze ans à réaliser. Nous basons nos calculs sur les informations de la « Liste des décorations d'églises » du catalogue d'exposition *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve* dirigé par Laurier Lacroix (1996 : 299-303).

²Voir la section « Peintures murales d'Ozias Leduc » de la bibliographie.

peintre, la sélection de l'*Étude de huit ensembles religieux décorés par Ozias Leduc*³ et le fait que le programme iconographique ne soit pas encore identifié.

En commandant le décor de Saint-Hilaire, Laflamme contribue à la carrière du peintre qui, en 1897, se rend à Paris et à Londres pour réaliser des études préparatoires. Pendant ce voyage, il découvre les mouvements artistiques européens, comme le symbolisme, et accroît sa notoriété auprès de ses contemporains. Lorsque Laflamme lui confie la décoration de Farnham, il lui offre une autre opportunité de se faire connaître. Dans notre étude, nous comparerons à l'occasion le décor de Saint-Romuald à ceux de Saint-Hilaire et d'autres églises. À travers la présente étude, nous nous proposons aussi de présenter la relation qu'entretiennent Leduc et le curé Laflamme et de procéder à la chronologie des travaux effectués à Saint-Romuald, établie grâce aux factures et à l'abondante correspondance entre les deux collaborateurs.

L'église de Farnham fait partie des huit lieux sacrés auxquels auraient pu être attribué le statut de « bien culturel » dans l'étude menée par Louise Corriveau-Lévesque, qui travaillait pour compte du ministère des Affaires culturelles. Et même si Farnham ne fut pas sélectionnée, son insertion dans cette liste témoigne de son envergure. Comme autre motif de notre étude, il y a le fait que les chercheurs ignorent le programme iconographique de Farnham et à cet égard cette église se présente comme une problématique intéressante à résoudre. Enfin nous croyons que l'identification du thème de Saint-Romuald permet de l'inscrire dans son contexte historique et de déceler les idéaux de Leduc à travers son iconographie. Ces raisons justifient le choix d'analyser Farnham, parmi tous les ensembles de peintures murales de Leduc.

Dans l'avant-propos de son mémoire de maîtrise, le spécialiste du peintre, Laurier Lacroix affirme :

³APF, *Étude de huit ensembles religieux décorés par Ozias Leduc*, Louise Corriveau-Lévesque, 1975, ministère des Affaires culturelles, Direction Générale du Patrimoine, Service de l'Inventaire des Biens Culturels, Québec : 643-5632.

La production de commandes pour la décoration de diverses églises du Canada et des États-Unis est si vaste, que seul un nombre d'années quasi équivalent à celui que Leduc y a consacré, et des moyens que nous n'avons pas permettraient d'en étudier toute l'étendue. (1973 : xiii)

Cette déclaration implique que plusieurs chercheurs devront poursuivre le travail qu'entreprend l'auteur de *La décoration religieuse d'Ozias Leduc à l'évêché de Sherbrooke*.

Ce mémoire tente humblement de contribuer à cette littérature, étant donné que d'un point de vue bibliographique, aucune étude ne porte sur notre église, un manque dû en grande partie aux restaurations problématiques, qui ont altéré l'état original de treize toiles. Ces modifications aux œuvres expliquent aussi la décision de Corriveau-Lévesque de ne pas conférer le statut de bien culturel à l'ensemble : « Toutefois, malgré cette recherche continue [une recherche formelle observée par l'auteure] et l'étude de procédés nouveaux de la part de l'artiste, nous ne pouvons que citer la décoration de cette église, et ce, sans hésiter à cause de cette restauration malhabile effectuée en 1965 » (1975 : n.p.). Malgré la décision de l'auteure de ne pas attribuer le statut de bien culturel à l'église en raison des retouches, elle note que ce décor vaut la peine d'être « cité » parce que Leduc y explore un style nouveau.

Plusieurs écrits portant sur Leduc et que nous avons consultés dans le cadre du présent mémoire, mentionnent ce décor. Le premier ouvrage où paraît le titre des peintures de Saint-Romuald n'indique pas spécifiquement le nom de Farnham. Il s'agit du catalogue d'exposition de la Bibliothèque Saint-Sulpice de 1916 rédigé par Robert de Roquebrune. Quatre ans après que Leduc eut terminé le décor de Saint-Romuald se tint une exposition, qui rassembla le plus grand nombre de ses créations depuis le début de sa carrière. Elle comprenait notamment deux œuvres préparatoires au *Couronnement de la Vierge* à Farnham, soit : une *Étude de tête* à la mine de plomb (n°5) et une peinture à l'huile intitulée *Croquis pour un Couronnement de la Vierge* (n°31). Ces dessins permettent la diffusion des tableaux de Saint-Romuald en dehors du lieu du culte.

Le second écrit concernant les peintures murales de Farnham correspond à un article de *La Presse*, paru le 9 juillet 1921 et titré : « Édifice remarquable ». Une description de l'église s'y retrouve et quelques indications se rapportent à cette décoration

intérieure : « On y admire sept chapelles latérales et leurs autels, de très beaux tableaux, 50 belles statues qui ont été distribuées dans différentes parties de l'église, un chemin de la Croix de toute beauté ». En plus de présenter l'église de Farnham, l'auteur mentionne également celle de Saint-Hilaire et une anecdote intéressante se rattache à cet article. Le 9 juillet 1921⁴, Olivier Maurault, ami de Leduc et futur recteur de l'Université de Montréal, lui envoie une lettre. Il lui raconte que Laflamme est outré qu'un journaliste de *La Patrie*, ayant longuement traité de la ville de Farnham, ait complètement ignoré l'église. Pour remédier à la situation, le prêtre commande le texte de *La Presse* que Maurault qualifie de « dithyrambique ». Ce détail nous renseigne sur le tempérament du curé, qui accorde une importance particulière à ses réalisations dans les deux paroisses qu'il dessert, avant de prendre sa retraite.

Saint-Romuald apparaît, pour une troisième fois, dans une courte étude de Maurault portant sur le décor du baptistère de l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End. Dans une note de bas de page, il indique que Saint-Hilaire, Farnham et Saint-Hyacinthe constituent les « principales décorations d'église » du peintre (1929 : 52). Puis, dans l'*Almanach Saint-François* (1934 : 33) paraît une photo de la peinture de Farnham, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, se trouvant à Correlieu, qui est le nom de l'atelier de Leduc. Il s'agit de la première reproduction de notre corpus à avoir été publiée dans un ouvrage. Par la suite, Saint-Romuald est citée en exemple dans la liste des accomplissements de l'artiste à travers des articles de presse qui soulignent des événements marquants de sa vie, comme la remise de son doctorat honoris causa, offert par l'Université de Montréal en 1938⁵. À sa mort en 1955⁶, des articles de journaux font mention de ses décorations murales. Le décor de Saint-Romuald est aussi cité dans une entrevue de 1949⁷. Un texte du *Nouvelliste* (1947 : 4) offre plus de précisions : « De 1907 à 1913, à l'église de Farnham, M. Leduc exécute des tableaux et procède à la décoration

⁴BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/6/6, Correspondance adressée à Ozias Leduc, Lettre d'Olivier Maurault, de Montréal, 13 septembre 1921, 3 p., original.

⁵Il s'agit des articles de *Le Mauricien* (Février 1938), *La Presse* (27 mai 1938) et *Le Devoir* (27 mai 1938), un texte d'Olivier Maurault reproduit dans la section intitulée « M. Ozias Leduc », dans *Propos et portraits* de 1940.

⁶Ces articles parurent dans *La Presse* (17 juin 1955), *Le Courrier* (23 juin 1955) et *La Tribune* (27 juin 1955).

⁷Suzette Dorval inclut Saint-Romuald à la fin d'une énumération de lieux de culte dans un article de *l'Amérique française*.

de deux chapelles ». Cette datation est bien sûr inexacte, comme plusieurs autres apparaissant dans les écrits publiés après le décès du créateur.

Dans la littérature posthume, les auteurs se rapportent à Farnham pour établir des points de comparaison entre leur corpus et l'ensemble de la production de Leduc⁸. Dans la « Chronologie » de son catalogue d'exposition, Jean-René Ostiguy (1974 : 199) consacre à l'église Saint-Romuald une courte description, qui met l'emphase sur ses restaurations. L'historien de l'art date les restaurations à 1965, sans indiquer la source de son information. Remarquons également qu'il se base sur plusieurs documents pour dater les travaux du peintre, mais qu'il n'en établit pas la chronologie complète. Dans l'« Appendice A » de *Dessins inédits d'Ozias Leduc : [une exposition itinérante]*, Laurier Lacroix dresse une liste des œuvres de Saint-Romuald, en les situant en 1905-1906 et il donne la date de 1926, pour les restaurations effectuées par Paul-Émile Borduas sur le Chemin de la Croix, à la demande de son maître, Leduc. Pour sa part, J. Craig Stirling, dans son mémoire de 1981, effectue à quelques reprises des remarques précises sur Saint-Romuald, qu'il compare au décor de Saint-Hilaire. Par la suite, Alfred Laliberté (1986 : 77) et Paul Gladu (1989 : 46), entre autres, ne font que mentionner brièvement le lieu du culte parmi la liste des commandes religieuses de Leduc. En étudiant l'iconographie des œuvres de Joliette, Micheline Sénécal (2008 : 162) répertorie et compare les tableaux de Leduc, illustrant le même sujet et en dresse plusieurs listes.

Le catalogue de la rétrospective de 1996 constitue l'ouvrage le plus exhaustif paru à ce jour sur la production de Leduc. Dans la « Liste des décorations d'églises », une datation du décor est basée sur des documents d'archives. Cette section (1996 : 300) précise également les assistants ayant travaillé à Farnham : Origène Leduc⁹, Honorius Leduc et Jean-Baptiste Allaire, auxquels doivent être ajoutés Sylvio Ouellette, Louis-Philippe Martin, Raoul Tétro Ducharme, M. Polender, Georges Doyle¹⁰, un jeune homme

⁸Tout au long de notre mémoire, nous nous référerons à d'autres ouvrages, non présentés dans l'introduction, qui ont brièvement traité du décor de Farnham.

⁹Dans la liste des noms qui suit, les assistants auxquels aucune note de bas de page n'est reliée correspondent à ceux qui seront mentionnés dans la chronologie des travaux du premier chapitre.

¹⁰Eugène L. Desautels mentionne le prénom de cet assistant dans une lettre à Leduc du 17 février 1908. [BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/18, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre d'E. L. D., Saint-Hyacinthe, 17 février 1908, 2 pièces (3 p.), originaux.] Dans le *Répertoire-Inventaire du Fonds Ozias*

dénommé Laforce¹¹, Dollard Church¹², Delphis-Adolphe Beaulieu et Flavien-Norbert Chapdelaine (1859-1926)¹³. Aussi, l'une des notices du catalogue est consacrée à une *Étude pour Le Couronnement de la Vierge*. Cet ouvrage distribue aussi la production de Leduc en quatre périodes : avant 1897, 1897-1911, 1912-1921 et après 1922. Ces parties se distinguent notamment en fonction du genre pictural pratiqué par l'artiste selon les périodes, mais aussi par des faits historiques importants. L'église de Saint-Romuald se situerait entre la deuxième et la troisième période, c'est-à-dire après le décor du temple de Saint-Hilaire (1896-1900) et avant le début des grands paysages symbolistes du peintre (1913). À Farnham, entre 1905 et 1912, la vision et le style du peintre se transforment et notre mémoire se concentrera plus particulièrement sur l'étude du programme iconographique, lequel permettra d'entamer une analyse stylistique.

Pour identifier le thème, l'impact du contexte historique sur son élaboration doit être cerné. Il se manifeste dans les choix des sujets, auquel contribue le curé Laflamme. Avant de commander la décoration, le prêtre s'est familiarisé avec son nouvel environnement et a su évaluer les besoins de la population. Il souhaite raffermir l'autorité de l'église par le mouvement de la Tempérance, l'amélioration des institutions scolaires et la centralisation et l'embellissement du lieu du culte. Selon lui, ces trois facteurs raviveront la foi des fidèles. Ce contexte offre des clés d'interprétation importantes pour déceler le programme iconographique en cause.

Tout en examinant la contribution du curé au thème, celle de Leduc sera mise en valeur par la lecture de ses notes personnelles. Elles permettront surtout de concevoir les significations que le peintre accorde à ses œuvres et de comprendre le cheminement de sa

Leduc MSS-327. Volume I : séries A à F, Monique Lanthier (1994 : 116) indique ainsi qu'il pourrait s'agir de « Georges [Doyles?] ». Hors, une facture de Leduc au curé Laflamme datant du 10 juillet 1907, reproduite par Berthiaume (1983 : 107), appuie fortement cette hypothèse. Parmi la liste des matériaux et des heures d'ouvrage figure la « Pension G.D. » et le « Passage aller et retour G.D. ». Cet employé de Desautels travaille donc à Farnham en 1907 et au début de l'année 1908.

¹¹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/22, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 9 octobre 1912, 2 p., original., Le 9 octobre 1912, le curé Laflamme se réfère seulement à cet employé en écrivant « jeune Laforce ».

¹²Le nom de ce peintre apparaît dans la missive mentionnée à la note précédente.

¹³Ce peintre de Nicolet aide Leduc à réaliser *Le Sermon sur la Montagne* et *La Glorification de la Croix* à Farnham. L'artiste de Saint-Hilaire l'inscrit à l'endos d'une photographie conservée à la BAnQ.

recherche symbolique. Le contexte historique et la démarche du peintre contribuent à identifier le programme, qui sera comparé à ceux des autres décors de Leduc.

En ce qui concerne l'analyse stylistique, elle ne peut être envisagée sans connaître l'état de conservation des œuvres. Les restaurations ont modifié l'état originel de quatorze tableaux. Cependant, les auteurs et les restaurateurs datent les retouches sans se baser sur des documents de première main. Nous constituerons donc une chronologie des repeints. L'ensemble pictural de Saint-Romuald de Farnham étant séparé en trois étapes, 1905-1907, 1909-1910 et 1911-1912, les changements stylistiques y seront brièvement analysés selon cette chronologie.

Afin d'étayer nos hypothèses, nous consulterons des archives concernant les œuvres. Rappelons brièvement que la correspondance n'indique pas seulement les dates de production des toiles, mais nous renseigne également sur l'élaboration des tableaux et sur le contexte historique. Bien sûr, les documents administratifs sont indispensables pour envisager l'ampleur des travaux entrepris par Leduc. Notre méthodologie se base également sur la lecture de textes historiques et d'ouvrages concernant le travail du peintre, de même que sur le symbolisme et l'art religieux québécois. Nous consulterons aussi plusieurs ouvrages de référence, portant sur l'iconographie et sur les symboles. L'observation directe du corpus permettra d'évaluer les impacts des retouches et de commencer à suivre l'évolution stylistique perceptible entre les œuvres. Notre approche archivistique et historique n'appelle pas de cadre théorique précis.

Ainsi, même si le décor de l'église Saint-Romuald de Farnham n'a pas bénéficié d'analyse à ce jour, il se retrouve de manière récurrente dans la littérature consacrée à Ozias Leduc. Nous nous proposons de démontrer que la démarche de l'artiste, révélée par le programme iconographique, se modifie pendant les sept années qu'il consacre à la réalisation de la décoration de cette église. Le premier chapitre de notre mémoire servira à situer notre corpus dans son contexte historique, à présenter le décor de façon générale et à établir la chronologie des retouches et le deuxième, à identifier le programme et à étudier de manière concise le développement stylistique grâce à l'analyse de chacune des œuvres.

Chapitre 1. Contexte

1.1 Contexte historique entourant la décoration peinte par Ozias Leduc à l'église Saint-Romuald de Farnham

L'élaboration du programme iconographique de l'église Saint-Romuald de Farnham est en étroite relation avec l'histoire dans laquelle elle s'insère. Aussi, pour l'étudier efficacement, une mise en contexte s'impose, laquelle fait l'objet de la première partie du présent chapitre et cette première section comporte, en elle-même, quatre sections. Dans la première, nous présentons la ville et l'historique de sa paroisse, l'incendie de son lieu de culte et l'édification de la seconde église. La deuxième section résume la première collaboration d'Ozias Leduc et du curé Joseph-Magloire Laflamme¹⁴, à Saint-Hilaire (1896-1900) et dresse la liste des projets menés par le peintre en même temps que ceux réalisés à Saint-Romuald. Dans la troisième, au moyen des correspondances et factures envoyées et reçues par Leduc, nous suivons le déroulement des travaux exécutés par l'artiste pour Saint-Romuald, entre 1905 et 1912. Enfin, le dernier segment réfère à la progression des autres ouvrages de Leduc, exécutés entre 1913 et 1926.

1.1.1 Présentation de la ville de Farnham

Plusieurs traits caractérisent Farnham. Cette ville du comté de Brome-Missisquoi, dans la région administrative de la Montérégie, se situe au sud-est de Montréal, à 60 km de ce grand centre urbain. Selon le site officiel de *Statistique Canada* (2013), en 2011, l'agglomération compte 8 330 habitants. Les résultats de ce recensement indiquent que 93,9 % des Farnhamiens possèdent le français pour langue maternelle. De nombreux domaines agricoles s'étendent sur sa superficie de 92,4 km² et environnent le centre de la localité qui comprend trois écoles primaires et l'école

¹⁴Dans son catalogue d'exposition, Laurier Lacroix (1996 : 211) explique qu'avant son mandat à Farnham, Joseph-Magloire Laflamme remplit plusieurs fonctions : curé de Saint-Éphrem d'Upton, de Fall River (Massachusetts), aumônier au monastère du Précieux-Sang de Saint-Hyacinthe (1888-1894) et finalement, curé de Saint-Hilaire (1894-1901).

secondaire Jean-Jacques-Bertrand. La rivière Yamaska s'écoule en diagonale au cœur du territoire et irrigue ses terres planes. S'élevant sur ses berges, l'église Saint-Romuald domine, de sa hauteur, les édifices qui l'avoisinent.

Initialement, Farnham hérite du nom de son canton¹⁵. Dans *Les Origines de Farnham*, l'historien Alban Berthiaume (1983 : 13) indique que le 22 octobre 1798, le gouverneur du Canada, Bob Prescott, délimite le canton faisant partie du district de Montréal. Selon l'auteur anonyme de *Farnham 1876-1976* (1976)¹⁶, publié lors du centenaire de la communauté, le premier Farnhamien, l'Américain Joseph Higgins, s'y établit en 1805. Puis, plusieurs résidents se regroupent dans la région. Le 26 décembre 1876, un acte de la législature provinciale érige le village de Farnham en ville, comme le souligne l'abbé Pierre-Athanase Saint-Pierre (1917 : 2, 31-3-17)¹⁷, dans son *Histoire de Saint-Romuald de Farnham*. Selon les chiffres du recensement de 1871 publiés dans « L'avenir de Brome-Missisquoi » (1976 : 73), le nombre d'habitants s'élève à 1317 (1130 catholiques) au village et à 1380 (1098 catholiques) en campagne. Presqu'autant de personnes vivent dans le noyau urbain que dans les terres de l'ensemble du canton. Dans l'*Histoire des Cantons de l'Est*¹⁸,

¹⁵Alban Berthiaume (2000 : 17) affirme que le premier habitant du canton de Farnham ne détermine pas son appellation, mais plutôt « un village d'Angleterre dans le comté de Surrey non loin de Londres ». Le révérend Ernest M. Taylor (1908 : 78) écrit, à la même époque où Leduc réalise le décor de l'église : « *Feornham, now Farnham, in England was so called for the fern growing about it, meaning the home of the fern. [...] Hence we see that the name of every township in the county of Brome has a predecessor in England* »*. Donc, cette interprétation se répand au début du 20^e siècle. Le gouvernement du Québec la reprend dans son site de la *Commission de toponymie* (2013). L'auteur de ce site ajoute que dans ce canton « ...son premier concessionnaire, Samuel Gale (1747-1826), arpenteur et fonctionnaire qui avait reçu 3 885 ha de terre avec ses beaux-frères et ses neveux, était originaire des environs de la petite ville de Farnham en Angleterre, dans le comté de Surrey ». L'arpenteur Gale constituerait, semble-t-il, la source indirecte de l'appellation du canton. L'auteur (1976 : 70) de l'article « L'avenir de Brome-Missisquoi » rapporte ces mêmes données.

*« Feornham, maintenant Farnham, en Angleterre, était ainsi nommé à cause de la fougère [fern] qui y poussait, signifiant la maison de la fougère. [...] Donc, nous voyons que le nom de chaque canton dans le comté de Brome possède un prédécesseur en Angleterre ». Nous traduisons.

¹⁶ Les pages de cet ouvrage ne sont pas numérotées.

¹⁷Anne-Marie Charuest, l'archiviste du ChSH nous a expliqué, lors de notre visite pendant l'été 2012, que cet abbé témoigne de son époque en écrivant sur tous les bouts de papier à sa disposition. Ainsi, pour consulter ses textes, les chercheurs manipulent des piles de documents hétéroclites qui néanmoins se suivent. Nous nous référons ici à l'ensemble des copies reproduites à la bibliothèque municipale de Farnham et organisées par date de rédaction et par page.

¹⁸Farnham se situe dans la région touristique des Cantons de l'Est.

la carte n°8, intitulée « La mosaïque ethnique en 1881 » (1998 : 247), montre que 60 % des Farnhamiens sont Canadiens français.

À Farnham, comme partout ailleurs, l'industrialisation et la prospérité vont de pair avec l'accroissement de la population. Le bois, qui se démarque par son abondance¹⁹, devient l'une des premières ressources exploitées, contribuant au développement de l'économie de la région. Une autre des principales caractéristiques de cette ville est son accessibilité par voies ferroviaires. De nombreux étrangers de passage trouvent refuge dans ses auberges et se rencontrent dans ses tavernes. Toujours dans l'*Histoire des Cantons de l'Est*, Jean-Pierre Kesteman (1998 : 231) rapporte que, dès 1860, les rails de la compagnie St. Lawrence & Atlantic s'étendent sur son territoire. Puis, entre 1870 et 1873, la South Eastern y construit un embranchement menant à Newport au Vermont. L'historien rappelle que « La ville de Farnham constitue bientôt le pôle de ce réseau qui s'étend en 1882 largement à l'extérieur du Piedmont, vers Drummondville, Sorel et Saint-Lambert ». Il ajoute que dans les Cantons de l'Est, autour de 1875, la localité se démarque par sa proximité avec Montréal, qui ne se trouve qu'à 1 h 50, en train (1998 : 236). Kesteman (1998 : 361) démontre que, jusqu'en 1890, le développement d'une municipalité dépend de son accessibilité et de la disponibilité de son énergie hydraulique. L'abbé Saint-Pierre (1915 : 3, 31-3-17) partage cette opinion lorsqu'il se demande : « Si Granby, si Marieville ont des manufactures payantes et prospères, pourquoi n'en aurait pas Farnham poste beaucoup plus avantageux et par son pouvoir d'eau et par ses communications faciles? ». Le puissant courant de la rivière Yamaska permet à de nombreux moulins de transformer des matières premières. Kesteman (1998 : 383) rappelle que dans les années 1910, la ville s'éclaire à l'aide de l'énergie électrique. Le cours d'eau conserve donc une place indispensable dans l'émergence économique du territoire de Farnham. Cette courte mise en contexte introduit l'histoire de la paroisse Saint-

¹⁹Kesteman (1998 : 311) et les auteurs anonymes de *Farnham 1876-1976* (1976 : 4) et de « L'avenir de Brome-Missisquoi » (1976 : 72) donnent l'exemple de l'entreprise florissante de John Bowker érigée en 1827.

Romuald, histoire que les Farnhamiens connaissent, au moment de l'édification de la seconde église, qu'ornera Leduc.

1.1.1.1 Histoire de la paroisse Saint-Romuald de Farnham

Dans *Les Origines de Farnham*, Berthiaume consacre une longue section de son ouvrage à cet historique, parce qu'avant la laïcisation, tous les services sociaux essentiels dépendaient de l'initiative du clergé de la région. En outre, la fabrique renferme, dans ses registres, de nombreuses données anciennes. Les archives témoignent des obstacles traversés par les fidèles, avant que Leduc n'orne leur lieu sacré. Pendant les premières décennies de la communauté, ses habitants parcourent plusieurs kilomètres pour assister à la célébration des messes à Saint-Césaire. L'historien (2000 : 28) rappelle que le besoin d'une chapelle se fait sentir. En octobre 1834, pour y remédier, Emmanuel Choinière-Sabourin, résidant de la région, s'enquiert de pareille construction auprès du prêtre de Saint-Césaire, François-Marie Lamarre. Entre septembre 1845 et décembre 1846, l'abbé Étienne Chartier commence à offrir un service régulier aux catholiques, dans divers endroits de Farnham. Puis, en 1848, le souhait de Choinière-Sabourin pour l'édification d'un lieu de culte s'exauce, lorsque la veuve Allsopp, originaire de Cap-Santé, cède un terrain à l'autorité ecclésiastique. Cette terre propice se situe sur la rive nord, opposée à celle où s'élève, vers 1830, le premier moulin à farine de la ville bâti par William Cook et ses associés, selon l'auteur de « L'avenir de Brome-Missisquoi » (1976 : 73). Ainsi, l'église se construit à proximité d'un milieu déjà occupé et actif. Le résumé du contrat de cession de Madame Allsopp, datant du 4 novembre 1848, se lit comme suit :

Dame Phébé-Louisa Allsopp, veuve, demeurant en la paroisse de Cap Santé, district de Québec, donne et cède à la future fabrique Saint-Romuald de Farnham-Ouest, les susdits syndics « es qualité », [n.d.l.r. *sic*] un lopin de terre faisant partie du lot 43 dans le cinquième rang du township de Farnham, de la contenance de deux par deux arpents... (*Contrat n°4758*, cité par Berthiaume 2000 : 30)

Deux mois plus tard, des bûcherons défrichent le site. Pendant huit mois, des travailleurs érigent une chapelle en briques. Malheureusement, cette construction

presque achevée s'écroule sous les vents tumultueux d'une tempête, dans la soirée du 26 octobre 1849. Berthiaume (2000 : 31) raconte que pour contrer ce désastre, les paroissiens édifient un nouveau bâtiment en bois, terminé pour Noël. Finalement, les fidèles prennent possession de leur église.

Cependant, aucun document n'officialise encore la paroisse. Berthiaume (2000 : 31) précise que sa véritable organisation s'amorce grâce à l'initiative du premier prêtre résident, Joseph Dallaire, qui commence également les registres, le 29 septembre 1850. De plus, les fidèles décident de l'appellation Saint-Romuald et la première mention de ce nom, dans les écrits de la fabrique, apparaît dans le rapport de l'assemblée générale du 17 novembre 1850 à laquelle participe le curé Dallaire²⁰. Le 19 août 1851, il demande à l'évêque de Montréal, Monseigneur Ignace Bourget, l'érection canonique de la paroisse, requête qui lui est agréée le 31 octobre de la même année. Dans *Farnham 1851-2001*, Berthiaume (2000 : 35) indique que, vers 1852, Farnham se trouve sous l'autorité du diocèse de Saint-Hyacinthe.

Année après année, le nombre de fidèles s'accroît, mais les dimensions réduites de la chapelle de bois permettent difficilement de desservir la population. D'après Berthiaume (2000 : 35), l'évêque de Saint-Hyacinthe, Mgr Jean-Charles Prince, commande, le 9 juin 1858, la construction d'une nouvelle église en pierres. En 1862, les travaux débutent sous la direction du prêtre de la paroisse, Édouard Springer (1860-1868) et le 23 février 1865, le curé Édouard Crevier, de Sainte-Marie-de-Monnoir, bénit l'édifice mesurant « ...130' de longueur, 66' de largeur et 30' de hauteur... », conçu par les architectes Bourgeault et Leprohon. Il y consacre aussi le presbytère, le 22 août 1867. L'historien (2000 : 38) rapporte qu'à la suite de l'abbé Springer, son remplaçant, Jean-Baptiste Véronneau (1868-1881), demande la collaboration d'ordres religieux pour offrir des services à la communauté des fidèles. Les Sœurs de la Présentation de Marie s'occupent de l'éducation des filles dans le couvent érigé en 1873; les Frères de Sainte-Croix tiennent un collège réservé aux garçons, inauguré en 1875; les Sœurs Grises de Saint-Hyacinthe prennent en charge

²⁰Malgré nos recherches, nous n'avons pas trouvé, à ce jour, la source de l'attribution du nom « Saint-Romuald » à la paroisse.

l'hôpital Sainte-Élizabeth, en 1877 et un orphelinat, en 1882. La ville possède enfin sa propre église en pierres, de même que des bâtiments dans lesquels les religieux procurent des services essentiels à la population, dont l'éducation et la santé.

1.1.1.2 Incendie de la première église en pierres et construction de la seconde

Malheureusement, un incendie survient le 16 avril 1901, autour de 15 : 00. Les fidèles de la paroisse perdent le sanctuaire dans lequel ils se rassemblent depuis trente-six ans. Après n'avoir officié que dix mois, l'abbé Joseph-Magloire Laflamme, qui desservira Saint-Romuald du 3 juin 1900 au 13 novembre 1915, se voit maintenant privé de son lieu de culte. Malgré l'intervention des pompiers, les flammes envahissent rapidement le monument de style gothique au toit en fer blanc, construit de pierres solides et de pierres de taille à la façade. Berthiaume (2000 : 41) décrit ainsi les événements causant cette tragédie :

... depuis quelques jours, MM. Louis Philie et Trefflé Fortier posaient du papier goudronné entre la voûte et la couverture de l'église, ils se servaient de fanaux pour s'éclairer. Après leur travail, lorsque les deux ouvriers voulurent descendre, un des fanaux fut renversé et une explosion terrible suivit.

Par miracle, aucun employé ne décède dans l'accident. De plus, les paroissiens réussissent à préserver plusieurs biens liturgiques. Malgré cela, les pertes encourues s'élèvent à environ 50 000 \$ alors que les assurances ne couvrent que 20 000 \$. Selon Berthiaume (1983 : 99), afin de reconstruire l'église, les paroissiens hypothèquent une partie de leurs avoirs. Il précise que « Le montant de la répartition fut de 52 626,50 \$ payables en 12 ans, soit 24 paiements semi-annuels, les 2 janvier et juillet de chaque année » (2000 : 42). Depuis la catastrophe, les messes se déroulent dans le gymnase du Collège Sainte-Croix.

L'auteur (1983 : 99) désigne l'édification de la maison de Dieu comme étant la « grande réalisation » de Laflamme²¹ et il (2000 : 42) rapporte qu'un architecte de

²¹Un édit de l'évêque de Saint-Hyacinthe, Louis-Zéphirin Moreau (1875-1901), autorise la construction d'une nouvelle église le 24 mai 1901. AMbAM, Dossier 6226-1 Recherche Ozias Leduc, 1992 / Église Saint-Romuald de Farnham – Correspondance, Décret de Louis-Zéphirin Moreau,

Montréal, Théodore Daoust, commence à élaborer les plans du nouveau bâtiment le 12 août 1901, aidé, par la suite, de Charles Chaussé. Cependant, parce que les concepteurs désirent embaucher un surveillant des travaux, les syndics les congédient le 10 septembre 1902 et les responsables de l'administration les remplacent, le 18 mars 1903, par Joseph-Ovide Turgeon (1875-1933). Berthiaume (2000 : 44-45) mentionne également que la bénédiction des cinq cloches se déroule le 8 décembre 1904²², fête de l'Immaculée Conception, à laquelle est dédiée l'église. Il mentionne aussi que son inauguration a lieu le 8 décembre 1905 et que Mgr Alexis-Xyste Bernard, évêque de Saint-Hyacinthe, la consacre le 7 mars 1906. En ce qui concerne la décoration de Saint-Romuald, c'est en 1905 que le curé Laflamme engage Ozias Leduc. Ce choix lui est tout naturel : il connaît bien les compétences du peintre, lui ayant déjà confié le contrat de l'église Saint-Hilaire.

1.1.2 Relation entre le curé Joseph-Magloire Laflamme et Ozias Leduc à Saint-Hilaire

Dans l'introduction de ce mémoire, une courte anecdote a déjà témoigné du caractère prompt du curé Laflamme réagissant au contenu d'un article de *La Patrie*. Sa réaction confirme ce que Laurier Lacroix rapporte dans le catalogue de la rétrospective de Leduc. Dans la notice du *Portrait de l'Abbé J.-M. Laflamme* peint par Leduc entre 1915 et 1917, Lacroix (1996 : 210) écrit que « Le chanoine Laflamme apparaît, d'après les commentaires de ses contemporains, comme un

évêque de Saint-Hyacinthe, à Joseph-Magloire Laflamme, curé de la paroisse Saint-Romuald de Farnham, 24 mai 1901, annoté par Laflamme le 26 mai 1901, 2 p., copie.

²²Dans le catalogue *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Lacasse (1996 : 168) rapporte que « L'actuelle église Saint-Romuald, à Farnham (comté de Missisquoi), a été inaugurée le 8 décembre 1904¹. » Il se base sur un article de presse dont il retranscrit ainsi la référence : « L'inauguration d'un temple », *La Presse* [Montréal], 12 décembre, 1904, p. 8 ». Cependant, pour l'inauguration, nous supportons la datation de Berthiaume, soit le 8 décembre 1905, parce qu'elle se justifie par le contenu même de l'article de presse cité plus haut. En effet, le journaliste mentionne à deux reprises que plus de quatre années se sont écoulées depuis l'incendie de 1901. Il ajoute que « Les cinq cloches, qui ont été bénites l'an dernier sonnèrent dans les tours pour la première fois vendredi ». Si nous concevons que la bénédiction des cloches a lieu en 1904, reporter la parution de cet article en 1905 ne fait aucun doute, ce qui démontre que la datation de l'article de presse, inscrite à la note 1 du catalogue d'exposition de 1996, est fautive.

homme orgueilleux qui aimait l'apparat »²³. Comme il sait apprécier la beauté et s'en entourer, il passe des commandes aux artistes et plus particulièrement à Leduc, dont il est le mécène, pour la décoration des églises Saint-Hilaire et Saint-Romuald.

Laflamme arrive à Saint-Hilaire en 1894. En 1896, il engage Leduc, originaire de cette ville, pour orner son lieu de culte. Comme l'artiste habite la région, il se rend aisément sur le chantier et occupe, pour la première fois de sa carrière, les fonctions d'entrepreneur général des travaux. Leduc ne se contente pas de produire le Chemin de la Croix, les Sept Sacrements, les quatre évangélistes et sept autres œuvres, il peint aussi les emblèmes et décide de tous les motifs décoratifs, comme la mosaïque en trompe-l'œil, représentés sur les murs du lieu sacré. Dans son mémoire de maîtrise, J. Craig Stirling analyse le décor de Saint-Hilaire des points de vue historique, iconographique et formel. Il ne fait pas beaucoup appel aux lettres parmi ses sources primaires. L'auteur (1981 : 23) explique que le peintre et le curé échangent verbalement les informations nécessaires à l'accomplissement de leur entreprise. Cependant, les collaborateurs se séparent en 1897, lorsque Leduc entreprend un voyage en Angleterre et en France pour parachever l'apprentissage de son art. À cette époque, une plus grande estime était accordée aux peintres ou aux sculpteurs qui partaient étudier en Europe. En outre, Stirling (1981 : 33) mentionne que « *Mlle Messier stated that some of the costs of Leduc's six months trip to London and Paris were paid for by the Fabrique de Saint-Hilaire.*³ »²⁴. Le curé Laflamme voit en cette opportunité un investissement et il en bénéficiera autant que Leduc. Terminée en 1900, la commande de Saint-Hilaire, qui est un important chantier, aide à lancer la carrière du peintre.

²³Ce détail permettra de comprendre des faits exposés plus loin dans le texte.

²⁴« Mlle Messier a précisé qu'une partie des coûts du voyage de six mois de Leduc à Londres et à Paris furent payés par la fabrique de Saint-Hilaire ». Nous traduisons. Gabrielle Messier (1904-2003) fut l'élève et la confidente de Leduc lors la réalisation de son dernier projet à l'église Notre-Dame-de-la-Présentation à Shawinigan-Sud.

1.1.2.1 Commandes religieuses du peintre réalisées entre 1905 et 1912

Dans les lettres reçues et envoyées par Leduc, les correspondants s'entretiennent des allées et venues du peintre entre Saint-Hilaire, son lieu de résidence permanent, et les villes où il remplit ses commandes. De fait, pendant qu'il entreprend la décoration de l'église Saint-Romuald, l'artiste se consacre aussi à d'autres productions religieuses. Une brève énumération des églises où il travaille, entre 1905 et 1912, éclairera les quelques allusions faites, dans ses missives, à ses déplacements. À la fin du catalogue de la rétrospective de 1996, Lacroix (1996 : 299-303) dresse une « Liste des décorations d'églises » de Leduc, laquelle indique d'abord qu'entre avril et le début août 1906, le peintre s'affaire à la décoration générale de l'église Sainte-Marie de Manchester, au New Hampshire. Il retournera dans cet État, entre septembre 1907 et mars 1908, mais cette fois, à l'église St. Mary's de Dover. Ensuite, entre mars et septembre 1908 et entre avril et juin 1909, il produit cinq toiles à la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours à Montréal. Puis, entre octobre 1908 et janvier 1909, il crée deux vitraux pour l'église Saint John the Baptist, de New York. En 1909, il a aussi probablement peint deux tableaux pour la chapelle du Mount Saint Bernard Convent, d'Antigonish en Nouvelle-Écosse. À la cathédrale de Saint-Hyacinthe, Leduc exécute diverses tâches, entre octobre 1910 et le printemps 1912. De janvier 1910 à avril 1912, il peint également une œuvre représentant le saint patron de l'église Saint-Barnabé. Enfin, entre février et août 1911, l'artiste travaille pour le curé de l'église Saint-Edmond, à Coaticook. Ainsi, pendant les sept années où le curé Laflamme l'engage pour orner l'église Saint-Romuald, Leduc participe à au moins sept projets d'art religieux différents et voyage aux États-Unis, en Nouvelle-Écosse et au Québec.

1.1.3 Chronologie des travaux de la décoration intérieure de Saint-Romuald (1905-1912)

L'abondante correspondance et ses datations éclairent le déroulement des travaux à Saint-Romuald. Cependant, l'absence de contrat écrit²⁵ ne permet pas d'établir un programme iconographique précis. Dans ce type de document, le commanditaire explicite habituellement ses exigences et détermine le thème principal de la décoration. À Saint-Romuald, il est difficile d'établir qui, de l'artiste ou du prêtre, aurait décidé des sujets des œuvres. La réponse à cette interrogation ne s'impose pas aisément. Pourtant, en parcourant l'historique de la commande, à travers le courrier des deux collaborateurs, force est de constater que le curé Laflamme s'intéresse à l'opinion de Leduc, qui prodigue son avis sur plusieurs aspects de l'ornementation du lieu de culte. Les deux esprits échangent couramment pour déterminer la nature des tâches à entreprendre²⁶. Même si le curé conçoit déjà un plan avec précision, il préfère néanmoins que le peintre l'appuie, puisqu'il possède une carrière assurée et une forte crédibilité. En matière d'art, Laflamme se fie à l'expertise de Leduc, qui mènera à bien son projet.

Selon Yves Lacasse²⁷ (1996 : 168), auteur de la notice du *Couronnement de la Vierge*, dans le catalogue d'exposition de 1996, Laflamme passe sa première commande au peintre à l'été 1905. Lacasse confirme aussi qu'une missive du 1^{er} août contient la première mention de ce projet, s'appuyant sur le fait que dans cette lettre, le curé, bien qu'il en possède une idée préconçue, requiert les conseils de l'artiste concernant la toile du maître-autel, *Le Sermon sur la Montagne*. Toutefois,

²⁵Nous n'avons pas trouvé, à ce jour, le précieux document dans les archives de la paroisse, du ChSH, du Musée Missisquoi, du MbaM, du SAAS ou à la BAnQ.

²⁶Ce partage se révélera dans les faits mentionnés ultérieurement concernant la correspondance de Leduc et du curé Laflamme entre 1905 et 1912.

²⁷Dans le court texte « "Prenez soin de moi" » du même catalogue, le directeur d'alors du Musée des beaux-arts de Montréal, Pierre Théberge (1996 : 12), présente les auteurs de l'important ouvrage et mentionne que Lacasse occupe le poste de conservateur d'art canadien au Musée des beaux-arts de Montréal et assistant en chef du Musée du Québec.

selon nous, c'est avant, soit le 13 avril 1905²⁸, que le prêtre traite de l'ensemble du projet décoratif de l'église pour une première fois²⁹.

À cette date, Laflamme demande à Leduc de réaliser un croquis de *La Transfiguration*, pour une sœur du Précieux-Sang de Saint-Hyacinthe, qui s'adonne à la peinture. Par l'intermédiaire du curé Laflamme, la religieuse désire que Leduc lui dessine « [un] croquis des personnages avec les couleurs qui leur conviennent n'ayant jamais vu ce tableau représenté qu'en images – Et n'ayant pas l'habitude des hauteurs de voutes [n.d.l.r. *sic*] pour la disposition des personnages et leurs couleurs ». La religieuse se trouve ainsi à participer à la réalisation de cette peinture. Dans sa lettre, Laflamme mentionne à Leduc les dimensions du tondo et la hauteur de son emplacement. La description de cette œuvre correspond parfaitement à une copie de *La Transfiguration* de Raphaël, située au centre de la croisée du transept à Saint-Romuald. Un second argument en appui à notre hypothèse se trouve dans la missive du 1^{er} août³⁰, susmentionnée. Le prêtre demande à Leduc de venir maroufler³¹ la toile qu'il a apportée au monastère du Précieux-Sang. Jusqu'à cette date, les correspondants ne réfèrent à aucun autre tableau que la reproduction de Raphaël. La première formulation du projet remonte donc au 13 avril 1905. À ce moment, Leduc sait qu'il remplit une nouvelle commande et que commence la première phase de son ouvrage.

²⁸BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à Ozias Leduc, Lettre de Joseph-Magloire Laflamme, curé de la paroisse Saint-Romuald de Farnham, 13 avril 1905, 1 page, original.

²⁹Dans une lettre du 25 juin 1904, le curé Laflamme souhaite que Leduc se rende à Saint-Hyacinthe, chez les Sœurs du Précieux-Sang, sans en spécifier la raison. À la fin de la missive, il ajoute : « L'église avance ». Cette courte note ne correspond pas à la première mention de la collaboration du prêtre et du peintre à l'église Saint-Romuald parce que, bien que Laflamme traite de l'édifice en question, aucune tâche ne relie Leduc à ce projet de façon explicite. BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/14, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., (1049, rue St-Jacques) Montréal, Lettre de J.-M. L., Farnham, 25 juin 1904, 1 p., original.

³⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 1^{er} août 1905, 1 p., original.

³¹*Le Petit Robert 2013* (2013 : 1541) définit ainsi le verbe *maroufler* : « Appliquer (une toile peinte) sur une surface (mur, plafond...) avec une colle forte ».

Le 9 octobre 1905³², l'artiste envoie au curé le plan du cadre du Chemin de la Croix qu'il qualifie de « ... [style] Roman de la troisième période en parfaite harmonie avec le style de votre église ». Comme l'indique Stirling (1981 : 44), Leduc reprend le même modèle de gravures pour les quatorze stations (celles d'A. Petrak d'après l'Australien Furick) que celui utilisé à Saint-Hilaire. Le peintre confirme encore au curé qu'il recevra prochainement les croquis de *L'Adoration des Mages* et de *La Pentecôte*, deux œuvres de la voûte entourant *La Transfiguration*. Quatre jours plus tard³³, le curé Laflamme répond qu'il soumet ce schéma du cadre³⁴ à l'architecte Turgeon, qui, lui, le modifie. Le 20 octobre³⁵, Leduc fait parvenir au prêtre les deux croquis promis et se dit prêt à amorcer la production de la version finale de *La Pentecôte*. La même journée³⁶, le curé presse son ami de terminer les toiles de la croisée du transept, pour la fin du mois de novembre ou le début de décembre, parce qu'il souhaite que les employés enlèvent les échafauds pour la fête de l'Immaculée Conception. Le curé indique aussi à Leduc qu'il veut le rencontrer à l'Atelier T. Carli³⁷ à Montréal, afin d'être conseillé sur les couleurs des statues du Calvaire du maître-autel.

Ensuite, dans une lettre du 26 octobre³⁸, il annonce au peintre qu'il le rencontrera à Montréal pour décider des « dessins des fenêtres en gélatine ». Puis, le 4 novembre³⁹, il précise qu'ils se verront pour travailler sur les encadrements des tableaux de la voûte et qu'ils choisiront les emblèmes des fenêtres. Il veut aussi lui

³²SAAS, Fonds Mgr. Philippe-Servule Desranleau, « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.20, Lettre d'O. L., Saint-Hilaire, à J.-M. L., Farnham, 9 octobre 1905, 2 p., original.

³³BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Saint-Hilaire, Carte de J.-M. L., Farnham, 15 octobre 1905, 1 p., original.

³⁴Les archives de la fabrique de Farnham possèdent un plan détaillé du cadre du Chemin de la Croix, avec les dimensions spécifiées, produit par l'architecte Turgeon sur du papier calque (fig. 58 et 59).

³⁵SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.21, Lettre d'O. L., Saint-Hilaire, à J.-M. L., 20 octobre 1905, 2 p., original.

³⁶BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 20 octobre 1905, 2 pièces (3 p.), originaux.

³⁷Leduc y peint des statues destinées à orner les églises à partir de 1883. Cette date, rapportée par Lacroix (1996 : 289), provient de Gabrielle Messier. Chez T. Carli, l'artiste s'initie à son métier.

³⁸BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 26 octobre 1905, 2 p., original.

³⁹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Saint-Hilaire, Lettre de J.-M. L., Farnham, 4 novembre 1905, 1 p., original.

suggérer des modèles pour ces emblèmes. À cette occasion, il s'attend à recevoir l'essai de faux marbre qu'utiliseront les plâtriers pour les colonnes. En 1905, première année du projet, le curé et l'artiste s'échangent dix missives. Leduc lui présente autant des plans pour les éléments décoratifs que des croquis pour la réalisation de ses tableaux. Le peintre termine l'encadrement du Chemin de la Croix. Il maroufle *La Transfiguration* et les quatre œuvres qui l'entourent et travaille sur les cadres. Avec le curé Laflamme, il conçoit la toile surmontant le maître-autel, déjà orné des statues polychromes du calvaire, de même que les emblèmes des fenêtres. Il fournit également aux peintres-décorateurs, qui travaillent avec lui, les modèles pour embellir les colonnes.

La correspondance de 1906 comprend cinq lettres. Cette année-là, Leduc se trouve souvent sur le chantier de Farnham. Les collaborateurs s'envoient donc moins de lettres et s'expriment oralement. Dans la missive du 25 janvier⁴⁰, nous apprenons que Leduc travaille à Farnham et que Pierre Hévey, un ami de Laflamme, qui est le curé de la paroisse Sainte-Marie de Manchester, s'y rendra pour proposer un projet à l'artiste. Ce dernier y donne suite parce qu'il rédige le 19 juillet 1906⁴¹ une lettre en provenance de Manchester en y écrivant qu'il se rendra à Farnham dans un mois. Dans cette lettre, le peintre demande à Laflamme quelques centaines de dollars. Le 11 août⁴², Eugène Léveillé Desautels, le cousin de Leduc, envoie à l'artiste la facture du curé. Depuis le 26 août 1902, Desautels et le peintre s'allient pour former une compagnie de décoration d'églises⁴³. Le 19 septembre⁴⁴, Laflamme félicite l'artiste pour son mariage avec Marie-Louise Lebrun, cousine de Leduc, qui fut auparavant l'épouse de Luigi Capello, lequel, selon Lacroix (1996 : 289), fut le premier maître

⁴⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/16, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de Pierre Hévey, curé de la paroisse la paroisse Ste-Marie à Manchester, 25 janvier 1906, 1 p., original.

⁴¹SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.22, Lettre d'O. L., Manchester, N.H., à J.-M. L., Farnham, 19 juillet 1906, 1 p., original.

⁴²BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/16, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre d'Eugène L. Desautels, entrepreneur et commerçant d'articles de décoration à Saint-Hyacinthe, 11 août 1906, 1 p., original.

⁴³Selon Lacroix (1996 : 291), la collaboration Leduc & Desautels Peintres-Décorateurs se termine en 1907.

⁴⁴BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/16, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 19 septembre 1906, 1 p., original.

d'art religieux de Leduc, en 1886. Le prêtre attend le retour du peintre, qui s'est marié le 31 août. Il s'assure aussi qu'il continuera le Chemin de la Croix. À cela, Leduc lui répond, dans une lettre du 20 septembre 1906⁴⁵, que le Chemin de la Croix, amorcé pendant son voyage à Manchester, avance bien. En raison de la commande de Manchester, cette année se partage en plusieurs tâches pour l'artiste. Cependant, parmi les travaux exécutés pour la commande de Saint-Romuald, la correspondance de 1906 mentionne seulement les quatorze stations.

En 1907, vingt-six missives sont échangées entre les différents collaborateurs, soit le plus grand nombre de lettres transmises en une année pour ce qui concerne l'ensemble de la commande de la décoration de Saint-Romuald. Cette abondante correspondance s'explique par le fait que Leduc se rend à Dover pour orner une église et que lui et Laflamme règlent les factures des ouvrages des deux dernières années. Le 4 janvier⁴⁶, le curé Laflamme dit espérer, depuis deux mois, recevoir un billet de la Banque Nationale de Saint-Hyacinthe à Farnham. Ensuite, le 23 janvier⁴⁷, le prêtre enjoint l'artiste à produire un état de compte de l'ensemble des coûts occasionnés par les tableaux, les emblèmes et le Chemin de la Croix. Dans *Les Origines de Farnham*, Berthiaume (1983 : 105) reproduit plusieurs documents de première main, conservés aux archives de la fabrique, dont l'état de compte dressé par Leduc, le 18 février 1907⁴⁸. Cet état de compte, particulièrement précieux pour le présent mémoire, précise chaque petite tâche effectuée. Le total de la facture du 18 février s'élève à 2 965 \$. Dans son livre, Berthiaume (2000 : 48) résume ainsi les transactions passées entre le peintre et le curé :

Le même jour, un acompte de 975 \$ fut remis à M. Ozias Leduc. Huit jours plus tard, un montant de 1190 \$ lui fut rendu, laissant un solde de 800 \$. Un reçu fut dûment signé, portant la mention suivante : La balance sera payable à la livraison du chemin de croix.

⁴⁵SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.23, Lettre d'O. L., Saint-Hilaire, à J.-M. L., Farnham, 20 septembre 1906, 2 p., original.

⁴⁶BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 4 janvier 1907, 1 p., original.

⁴⁷BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 23 janvier 1907, 1 p., original.

⁴⁸APF, Facture d'O. L. à J.-M. L., 18 février 1907, 1 p., original.

Le 20 juillet 1907, le curé Laflamme paya à Ozias Leduc la somme de 800 \$, représentant la balance pour le chemin de croix de l'église. Quittance totale, signée le 20 juillet 1907.

Trois factures, deux reçus et un billet apparaissent dans l'ouvrage de 1983, mais cette citation concerne une facture et deux reçus. L'ensemble des feuilles contient parfois des informations rédigées à plusieurs jours d'intervalle. Le 23 février⁴⁹, Laflamme invite Leduc à le rejoindre à Montréal pour lui payer tous ses travaux, sauf le Chemin de la Croix, qu'il attend pour la fin de mars, comme l'indiquent les factures. Toutes les œuvres exécutées entre 1905 et 1906, auxquelles ne se réfèrent pas les correspondants dans leurs lettres de ces deux années, apparaissent dans l'état de compte de 1907.

Dans une lettre du 20 mars 1907⁵⁰, le curé annonce au peintre qu'un père Franciscain bénira le Chemin de la Croix à la fin de juillet et qu'il doit l'achever pour la mi-juillet. Aussi, à son dernier paiement, il ajoute la somme de 450 \$ pour inciter Leduc à produire les œuvres attendues et pour lui démontrer sa considération. Comme il pensait recevoir les stations pour la fin de mars, il constate que le délai prescrit s'étire et il préfère laisser à l'artiste, minutieux, plus de temps pour réaliser ses œuvres. Il ne l'encourage pas seulement par des moyens financiers, mais également par écrit : « Nous travaillons ensemble à une œuvre – vous le savez – et elle n'est pas finie ». Il ajoute : « C'est un sanctuaire qui attire l'attention considérablement. Je ne puis dire ce que l'avenir lui réserve. Ce sera une part de votre œuvre comme à moi. Votre nom n'en diminuera pas ». Par ces paroles, il inclut Leduc dans la grande tâche qu'il entreprend depuis six ans, c'est-à-dire la reconstruction de l'église Saint-Romuald, afin de susciter chez lui un sentiment d'appartenance. Consciemment, il fait référence à un aspect que l'artiste valorise lorsqu'il orne une église : l'unification de l'ensemble. Pour que le programme et le décor soient homogènes, ils doivent nécessairement être complets. Aussi, les expressions auxquelles le signataire a recours, comme « attire l'attention

⁴⁹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Montréal, 23 février 1907, 1 p., original.

⁵⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 20 mars 1907, 3 p., original.

considérablement » et « Votre nom », si elles ne flattent pas l'égo du peintre présagent néanmoins d'une stabilité d'emploi pour lui. Plutôt que de simplement le presser et lui manifester son impatience, il use de finesse et de diplomatie. Dans cette même lettre, Laflamme rappelle au peintre de lui montrer les plans pour la voûte et pour « d'autres parties de l'Église ». Dans sa lettre du 26 mars⁵¹, Leduc conseille au prêtre, malade, de se promener dans Farnham qui est « joli, tranquille et tout a [n.d.l.r. *sic*] fait salubre » pour recouvrer une santé solide. Le créateur envoie également à son ami souffrant la photo qu'il a prise d'une œuvre de Saint-Romuald :

Je vous expédie sous un autre pli une photographie du tableau et du maître-autel. En l'examinant avec une loupe, vous retrouverez tous les personnages et milles détails. Quoique la photographie soit a [n.d.l.r. *sic*] une échelle très réduite on est surpris d'y retrouver tant de choses.

Le Sermon sur la Montagne se compose de copies de plusieurs tableaux, tel un casse-tête que les deux compagnons complètent ensemble. Sa reproduction, en petit format, apporte à l'œuvre finale un charme différent : une impression de préciosité et de grande minutie. Dans son mémoire de maîtrise, Monique Lanthier (1987 : 21) démontre l'intérêt de Leduc pour la photographie et elle explique que l'artiste, après plusieurs années de pratique, commence à penser que les images produites à l'aide d'un appareil photographique permettent de s'exprimer artistiquement. La photo partage une qualité avec le peintre de Saint-Hilaire : la précision. De ce point de vue, l'enthousiasme qu'il manifeste dans cette lettre n'étonne personne. En fait, l'artiste immortalise souvent ses décors, grâce à cette technique.

Le 12 juin 1907⁵², le curé Laflamme souhaite rencontrer Leduc pour lui demander des conseils sur la décoration de l'encadrement du Chemin de la Croix et pour commencer à entreprendre « les autres parties de représentation » dont ils ont déjà discuté. Puis, le 15 juin⁵³, Laflamme suggère à son ami de venir au début de juillet, avec deux peintres-décorateurs, pour maroufler les stations. Il lui propose aussi que

⁵¹SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.24, Lettre d'O. L., Saint-Hilaire, à J.-M. L., Farnham, 26 mars 1907, 1p., original.

⁵²BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 12 juin 1907, 1 p., original.

⁵³BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 15 juin 1907, 1 p., original.

les peintres dessinent diverses images dans les carreaux des fenêtres des autels latéraux et dans les œils-de-bœuf. Dans la semaine du 2 juillet⁵⁴, le curé attend l'arrivée de l'artiste et de son frère, Origène, pour dorer les cadres du Chemin de la Croix et orner les fenêtres.

Par ailleurs, le 6 juillet⁵⁵, le curé Laflamme informe Leduc qu'il n'a pas le reçu du paiement de 400 \$ qu'il lui a envoyé. *Les Origines de Farnham* reproduit une facture détaillée du 10 juillet 1907, où le peintre énumère les frais d'heures de travail, de matériaux, d'outils, de transport et de pension (1983 : 107-108). La somme atteint 408,74 \$, payée au peintre le 18 mai 1908. Ce relevé semble correspondre à celui que le curé n'obtient pas. Le 27 juillet 1907⁵⁶, Raoul Tétro Ducharme⁵⁷, un peintre embauché à Saint-Romuald avec Leduc, signale au maître sa rencontre avec le prêtre, qui attend toujours la pose des stations. Dans son ouvrage, Berthiaume (2000 : 49) indique que le 2 août 1907⁵⁸, le Père J. Marie Boursier consacre les quatorze toiles. Ces nouvelles œuvres remplacent un Chemin de la Croix en plâtre, qui, lui, est déménagé dans la sacristie. De mars à août 1907, Leduc contribue donc à la réalisation du décor par la pose du Chemin, l'ornementation des fenêtres et l'application de dorures sur les cadres des quatorze stations.

Dans une missive du 5 août⁵⁹, le curé Laflamme regrette que Desautels rappelle son employé, Origène, pour qu'il travaille sur le chantier d'une maison de Drummondville, lui qui n'a passé qu'une semaine à Farnham à appliquer de la grisaille sur les fenêtres. L'associé de l'artiste privilégie son contrat de

⁵⁴BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 2 juillet 1907, 1 p., original.

⁵⁵BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 6 juillet 1907, 1 p., original.

⁵⁶BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de Raoul Tétro Ducharme, 27 juillet 1907, 1 p., original.

⁵⁷Cet assistant a également aidé Leduc à l'église de Saint-Hilaire (1896-1900), à la cathédrale de Saint-Ninian d'Antigonish (1902-1903) et à la chapelle des Dames du Sacré-Cœur à Halifax (1903).

⁵⁸Berthiaume (2000 : 48) dénonce les erreurs de datation contenues dans *Ozias Leduc, peinture religieuse et symboliste*. Gabrielle Messier avait rapporté que Leduc remet son compte au curé le 25 janvier 1911 et qu'il effectue le Chemin de la Croix en 1919.

⁵⁹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 5 août 1907, 3 p., original.

Drummondville à celui de l'église Saint-Romuald, parce qu'il doit le terminer pour septembre⁶⁰. Précédemment, nous avons fait mention du puissant caractère du curé. Son tempérament le pousse inévitablement à réagir à la décision de Desautels et il lui rédige une lettre. À Leduc, qui décore une église à Dover, le prêtre explique qu'il ne comprend pas Desautels et l'invite à écrire à son cousin pour le convaincre de remédier à la situation. Le 23 août⁶¹, Laflamme se réjouit que Leduc rappelle à Farnham Honorius, son autre frère et Origène, pour travailler sur les œils-de-bœuf. Cependant, Origène ne peut s'y rendre en septembre⁶². Le 28 septembre, Desautels s'excuse de son geste envers son cousin et il lui explique qu'il manque désespérément d'employés. Avec un ton railleur et beaucoup d'ironie, il ajoute que Leduc pourra se « ... débarrasser du fameux curé... » et qu'il a « ... deux lettres admirables (de bêtises) du Rév. Mr. Laflamme à te [lui] montrer à ton [son] retour. C'est fameux ». Même si dans sa correspondance avec le prêtre, l'artiste s'exprime toujours avec une infaillible politesse, dans « Leduc tel que je l'ai connu », Louis-Joseph Barcelo (1996 : 37) nous rappelle son humour malicieux. Dans ces quelques lignes amusantes, une complicité relie certainement Leduc et Desautels.

Le 18 octobre⁶³, Laflamme met à jour la comptabilité de l'année 1907 et désire que Leduc lui envoie son état de compte. Par la suite, le 27 novembre⁶⁴, le peintre, qui reste à Dover, veut composer un modèle pour orner les œils-de-bœuf et il apprend qu'Origène s'est enfin rendu à Farnham. Deux jours plus tard⁶⁵, le curé lui annonce qu'Honorius lui fera parvenir les dimensions des fenêtres. La correspondance de 1907 concernant Saint-Romuald s'achève ainsi et marque la fin de la première phase

⁶⁰Rappelons que l'association de Leduc et Desautels se termine cette même année. Ils doivent donc se partager le personnel qu'ils embauchaient ensemble.

⁶¹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 23 août 1907, 1 p., original.

⁶²BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre d'E. L. D., Saint-Hyacinthe, 28 septembre 1907, 2 p., original.

⁶³BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 18 octobre 1907, 1 p., original.

⁶⁴SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.28, Lettre d'O. L., Dover, N.H., à J.-M. L., Farnham, 27 novembre 1907, 1 p., original.

⁶⁵BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Dover, N.H., Carte non signée de J.-M. L., Farnham, 29 novembre 1907, 1 p., original.

de production des œuvres (1905-1907). Cette année-là, les collaborateurs discutent du manque d'employés et des comptes à acquitter. En un an, Leduc exécute des plans pour orner différentes parties de l'église, y compris la voûte, photographie ses tableaux, termine le Chemin de la Croix, dore son encadrement, décore les fenêtres des autels latéraux et dessine les motifs pour les œils-de-bœuf.

En 1908, les correspondants s'envoient dix lettres. Le 3 janvier⁶⁶, Desautels fait parvenir à son cousin, à Dover, un billet de 250 \$. Dans *Répertoire-Inventaire du Fonds Ozias Leduc MSS-327. Volume I : séries A à F*, Lanthier (1994 : 115) indique qu'il s'agit d'une « Note de paiement émise par la Banque Nationale de Saint-Hyacinthe pour un billet endossé par E. [Eugène] L. Desautels et qui sera échu le 8 janvier ». Puis, le 13 janvier⁶⁷, le gérant de la Banque Nationale de Saint-Hyacinthe à Farnham expédie à Leduc un chèque de 399 \$ correspondant à un billet de 400 \$ de Laflamme. Avec les courriers du 22 février⁶⁸, de Desautels à Leduc et du 23 mars⁶⁹, du peintre au prêtre, sont jointes des factures des tâches effectuées à Farnham par divers employés. Le 10 mai⁷⁰, Laflamme expédie à l'artiste deux chèques totalisant 403 \$, qui les reçoit neuf jours plus tard⁷¹. Il proteste contre le fait qu'il doive payer les déplacements fréquents des ouvriers obéissant à Desautels. Ainsi, la tension entre l'entrepreneur de Saint-Hyacinthe et le curé persiste. Enfin, le 8 juin⁷², le curé souhaite rencontrer Leduc en compagnie de Louis-Philippe Martin

⁶⁶BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/18, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Dover, N.H., Lettre d'E. L. D., Saint-Hyacinthe, 3 janvier 1908, 2 pièces (2 p.), originaux.

⁶⁷BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/18, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Dover, Lettre du gérant de la Banque de Saint-Hyacinthe à Farnham, 13 janvier 1908, 1 p., original.

⁶⁸BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/18, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre d'E. L. D., Saint-Hyacinthe, 22 février 1908, 1 p., original.

⁶⁹SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.29, Lettre d'O. L., Saint-Hilaire, à J.-M. L., Farnham, 23 mars 1908, 1 p., original.

⁷⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/18, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Montréal, 10 (?) mai 1908, 2 p., original.

⁷¹SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.30, Lettre d'O. L., Saint-Hilaire, à J.-M. L., Montréal, 19 mai 1908, 2 p., original.

⁷²BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/18, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Dover, N.H., Carte de J.-M. L., Farnham, 8 juin 1908, 1 p., original.

(1872-1949)⁷³, un peintre assistant. La correspondance de 1908 comprend des transactions et aborde brièvement l'ornementation des baies des tympans.

L'année 1909 marque le début de la deuxième phase de la production des œuvres de Leduc à Farnham (1909-1910). Le 20 août⁷⁴, le curé Laflamme enjoint à son employé de le rencontrer dans cinq jours au sujet des tableaux surmontant les autels latéraux, tableaux qu'il commence à concevoir. Ainsi, leur collaboration relative à l'élaboration des toiles se poursuit. La décision du programme iconographique, du moins à partir de cette étape, ne suit sûrement pas un plan prédéterminé⁷⁵. Ils continuent certainement à travailler ensemble à ces œuvres puisque, dans sa lettre du 13 septembre⁷⁶, Laflamme planifie une rencontre avec Leduc et lui signale qu'il l'attend le 14 octobre⁷⁷. Dans son catalogue d'exposition, Lacroix (1996 : 300) date de 1910 la réalisation du *Couronnement de la Vierge* et de *La Sainte Famille à l'atelier*, au-dessus des autels latéraux. En effet, le 26 mars 1910⁷⁸, Laflamme rédige au peintre une lettre pour lui suggérer de modifier *La Sainte Famille à l'atelier*. L'artiste lui fournit deux « essais » et le prêtre se réjouit de sa productivité, tout en rappelant à son protégé que l'évêque de Saint-Hyacinthe visitera prochainement Saint-Romuald et qu'il aimerait que ces tableaux soient prêts pour cette occasion. À elle seule, cette missive confirme la datation exacte de Lacroix.

La troisième phase de la création des toiles du peintre se situe entre 1911 et 1912. La correspondance de la première année comprend sept lettres. Lorsque le curé

⁷³Martin a accompagné Leduc pour l'aider dans les mêmes chantiers religieux que Tétro Ducharme. (Voir note 59).

⁷⁴BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/19, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Saint-Hyacinthe, 20 août 1909, 2 p., original.

⁷⁵Bien que les données permettant d'établir cette hypothèse soient introuvables, c'est ce que suggère la correspondance de l'année 1909.

⁷⁶BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/19, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 13 septembre 1909, 1p., original.

⁷⁷BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/19, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 14 octobre 1909, 1p., original.

⁷⁸BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/20, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Montréal, 26 mars 1910, 2 p., original.

Laflamme lui écrit, le 14 janvier 1911⁷⁹, Leduc travaille à la cathédrale de Saint-Hyacinthe. Le prêtre désire que soient terminées les quatre toiles des transepts. Vers la fin de janvier⁸⁰, Laflamme, fidèle à ses habitudes, conseille à nouveau le peintre pour l'une de ses toiles. Il fait parvenir à Leduc une reproduction de *La Communion de saint Louis de Gonzague*, pour l'inspirer dans son tableau portant le même sujet. Le 30 janvier⁸¹, Leduc confirme à son employeur qu'il a acquitté son compte à son endroit. Enfin, le 8 février⁸², Laflamme souhaite obtenir l'adresse d'un vendeur de gélatine pour colorer les fenêtres, demande qui reconferme la collaboration entre lui et l'artiste.

Dans la correspondance, l'année 1912 ne fait état que de quatre missives. Le 22 avril⁸³, le curé Laflamme transmet une lettre à Leduc, qui demeure à Saint-Hyacinthe. Il lui explique que la dureté de l'hiver a ralenti les travaux parce qu'il ne pouvait augmenter la température de l'église à un coût raisonnable et que conséquemment, les échafauds des transepts sont restés longtemps en place. Il précise qu'il aurait aimé que les employés complètent la sacristie pendant ce temps. Le 9 octobre⁸⁴, le prêtre demande l'avis de son ami pour teindre les murs au-dessus des appareils de chauffage et pour évaluer le travail effectué par M. Polender sur un banc de l'église. Il spécifie à Leduc qu'il pourra orner l'encadrement du Chemin de la Croix et appliquer « une frise dorée nouvelle » autour du tableau de saint Louis de Gonzague. Puis, étant donné que les orgues seront bientôt peinturées et mises en place pour le 21 octobre⁸⁵, Laflamme veut que le peintre rencontre les employés de

⁷⁹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/21, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 14 janvier 1911, 3 p., original.

⁸⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/21, Série F1/21, Correspondance adressée à O. L., Courte note de J.-M. L., Farnham, n.d. [fin janvier 1911], 1 p., original.

⁸¹SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.33, Lettre d'O. L., Saint-Hyacinthe, à J.-M. L., Farnham, 30 janvier 1911, 1 p., original.

⁸²BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/21, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Saint-Hilaire, Note de J.-M. L., Farnham, 8 février 1911, 1 p., original.

⁸³BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/22, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 22 avril 1912, 2 p., original.

⁸⁴BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/22, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 9 octobre 1912, 2 p., original.

⁸⁵BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/22, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Saint-Hyacinthe, Farnham, Lettre de J.-M. L., 10 octobre 1912, 1 p., original.

la compagnie Casavant Frères Ltée, fabricant d'orgues à Saint-Hyacinthe, pour leur indiquer les couleurs appropriées, afin que l'instrument s'harmonise aux murs de l'église. Dans *Les Origines de Farnham*, Berthiaume (1983 : 115) précise que pendant l'inauguration des orgues, le 3 décembre 1912, « L'illumination électrique a été beaucoup admirée ». Avec les cierges, l'électricité illumine désormais les œuvres à Saint-Romuald. Le 28 décembre⁸⁶, Laflamme demande à Leduc s'il peut lui envoyer trois livrets de feuilles d'or, que posera le peintre Sylvio Ouellette. Enfin, il est pertinent de noter que le travail de Leduc à Farnham ne se termine pas au moment où il achève ses quatre derniers tableaux. De la correspondance entretenue entre 1905 et 1912 se dégagent trois étapes de production des tableaux de Leduc à Saint-Romuald. Ces phases se révéleront d'une grande importance pour comprendre le cheminement de la pensée du peintre à Farnham.

1.1.4 Interventions de Leduc après les travaux (1913-1926)

Jusqu'à son décès, en 1926, le curé Laflamme continue à commander des travaux à Leduc pour l'église de Farnham. Le 15 février 1913⁸⁷, le procureur du prêtre acquitte son compte avec Ouellette. Une facture nommée « Enrichissement du cadre du Chemin de la Croix, et fini du devant du jubé de l'église de Farnham » et datant du 15 mai 1913⁸⁸ paraît dans le livre de Berthiaume (1983 : 108) accompagné d'un billet du curé au 20 mai⁸⁹. Cette facture totalise 245,53 \$ pour des heures d'ouvrage, de l'or français, des voyages et des dessins. Puis, le 18 mai⁹⁰, Laflamme expédie un billet à Leduc. Par la suite, le 23 mai 1914⁹¹, il demande au peintre de

⁸⁶BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/22, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 28 décembre 1912, 1 p., original.

⁸⁷BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/23, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Saint-Hilaire, Carte de J.-M. L., Montréal, 15 février 1913, 1 p., original.

⁸⁸Une lettre de Leduc du même jour accompagne cette facture. BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/8/20, Série 7/G1, Correspondance expédiée par O. L., Brouillon de lettre à J.-M. L., 15 mai 1913, 1 p., original.

⁸⁹APF, Facture d'O. L. à J.-M. L., 15 mai 1913, 1 p., original.

⁹⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/23, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Montréal, 18 mai 1913, 1 p., original.

⁹¹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/24, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 23 mai 1914, 1 p., original.

l'aider à déterminer la teinture et le vernis des bancs de l'église. Le 30 juin⁹², l'artiste lui recommande à cet effet l'ouvrier Jean-Baptiste Allaire. La prochaine correspondance entre le curé et le peintre est datée du 12 octobre 1919⁹³, alors que Laflamme exprime le souhait que soient terminées les fenêtres. Pour ce travail, Leduc fait affaire avec Henri Perdriau de Perdriau & O'Shea, Verrières d'art pour églises et résidences de Montréal. Le 27 novembre, Perdriau écrit à l'artiste qu'il doit venir le rencontrer pour établir un prix. Ainsi, à partir de 1913, Leduc ne réalise plus de tableau pour décorer l'église Saint-Romuald, mais exécute diverses tâches relatives à l'ensemble du décor et met le curé en contact avec des compagnies ou des employés.

Ces relations entre Leduc et différents commissionnaires résultant des demandes du curé Laflamme indiquent que le peintre occupait, à Farnham, des fonctions similaires à celles d'un entrepreneur, notamment en 1906, lorsqu'il s'y trouve de façon régulière. Cependant, il ne peut se charger de l'ensemble des travaux lorsqu'il part remplir des commandes dans d'autres provinces ou pays. Malgré tout, Leduc revient à plusieurs reprises à Saint-Romuald pour accomplir des tâches bien précises. Dans sa lettre du 30 juin 1914, il se réfère à cette réalité quand il affirme : « Je me ferai un plaisir de me rendre à votre invitation, quelque soit l'entrepreneur des travaux que vous avez en vu [n.d.l.r. *sic*] actuellement ». Les entrepreneurs changent donc au cours de ces neuf années de collaboration. Seul le curé voit véritablement le déroulement des travaux dans son entièreté. Même si l'artiste n'accède pas au site avec autant d'aisance que lors de sa commande à Saint-Hilaire, il touche à presque tous les ouvrages, qu'ils requièrent ou non une finesse particulière. Leduc conseille le prêtre chaque fois qu'une occasion se présente, gère le personnel employé et se charge de diverses commissions pour son commanditaire. Dans sa lettre du 25 juin 1914⁹⁴, Laflamme explique l'implication de Leduc dans le projet : « Je tiens que tout

⁹²BAnQ, Fonds O. L., 327/8/21, Série G1/11, Correspondance expédiée par O.L., Rogersville, N.B., Brouillon de lettre à J.-M. L., Farnham, 30 juin 1914, 1 p., original.

⁹³BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/6/4, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Saint-Hyacinthe, 12 octobre 1919, 2 p., original.

⁹⁴BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/24, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 25 juin 1914, 2 p., original.

soit bien harmonisé. Vous y êtes intéressé, il me semble, vous-même, pour la part importante que vous avez prise ». Le curé ne manque jamais de spécifier, dans toutes ses lettres, excepté dans les très courtes notes qu'il envoie au peintre, l'évolution de l'ouvrage. Que ce soit pour des raisons financières, d'éthique professionnelle ou simplement pour la satisfaction apportée par une œuvre achevée à laquelle l'artiste s'est dévoué avec passion, les précisions du prêtre ne peuvent manquer d'attirer son intérêt.

En 1926, année de la mort de Laflamme, la fabrique accorde à Leduc un contrat de retouches du Chemin de la Croix. Nous savons, relativement à cette commande, que le peintre se rend à Farnham quelques jours pour travailler à l'église et qu'il loge à l'Hôpital Sainte-Élisabeth à Farnham à partir du 20 juillet 1926⁹⁵. Toutefois, comme le peintre doit remplir d'autres obligations à l'église Sainte-Geneviève de Pierrefonds, il envoie son élève, qui deviendra célèbre, Paul-Émile Borduas, pour effectuer ces retouches. Dans son mémoire de maîtrise, *Borduas et la peinture religieuse*, Françoise Legris-Bergmann (1972 : 30) rapporte une lettre du jeune artiste, datant du 1^{er} septembre 1926, où il explique à Leduc que le curé de Saint-Romuald, Edmond Decelles, est heureux de ses services. Le 24 septembre⁹⁶, le curé Decelles envoie à Leduc une lettre à laquelle est joint le paiement pour le travail de Borduas. Ces premières retouches ne dénaturent en rien l'aspect initial des œuvres de Leduc, parce que son élève s'inspire d'une technique que son maître lui a enseignée. Aucun autre peintre n'effectuera de retouches au Chemin de la Croix. Cependant, il est important de noter que les années 1950 apporteront avec elles des modifications irréversibles sur plusieurs autres toiles du décor de l'église Saint-Romuald de Farnham.

⁹⁵BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/9/25, Série 8/H5, Correspondance adressée à/par d'autres personnes, Lettre de sœur Albina Lanthier, religieuse chez les Sœurs de la Charité, à Sœur Massé, supérieure de l'Hospice de Sainte-Élisabeth à Farnham, 20 juillet 1926, 1 p., original, sceau de l'Hôtel-Dieu de Saint-Hyacinthe.

⁹⁶BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/6/11, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Saint-Hilaire, Lettre d'Edmond Decelles, curé de Saint-Romuald de Farnham, 24 septembre 1926, 1 p., original.

1.2 Contexte spatial : ensemble de la décoration de Saint-Romuald de Farnham

L'analyse systématique de l'iconographie des décorations murales de Leduc à Saint-Romuald de Farnham nécessite de les insérer dans leur espace réel⁹⁷. En effet, ces toiles font partie intégrante de l'église pour laquelle elles ont été conçues et elles ne conservent l'intégralité de leur signification que si elles y demeurent. Aussi, l'harmonie de l'ornementation d'une église et l'accueil que lui en réserve le visiteur dépendent de l'interrelation de nombreux éléments tels : l'architecture, la couleur des murs, la localisation des œuvres, les motifs décoratifs, les cadres des tableaux et les emblèmes. La première section de cette deuxième partie du présent chapitre sera consacrée à l'analyse de chacune de ces composantes et démontrera la recherche effectuée par Leduc, en collaboration avec le curé Laflamme, afin d'y réaliser un décor original⁹⁸. La seconde sous-partie, qui portera sur la réception du spectateur, se concentrera sur les trois phases de production des œuvres de Leduc : 1905-1907, 1909-1910 et 1911-1912. En plus de contribuer à ordonner et à situer le programme iconographique dans son espace réel, ces trois étapes permettent d'estimer comment la localisation des tableaux influence la perception qu'en a le visiteur, ou le fidèle, de Saint-Romuald. Cependant, afin de bien étayer cette hypothèse, il nous faut d'abord procéder à la présentation physique de l'église renfermant le programme iconographique en question.

⁹⁷Afin d'aider le lecteur à concevoir cet espace architectural, de nombreuses illustrations accompagnent le texte. Ces images se répartissent par thématiques selon les catégories suivantes : « Architecture de l'église », « Moulures, dorures et faux marbre », « Emblèmes », « Peintures murales », « Plans, esquisses et ébauches », « Photographies d'Ozias Leduc », « Sources iconographiques », « Autres peintures murales d'Ozias Leduc » et « Retouches et restaurations ». En ce qui concerne toutes les sections partant des « Peintures murales », nous les avons classées selon leur localisation dans les églises et leurs années de production.

⁹⁸Pour se renseigner sur l'application des motifs décoratifs et les diverses techniques employées par Leduc lors de la réalisation d'un décor mural, le lecteur peut se référer aux ouvrages de Stirling (1981 : 65) et de Sénécal (2008 : 67).

1.2.1 Architecture

Conçue par l'architecte Turgeon, l'église Saint-Romuald comporte une nef⁹⁹ bordée de bas-côtés et coupée en son centre par un large transept¹⁰⁰, un chevet plat (fig. 1) et un jubé où trône un orgue Casavant (fig. 2 et 3). À l'intérieur, l'édifice mesure 32.61m de largeur, 60.96m de longueur et 16.76m de hauteur¹⁰¹. Son massif (façade) occidental, bâti de pierres à bossage et de pierres de taille en chaînes d'angle, se compose de trois portails et de deux clochers asymétriques, chacun surmonté d'une flèche (fig. 4). Plusieurs statues en ciment y figurent : le Sacré-Cœur, au-dessus de la porte centrale ; saint Romuald, le saint patron de la paroisse, à droite de la grande rosace ; à la gauche de celle-ci, saint Patrice, le saint des Irlandais¹⁰² qui, avec les Canadiens français, ont fondé la paroisse ; enfin, sur le pignon de la façade, la Sainte Vierge couronnée et l'Enfant Jésus, étant donné que l'église est aussi consacrée à l'Immaculée Conception¹⁰³. En plus de la rosace du massif occidental, deux autres se trouvent à l'extrémité de chaque transept. Sous chaque rosace apparaissent quatre petites fenêtres alignées et la juxtaposition de ces cinq éléments forme une baie cintrée (fig. 5). L'arc en plein cintre forme la voûte et les tympons des portes du massif occidental et de celles des transepts (fig. 6). Il compose aussi les fenêtres des bas-côtés (fig. 7), les cadres des oculi de la claire-voie (fig. 8) et les niches des statues (fig. 9) et il relie également les colonnes des bas-côtés (fig. 10).

⁹⁹Pour le vocabulaire de l'architecture, le lecteur peut se référer au *Petit glossaire pour la description des églises* de Jean Cabanot, publié en 1995. Voir Bibliographie.

¹⁰⁰Selon le site gouvernemental *Culture et Communications Québec. Répertoire du patrimoine culturel du Québec* (2012), l'église forme une croix latine, ce qui est confirmé par les dimensions du bâtiment. Cependant, lors d'une conférence donnée à Saint-Romuald, Paul Racine (1992 : 9), un historien de l'art, alors étudiant à la maîtrise à l'université Laval, affirme que le plan « n'est pas en croix latine mais en croix grecque, c'est-à-dire que le transept est totalement au centre de la bâtisse ». Il ajoute que « les 4 faces (les façades) sont à peu près d'égales dimensions... ». [APF, « Historique de l'église saint Romuald », 1992, 33 p., original]. En fait, bien que la longueur et la largeur de l'édifice soit inégales, à l'intérieur les bras imposants des transepts créent une impression d'égalité.

¹⁰¹APF, *Historique de la paroisse Saint-Romuald*, s.d., 3 p., original.

¹⁰²APF, *Copie du rapport sur la paroisse de Farnham St-Romuald*, Questionnaire rempli en 1899 par le curé Dupuy et en 1907 par le curé Laflamme, 15 p., original. À la page 2 de la copie de ce rapport, le curé Laflamme indique que la paroisse comprend entre vingt et vingt-cinq familles irlandaises.

¹⁰³Dans la première partie du présent chapitre, nous avons mentionné que la bénédiction des cinq cloches et l'inauguration de l'église se déroulent le 8 décembre, fête de l'Immaculée Conception.

L'arc en plein cintre, qui est un module récurrent de l'architecture de Saint-Romuald, fait partie des éléments spécifiques que liste l'auteur anonyme du site *Culture et Communications Québec. Répertoire du patrimoine culturel du Québec* (2012), pour classer ce bâtiment dans le style néo-roman. Selon l'auteur, « ... [l'] église de Farnham en est caractéristique par ses tours clochers imposantes, ses bandeaux en pierre lisse, ses portails cintrés et ses larges fenêtres ». Pour sa part, dans sa conférence, Paul Racine¹⁰⁴ considère que l'œuvre de Turgeon, où se décèlent plusieurs influences, correspond au style Beaux-arts. Selon nous, bien que le style néo-roman soit prédominant dans l'architecture de l'église, il n'y est pas exclusif. Par exemple, les chapiteaux corinthiens (fig. 11), les frises décoratives de fleurs schématiques (fig. 12) et les chérubins moulés sur les écoinçons de la nef (fig. 13) et sur les modillons (fig. 14) ne correspondent pas à la simplicité caractérisant le style prévalant à savoir : le néo-roman.

Cependant, l'arc plein-cintre, typique du néo-roman, influence directement la forme des cadres de plusieurs toiles, que Leduc harmonise avec les fenêtres, comme dans plusieurs autres églises et chapelles qu'il décore¹⁰⁵. Cet arc se retrouve dans les encadrements du Chemin de la Croix, dont le plan est conçu par Leduc et modifié par Turgeon (fig. 58 et 59). Il forme aussi les cadres des évangélistes (fig. 39), du *Sermon sur la Montagne*, de *La Glorification de la Croix* (fig. 40) de même que les soubassements des cadres peints des quatre tableaux situés au-dessus des actuels confessionnaux (fig. 51 et 52), qui ont remplacé les chapelles d'origine. Même si un arc Tudor surmonte les cadres de ces quatre dernières toiles et qu'un triangle encadre les peintures situées au-dessus des deux autels latéraux (fig. 47 et 49), ils s'intègrent néanmoins à l'ensemble, malgré leur retrait, étant donné que les niches qui les accueillent ont un arc surbaissé se mariant à l'arc plein cintre dominant (fig. 60, 77 et 80). En outre, l'architecture particulière des voûtes de ces autels et de ces chapelles détermine directement le format de ces six tableaux. Pour ce qui est des cadres des quatre toiles de la voûte de la croisée du transept (fig. 29) qui entourent le tondo central, ils reprennent partiellement la forme géométrique des moulures décoratives

¹⁰⁴APF, « Historique de l'église saint Romuald », 1992, original, p. 11.

¹⁰⁵La forme de l'arc des fenêtres du lieu sacré est reprise, entre autres, dans les encadrements des tableaux de l'église Saint-Hilaire, de la chapelle privée de l'évêché de Sherbrooke, du baptistère de Notre-Dame de Montréal et de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan-Sud.

de la voûte (fig. 15). Ainsi, les choix esthétiques de l'architecte influencent inévitablement les créations de l'artiste qui doit s'y adapter. Les limites de l'espace architectural, la forme des voûtes et des fenêtres et les moulures conçues par l'architecte l'orientent et lui offrent des modèles d'encadrement.

1.2.2 Couleur des murs de l'église

À la différence de l'architecture, la couleur des murs ne contraint pas Leduc dans sa production artistique. Elle découle plutôt d'un acte réfléchi du peintre, qui en connaît l'importance du point de vue de la réception du visiteur. À Farnham, ce sont quatre teintes d'ocre jaune différentes qui dominent. Les dessins architecturaux de l'intérieur du monument sont mis en évidence grâce à la répartition judicieuse de ces teintes. Par exemple, sur la voûte, trois formes qui s'emboîtent les unes dans les autres composent une travée de la nef (fig. 15). En partant du centre vers l'extérieur, le beige s'assombrit graduellement en ocre jaune et une nuance plus foncée recouvre la saillie décorative délimitant les deuxième et troisième formes. Cette coloration crée, dans chaque travée, un mouvement rythmique de l'intérieur vers l'extérieur. Ces dégradés ont aussi pour fonction d'ordonner la nef. Par ailleurs, la teinte claire des murs de l'église contribue à une bonne propagation de la lumière du jour qui y pénètre principalement par les grandes rosaces des trois façades ouest, nord et sud, par les longues fenêtres des bas-côtés et par les oculi de la claire-voie. Elle se répartit uniformément, comme l'illustrent les figures 1 et 2, mais rejoint difficilement les niches des autels de la nef (fig. 21). De plus, l'ocre jaune, qui est une couleur chaude, modifie la perception qu'a le visiteur de l'espace dans lequel il se situe. Contrairement à l'impression de vertige que le fidèle ressent lorsqu'il pénètre dans une vaste église, à Saint-Romuald, il se sent « enveloppé » et oublie les proportions considérables du bâtiment. La coloration diminue en quelque sorte les dimensions du lieu de culte en le rendant plus intime et réconfortant. Plus qu'une structuration et une modulation de l'espace architectural, cette coloration de l'intérieur du lieu sacré permet de créer un environnement serein, propice à la prière et au recueillement.

Cette impression de calme ressentie par le visiteur, grâce aux douces teintes de l'ocre jaune, le rend réceptif aux scènes religieuses déployées sous ses yeux. Pourtant, cette

heureuse conséquence n'est pas le fait d'un rapport fortuit entre cette couleur et le travail de Leduc. Elle relève d'un lien volontaire, comme en témoigne l'extrait d'une lettre du curé Laflamme au peintre, datant du 27 janvier 1908¹⁰⁶:

Nous avons à lutter avec le préjugé universalisé des décorations blanc et or, amené par le barbarisme [n.d.l.r. *sic*] Rousseau, et des couleurs foncées qui avaient engainé le public à jamais. Cependant, nous avons été les premiers à réagir à St-Hilaire et ici en mettant ces teintes jaunes sous l'or, le décuplant comme effet et valeur.¹⁰⁷

Le choix de la coloration des murs revient ainsi aux deux collaborateurs parce que le signataire utilise le « nous » pour désigner cet acte réfléchi. Ensemble, à Farnham, ils renouvellent la tradition de l'art sacré québécois. Plutôt que de simplement opter pour le très répandu blanc et or, l'artiste et le prêtre décident de s'inspirer du jaune propre à l'or. D'ailleurs, cette riche matière compose les dorures appliquées par la firme *Péladeau. Peintres & Décorateurs. Entrepreneurs en peintures générales et décoratives*¹⁰⁸. Dans sa citation, le curé Laflamme mentionne que la couleur choisie « décuple » l'or, c'est-à-dire qu'elle l'augmente et le met en valeur. L'ocre jaune et les dorures s'harmonisent donc parfaitement, mais comment s'accordent-ils avec les œuvres de Leduc ?

¹⁰⁶ BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/18, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 27 janvier 1908, 3 p., original.

¹⁰⁷ Bien que l'église ait été repeinte à plusieurs reprises, cette citation confirme que les teintes actuelles des murs ne diffèrent pas tant de celles appliquées originellement. Néanmoins, des changements ont pu survenir quant à leur répartition. Par exemple, les colonnes étaient autrefois recouvertes de faux marbre (fig. 20), qui est désormais dissimulé sous une couche de peinture ocre-jaune pâle homogène (fig. 1). Ce faux marbre ressemble peut-être à celui se trouvant sur le piédestal de la statue de sainte Anne et de Marie (fig. 19).

¹⁰⁸ Ces motifs décoratifs, qui apparaissent autour des lumières et de l'emblème de la voûte (fig. 15) et sur les pilastres encadrant le maître-autel (fig. 17 et 18), comportent des éléments végétaux traçant des mouvements spiralés typiques de l'Art nouveau, dont s'inspire Leduc à Farnham, comme nous le démontrerons dans le deuxième chapitre. Ces mêmes courbes et contre-courbes se dessinent également autour des lettres du logo de la firme *Péladeau. Peintres & Décorateurs* (fig. 16). En plus de ces motifs, de nombreuses frises dorées parcourent les bandes en saillie dans l'ensemble du monument. Cependant, les nouvelles couches de peinture recouvrent une partie des anciennes dorures. Pour connaître l'aspect originel de l'ornementation de Saint-Romuald, le chercheur doit consulter les photographies prises par Ozias Leduc entre 1907 et 1912. Par exemple, sa photo de la croisée du transept de la voûte (fig. 71 et 72) révèle qu'autour de *La Transfiguration*, au centre, se trouvaient deux frises successives de petites feuilles schématiques légèrement spiralées, accompagnées d'un petit point. Par contre, sur la reproduction actuelle de la croisée des transepts (fig. 29 et 30), des frises blanches remplacent ces motifs.

En fait, ses tableaux reprennent cette couleur en l'exploitant à différents niveaux. Dans son *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Edouard Urech (1972 : 133) relie ce précieux métal à « ... la richesse, mais aussi [à] tout ce qui est important ou qui a de la valeur même spirituelle ». L'auteur utilise également les termes « charité », « puissance », « royauté » et « divinité » pour se référer à cette matière. Or, le thème de la royauté se retrouve à deux reprises dans les peintures de Leduc : *L'Adoration des Mages* (fig. 31) et *Le Couronnement de la Vierge* (fig. 47). Dans ces deux œuvres, l'artiste applique justement cette couleur sur les offrandes des Mages et sur la couronne de Marie. Il l'emploie aussi dans les emblèmes surmontant *La Tempérance* (fig. 41) et *La Justice* (fig. 42). L'or se retrouve également dans les habits des prêtres de *La Présentation de Marie au temple* (fig. 57) et de *La Communion de Saint Louis de Gonzague*, ainsi que dans les auréoles des deux saints¹⁰⁹ (fig. 55). Dans cette dernière toile (*La Communion de Saint Louis de Gonzague*), l'or devient une tonalité et se rapproche des mosaïques byzantines¹¹⁰. Leduc, dans ses notes manuscrites, retient la réflexion d'Hugues de Saint-Victor, relativement au jaune : « la couleur des fruits murs [*sic*, n.d.l.r.], est la couleur même de l'expérience et de la maturité¹¹¹ ». Cette citation correspond bien à la pensée de Leduc pour qui, comme nous le démontrerons dans le deuxième chapitre, l'acquisition de connaissances et l'apprentissage occupent une place fondamentale dans la quête de l'élévation de l'âme vers Dieu.

De plus, dans son mémoire de maîtrise, Stirling (1981 : 102) cite une note de Leduc concernant la symbolique des couleurs dans laquelle il relie le jaune à la gloire. Étant donné que, comme nous l'avons déjà établi, le curé apprécie le faste et veut, par

¹⁰⁹Selon les *Vies de Saint Louis de Gonzague et de Saint Stanislas Kostka de la Compagnie de Jésus* (Cepari, 1872 : 19-20), saint Charles Borromée donne la première communion à saint Louis de Gonzague alors que ce dernier n'a que douze ans.

¹¹⁰Les figures des saints, dans les mosaïques byzantines, évoluent sur un fond doré, symbolisant leur appartenance à un monde céleste et divin. Leduc reprend ce principe dans le baptistère de Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, où, par exemple, *Le Baptême du Christ* (fig. 132) se déroule sur fond en trompe-l'œil de mosaïque d'or.

¹¹¹BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/4/8, Série5, Note manuscrite sur le symbolisme des couleurs, s.d., 1 p., original. Remarquons que cette idée de cheminement, de processus, qui mène à la maturité, que symbolise le jaune, se retrouve également dans le motif de la spirale, reprise dans les œuvres de Leduc et dans les dorures de la Maison Péladeau. En effet, selon Michel Feuillet (2009 : 111), « ... la spirale suggère une idée d'évolution : évolution historique depuis les origines jusqu'à la fin des temps ». Les significations de la couleur de l'or et de la spirale se complètent donc et forment un tout harmonieux.

l'intermédiaire de l'art, rendre gloire au Seigneur, il opte pour la couleur de l'or (la richesse et la majesté) pour le décor de Farnham. En somme, l'ocre jaune colorant les murs de Saint-Romuald, choisi par Leduc, pour sa symbolique et par le curé Laflamme, pour sa magnificence, structure l'espace architectural, le rend plus intimiste et disperse harmonieusement la lumière qu'il reçoit. Ainsi, la coloration des murs est en relation étroite avec le lieu de culte même, tout en étant partie intégrante, essentielle et réfléchie du programme iconographique qui le décore et le spectateur est en mesure de percevoir toutes les couleurs utilisées par l'artiste dans ses toiles et d'en apprécier leurs liens avec les teintes chaudes prédominantes.

1.2.3 Localisation des œuvres

Au même titre que la couleur de l'église, la répartition des tableaux influence la réception du visiteur. La réalisation des toiles de Leduc, comme nous l'avons déjà indiqué, s'effectue en trois phases. À la première correspond le plus important nombre de toiles, soit 28 œuvres¹¹². La seconde comporte la production de seulement deux œuvres alors que la troisième se compose de quatre toiles. Leur réalisation dans le temps et leur distribution dans l'espace en favorisent le regroupement.

Parmi les toiles, peintes entre 1905 et 1907, l'on retrouve le Chemin de la Croix (fig. 28)¹¹³, composé de quatorze stations (fig. 45), encadrées et marouflées, qui longent les murs de la nef et des transepts. Pour en effectuer le parcours, le fidèle doit le commencer à gauche du chœur et le terminer à sa droite.

Correspondant à cette même période de décoration, cinq toiles ornent la voûte de la croisée du transept (fig. 29). En son milieu, un tondo représente *La Transfiguration* (fig. 30), où le sommet de la scène s'oriente vers le massif occidental de sorte que le visiteur, se dirigeant vers le maître-autel, le voit à l'endroit lorsqu'il lève la tête. Tels les rayons émanant d'une étoile, les sommets des quatre tableaux qui entourent *La Transfiguration* se dirigent vers l'extérieur du tondo : *L'Adoration des Mages* (fig. 31) se

¹¹²Ce nombre comprend la toile emmurée dans la sacristie lors de sa transformation en presbytère par la compagnie Dosty Construction en 1974. APF, Rapport financier de la Fabrique pour l'année 1974, 1 p., original.

¹¹³Ce plan de l'église indique la localisation de chaque station du Chemin de la Croix numérotée de 1 à 14.

tourne vers le portail principal; *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn* (fig. 34), vers le transept nord; *La Remise des clés à saint Pierre* (fig. 32), vers le chœur; et *La Pentecôte* (fig. 33), vers le transept sud.

Également, sur les murs des bras des transepts, au-dessus des niches des quatre confessionnaux actuels, apparaissent les quatre évangélistes. Pour le spectateur qui se tient au centre de l'église et qui regarde vers le transept nord, *Saint Marc* (fig. 35) figure à gauche et *Saint Matthieu* (fig. 36) à droite, alors que lorsqu'il se tourne vers le transept sud, *Saint Jean* (fig. 37) est représenté à gauche et *Saint Luc* (fig. 38), à droite.

Dans le chœur, *Le Sermon sur la Montagne* et *La Glorification de la Croix* (fig. 40) surmontent le maître-autel. Ces deux toiles occupent une très grande partie de l'espace mural du chœur, comme c'est le cas de *La Gloire divine*, le plus grand tableau de la carrière de Leduc, qui orne l'église Notre-Dame-de-la-Présentation à Shawinigan-Sud. Toujours dans le chœur, mais plus à la portée du regard des fidèles et de chaque côté du maître-autel, se situent *La Tempérance* (fig. 41) et *La Justice* (fig. 42).

La deuxième phase de la production, entre 1909 et 1910, comprend *Le Couronnement de la Vierge* (fig. 47) et *La Sainte Famille à l'atelier* (fig. 49). La première toile surmonte l'autel latéral gauche, consacré à la Vierge. La seconde domine l'autel latéral droit, dédié à saint Joseph. L'encadrement des deux peintures recouvre entièrement la voûte de leur section respective.

La troisième phase de réalisation des toiles, comprise entre 1911 et 1912, est constituée de quatre œuvres situées au-dessus des confessionnaux. Il importe de préciser qu'au moment de l'installation des œuvres, les quatre chapelles des transepts possédaient des autels dédiés à quatre saints. À la gauche du transept nord, une toile représentant *Saint Antoine de Padoue* (fig. 54) figurait au-dessus de l'autel qui lui était dédié alors qu'à la droite l'on retrouvait *La Communion de saint Louis de Gonzague* (fig. 55) surplombant aussi l'autel qui lui était consacré. Dans le transept sud, à gauche, les fidèles vénéraient sainte Anne, sur son autel, tout en contemplant *La Présentation de Marie au temple* (fig. 57). À droite, ils rendaient hommage à saint François d'Assise, avec *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (fig. 56).

En résumé, les toiles de la première phase de production ornent les espaces muraux les plus visibles de l'église, celles de la deuxième période se concentrent dans les autels latéraux, alors que celles de la troisième se regroupent dans les chapelles des transepts. Ainsi, la répartition des tableaux dans leur espace réel permet d'analyser rigoureusement le programme iconographique, puisque les rapports qu'ils entretiennent entre eux contribuent à révéler leurs symboliques. Toutes les toiles, dont certaines constituent des pendants, appartiennent à un ou des groupes précis et sont en lien les unes avec les autres.

1.2.4 Motifs décoratifs et cadres des œuvres

Dans la première partie du présent chapitre, nous avons expliqué que Leduc ne tient pas tout à fait le rôle d'un entrepreneur, comme lors de la commande qu'il a exécutée à Saint-Hilaire. Certes, il supervise les travaux lorsqu'il demeure en pension à Farnham¹¹⁴, exécute les plans de plusieurs éléments, recommande des compagnies au curé et gère le personnel par correspondance. Parmi les plans qu'il exécute pour l'ensemble du décor, la facture du 18 février 1907¹¹⁵, en liste plusieurs : les « dessins pour la décoration des transepts, voutes [n.d.l.r. *sic*] et murs », « du Chœur et du Maître-Autel ». Leduc orne également la sacristie, désormais recouverte de nouveaux murs. Mais il ne se charge pas de tous les motifs décoratifs ni des dorures des chapiteaux, des chérubins et des bandes en saillie. Le prêtre, comme le confirme Berthiaume (2000 : 48) confie les travaux de dorure à la firme Péladeau de Montréal¹¹⁶. Bien que le curé Laflamme passe cette commande à cette entreprise et non à Leduc, il recherche quand même son approbation, comme en

¹¹⁴ Berthiaume (2000 : 48) affirme que, lors de ses besognes journalières à Farnham, le peintre demeure chez Édouard Zaice, sur la rue Saint-Édouard. Le lieu du culte se situe à moins de quatre minutes de marche de cette adresse.

¹¹⁵ APF, Facture d'O. L. à J.-M. L., 18 février 1907, 1 p., original. Nous ne connaissons pas l'emplacement de plusieurs de ces plans, dont certains furent peut-être détruits.

¹¹⁶ ChSH, Fonds J.-M. Laflamme, correspondance et documents, 1900-1915, CH077/000/000/014, 2 p., original. Sur ces deux pages dactylographiées, le curé Laflamme liste les entrepreneurs ayant contribué à la construction et à la décoration de l'église. Il indique que la firme Péladeau s'est chargée de la peinture et du vitrage et il ajoute que le peintre de Nicolet, le Père Flavien-Norbert Chapdelaine, qui a aidé Leduc à peindre *Le Sermon sur la Montagne* et *La Glorification de la Croix*, exécute les ornements. Il s'agit certainement du « décor représentant un orgue », qui fut détruit, mentionné par Leduc dans l'état de compte du 18 février 1907. [APF, Facture d'O. L. à J.-M. L., 18 février 1907, 1 p., original.]

témoigne un extrait de sa lettre du 1^{er} août 1905¹¹⁷, dans laquelle il souhaite obtenir l'avis de son ami relativement au travail des doreurs. Dans une autre lettre, du 4 janvier 1907¹¹⁸, le curé annonce au peintre que les travaux s'achèvent et que la chaire est en place. Dans son *Histoire de Saint-Romuald de Farnham*, l'abbé Saint-Pierre (1915 : 2, 24-3-17) mentionne :

Le 3 juin de l'année 1907, Mgr Bernard faisait la visite pastorale à Farnham [...] Dans son ordonnance Mgr dit : « Nous trouvons avec bonheur la nouvelle église et la nouvelle sacristie complètement parachevée à l'extérieur comme à l'intérieur, moins les flèches des deux tours. »

À cette date, l'ensemble de la décoration était donc terminé, mais les encadrements des œuvres des deuxième et troisième phases de production, réalisés par Leduc, furent créés par la suite.

Comme nous l'avons précisé plus haut dans ce chapitre, Leduc s'inspire de l'architecture de l'église dans les cadres réalisés durant la première période de production et utilise l'arc en plein cintre de manière récurrente. De plus, les encadrements des toiles et les fenêtres se ressemblent parce qu'ils se trouvent souvent à proximité les uns des autres. Par exemple, les *tondi* des évangélistes se fondent avec l'ensemble du décor parce que, comme les oculi de la claire voie, ils s'insèrent dans un arc cintré, rappelant la forme des grandes rosaces des transepts, qu'ils bordent de part et d'autre. Une esquisse de ces cadres se trouve dans le fonds Ozias Leduc de la BAnQ¹¹⁹ (fig. 61 et 62). Il s'agit d'un dessin au plomb, aux dimensions réduites, qui est conservé, avec vingt et une autres études, dans une pochette réservée aux décorations religieuses non identifiées. Pourtant, en comparant notre photographie (fig. 60), aux quelques traits de ce dessin de Leduc, suggérant un espace concret autour du cadre de *Saint Marc*, son attribution ne fait aucun

¹¹⁷BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 1^{er} août 1905, 1 p., original.

¹¹⁸BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/17, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 4 janvier 1907, 1 p., original.

¹¹⁹BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/18/13, Série10, Décorations religieuses non identifiées, s.d., 1 p., original. Comme cette esquisse se trouve dans une pochette où sont rassemblées les décorations religieuses non identifiées, elle devrait être transférée dans la pochette réservée à l'église Saint-Romuald de Farnham. [BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/10/2, Série10, Église Saint-Romuald, Farnham, 1905-1906, 1926, s.d., 3 pièces, originaux.]

doute. À gauche de l'encadrement, Leduc reprend la console de l'arc du chœur. Au-dessus, il trace la corniche qui ira rejoindre à droite la grande rosace du transept sud. L'artiste dessine même le petit modillon de cette baie, qui pointe vers le cadre surmontant la porte centrale du transept. En bas, au centre de l'esquisse, se retrouve la niche de la chapelle et, à sa gauche, la treizième station du Chemin de la Croix. En outre, le cadre de l'esquisse et sa version définitive se ressemblent beaucoup. Cependant, le peintre modifie quelques ornements. Il décide, notamment, dans la version finale, d'ajouter des motifs végétaux spiralés au sommet du cadre, à chacun de ses côtés et sous le tondo.

Dans les encadrements peints entourant les toiles des évangélistes, Leduc utilise les différentes teintes d'ocre jaune pour modeler la surface murale et lui donner un aspect tridimensionnel. Il se sert aussi de la même technique pour encadrer les emblèmes surmontant les grandes rosaces des transepts (fig. 25 et 26). Des entrelacs de végétaux schématisés occupent les coins (fig. 22 et 24) et le milieu (fig. 23) des longs segments des faux cadres. En plus de rappeler les spirales de l'Art nouveau, ces motifs s'apparentent à ceux des enluminures moyenâgeuses, reproduites dans les livres que Leduc rapporte de son voyage à Paris en 1897 (fig. 85)¹²⁰. D'ailleurs, les symbolistes, qui adhèrent à un mouvement qui influencera Leduc dans le décor de Saint-Romuald, comme nous le démontrerons dans le second chapitre, s'inspirent de l'art et de l'iconographie chrétienne du Moyen-âge. Le peintre possède également, au moment où il exécute le décor de Saint-Romuald, un ouvrage représentant les dessins ondulés de mobilier et d'architecture du 15^e au 18^e siècle (fig. 86)¹²¹. Notons aussi que les ornements des cadres des évangélistes s'agencent bien avec les dorures appliquées par la Maison Péladeau (fig. 21) autour des lampes situées dans la voûte et conséquemment, ces faux cadres peints unissent les *tondi* des évangélistes, les emblèmes et la voûte.

¹²⁰BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/15/5, Série12, GUILLOT, Ernest (s.d.). *L'ornementation des manuscrits au Moyen Âge*, Paris : Librairie Renouard H. Laurens, 16 p., original.

¹²¹BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/15/5, Série12, GUILLOT, Ernest (s.d.). *Éléments d'ornementation du XV^e au XVIII^e Siècle*, Paris : Librairie Renouard H. Laurens, 16 p., original.

Autour de *La Tempérance* (fig. 41) et de *La Justice* (fig. 42) défile une bordure décorative de mosaïque en trompe-l'œil¹²², technique exploitée par Leduc à Saint-Hilaire (1896-1897)¹²³ et à Saint-Enfant-Jésus du Mile-End (1917-1919). De plus, au sommet des personnages en pied figurent des symboles entourés de la même mosaïque que celle du cadre (fig. 43 et 44). La pointe supérieure de la croix grecque, délimitant le symbole dans les peintures, rejoint le cadre et semble s'y intégrer. Cette proximité crée une confusion à savoir si le symbole appartient au cadre ou au contenu figuratif de la peinture elle-même. Contribuant à cette méprise, Leduc insère un subtil motif de mosaïque à l'intérieur de l'auréole de l'une des allégories : la Tempérance. Le cadre et le contenu du tableau se confondent encore lorsque le peintre fait dépasser sur la mosaïque des pans de la cape de la Tempérance ainsi que le nuage qui la supporte. Cette astuce se retrouve aussi dans *La Justice* grâce aux mêmes éléments figuratifs. Comme un couteau dépassant légèrement d'une table, dans une nature morte où l'illusion confond le spectateur et l'incite à tendre la main pour s'emparer de l'objet¹²⁴, les nuages et les capes des allégories chevauchent deux espaces : pictural et réel. Ce type de procédé se retrouve aussi dans les peintures murales du Panthéon de Paris¹²⁵.

Or, en 1897, Leduc visite Paris au moment où est exposé le carton de *Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé*, exécuté par Puvis de Chavannes et destiné, comme le souligne Stirling (1985 : 91), à orner les murs du Panthéon. Ainsi, à Farnham, dans ses encadrements, Leduc utilise des motifs inspirés de ceux entourant les toiles du célèbre monument français. En effet, au bas des cadres de *La Tempérance* et de *La Justice* se trouve l'écriteau identifiant les figures, qui est relié de chaque côté par une chaîne, qui, elle, se compose de maillons et de motifs végétaux stylisés semblables à des fleurs en

¹²²Originellement, la mosaïque en trompe-l'œil recouvrait aussi tous les murs des deux autels latéraux (fig. 77 et 78; 80 et 11), mais elle fut par la suite recouverte par une couche de peinture (fig. 76 et 79).

¹²³Stirling (1981 : 67) indique que Leduc choisit d'appliquer de la mosaïque en trompe l'œil à Saint-Hilaire en s'inspirant de *La Composition décorative* d'Henry Mayeux et de *La mosaïque* d'Édouard Gerspach, qu'il conservait dans sa bibliothèque.

¹²⁴Au début de sa carrière, Leduc peint de nombreuses natures mortes avec un rendu illusionniste très habile. Cette astuce, où il fait dépasser un objet dans l'espace du spectateur, l'artiste la met en œuvre dans *Nature morte au violon* (1891), *La Phrénologie* (1892) et *Nature morte (Les trois sous)* (1892).

¹²⁵Par exemple, dans *La Vie de Jeanne d'Arc : L'entrée à Orléans* de Jules Eugène Lenepveu, la tête de Jeanne d'Arc et son étendard dépassent sur le cadre (fig. 87).

boutons et qui est ornée de rubans rouges ondulants. Ce sont ces motifs de rubans et de chaînes qui se retrouvent dans les cadres des œuvres du Panthéon. Leduc les reprend aussi autour du *Couronnement de la Vierge* et de *La Sainte Famille à l'atelier*, dans lesquels il insère les monogrammes de Marie, « AM » entrelacés pour *Ave Maria*, et de Joseph, « SJ » pour saint Joseph. Dans le fonds Ozias Leduc de la BAnQ¹²⁶, des reproductions en sépia des toiles de cette église française, devenue temple, puis monument, laissent voir cette bordure, composée de lettres entourées de médaillons reliés par différents types de végétation (fig. 83 et 84).

Autour du cadre du *Couronnement de la Vierge* (fig. 47 et 48) figurent des lys et des roses. Les écrivains des Litanies de la Vierge la désignent à plusieurs reprises comme la « rose mystique ». Aussi, Jennifer Speake (1994 : 197) dans son *The Dent dictionary of symbols in Christian art*, note que la rose est « *Like the lily, one of the principal symbols of the Virgin, the 'rose without a thorn'...* »¹²⁷ et fait une référence au rosaire, représenté comme une guirlande de roses blanches et rouges. Pour leur part, Peter et Linda Murray (2004 : 121) rappellent la croyance que des « *... roses and lilies were found in her tomb after she had been taken up into heaven (see Assumption)* »¹²⁸. Grâce à la liste des ouvrages contenus dans la bibliothèque de Leduc, dressée par Ostiguy (1974 : 223), nous savons qu'il possédait le *Church symbolism; an explanation of the more important symbols of the Old and New Testament, the primitive, the mediaeval, and the modern church* de Frederick Roth Webber. La version qu'en possédait Leduc date cependant de 1927 et bien qu'il ne s'y réfère pas pour choisir les symboles de Saint-Romuald, il est tout de même intéressant d'en prendre note. Webber (1971 : 377) relie la rose rouge aux martyrs et à l'amour divin. Quant au lys, l'auteur (1971 : 373) énumère ainsi ses significations : « *Purity. Innocence. Virginity. Heavenly bliss. The Virgin* »¹²⁹. Leduc conserve aussi, parmi ses livres, le *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs* de

¹²⁶BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/13/16, Série11, Reproductions en sépia de peintures murales du Panthéon, Paris, s.d., 1 p., copies.

¹²⁷ « Comme le lys, l'un des principaux symboles de la Vierge, la "rose sans épine"... » Nous traduisons.

¹²⁸ « ...roses et des lys furent trouvés dans sa tombe après qu'elle ait été emportée au paradis (voir Assomption) ». Nous traduisons.

¹²⁹ « Pureté. Innocence. Virginité. Félicité divine. La Vierge ». Nous traduisons. Aussi, les mots « Pureté » et « Amour », correspondant respectivement aux lys et aux roses, encadrent *Le Couronnement de la Vierge*. Quant à *La Sainte Famille à l'atelier*, ce sont la « Chasteté » et la « Charité », des termes qui possèdent une signification similaire aux précédents, qui se situent de part et d'autre de cette toile.

Maurice Pillard Verneuil. Dans un extrait réservé à l' « Allégresse », Verneuil (1996 : 6) précise que des couronnes de roses symbolisent une joie très vive. Au-dessus de l'autel de Marie, Leduc choisit donc les deux fleurs qui lui sont les plus souvent attribuées, qui se rapportent à elle de plusieurs façons et qui s'accordent parfaitement à l'événement représenté. Notons également que la rose et le lys contribuent à unifier le décor parce qu'ils se retrouvent sous forme d'attributs dans trois toiles au-dessus des confessionnaux, illustrant des saints : saint Antoine de Padoue (lys), saint Louis de Gonzague (lys) et saint François d'Assise (rose).

Par ailleurs, Webber (1971 : 373) relie le lys, juxtaposé à une équerre, à saint Joseph, ce qui explique que cette fleur borde *La Sainte Famille à l'atelier* (fig. 49 et 50). En plus des lys, des feuilles d'érable et des samares entourent ce tableau. Le choix de Leduc n'est pas fortuit. Non seulement l'érable est un « bel arbre ornemental », comme le souligne Verneuil (1996 : 65), mais il fait aussi partie des espèces d'arbres que nous retrouvons beaucoup à Farnham, comme le confirme l'historien Joseph Bouchette (1815 : 281) : « Le meilleur terrain est principalement boisé de hêtre, d'orme et d'érable; dans les parties marécageuses on trouve les espèces inférieures ordinaires »¹³⁰. Ainsi, le peintre reprend un symbole caractérisant la région dans laquelle se situe le lieu de culte qu'il orne. Au surplus, un vieil érable, vraisemblablement planté à l'époque de la production des œuvres de Leduc, est situé à proximité du mur de l'église et est visible de la fenêtre de l'autel latéral où se trouve la peinture. Leduc ne représente donc pas seulement la région, mais aussi l'environnement immédiat du lieu sacré. Il reprend à Farnham une méthode qu'il avait déjà utilisée à Saint-Hilaire. L'utilisation par Leduc de l'environnement dans ses créations est confirmée par Stirling (1981 : 114), qui démontre que dans les motifs décoratifs ou dans les toiles elles-mêmes, l'artiste aide les fidèles à s'identifier aux personnages des scènes religieuses en les insérant dans des contextes qui se rapprochent de leur propre espace quotidien.

Plus tard, à Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, Leduc reprendra les feuilles d'érable sur un fond bleu et la mosaïque en trompe-l'œil dans les encadrements du *Baptême du Christ*

¹³⁰Nous avons découvert cette source secondaire grâce à une citation contenue dans *Farnham, 100 ans : 1876-1976*.

(fig. 132) et de *La Crucifixion*. Aussi, autour de la *Chute d'Adam et Ève* se trouve un cadre, reproduit dans le catalogue de Jean-René Ostiguy (1974 : 204-205), qui ressemble à ceux du *Couronnement de la Vierge* et de *La Sainte Famille* de l'église de Farnham. De fines et droites branches s'entrelacent et supportent alternativement des feuilles d'érable et des samares (fig. 133), une particularité canadienne, de même que des pommes¹³¹, le fruit défendu, que cultive Leduc à Saint-Hilaire, sur sa terre natale. Cet encadrement ressemble beaucoup, par son iconographie et sa composition, à celui de *La Sainte Famille à l'atelier* de l'église Saint-Romuald, mais contrairement à ce dernier, il ne s'inspire pas directement des motifs du Panthéon de Paris. En fait, l'artiste réinterprète une première fois les cadres du célèbre bâtiment à Farnham, où ils demeurent reconnaissables, et il les modifie encore à Mile-End, en leur donnant une touche plus personnelle.

Enfin, pour réaliser les cadres des quatre toiles au-dessus des actuels confessionnaux, Leduc dessine une esquisse des chapelles (fig. 63)¹³², comprenant leurs dimensions et y insère la statue du saint qui y sera vénéré. Quatre piliers prolongent le cadre pour délimiter l'espace occupé par la statue et une bande surmonte l'œuvre peinte pour combler la surface murale, qui l'entoure. Le peintre opte pour des plans similaires pour les encadrements des autels latéraux (fig. 77 et 80) et ceux des chapelles d'alors (fig. 51) : quatre piliers les soutiennent et ils possèdent un sommet pointu. En outre, il enjolive l'intérieur des bordures entourant les quatre œuvres de la troisième phase de production en y insérant, en alternance, de petites croix grecques dorées et noires. Dans les soubassements du cadre (fig. 52), il peint divers motifs géométriques et végétaux ondulés, alors que dans les chapiteaux se retrouvent des petits visages à l'expression passive (fig. 53). À travers les cadres de ses toiles, le peintre explore donc différentes

¹³¹Dans son analyse de *Pommes vertes* (1914-1915), l'un des célèbres paysages symbolistes de Leduc, Louise Beaudry (1983 : 77) explique que ce fruit fait référence à Adam et Ève et elle assimile le pommier au bois de la croix du Christ. Les pommes du tableau deviennent donc, dans ce contexte, un signe de régénération spirituelle liée à l'« espoir » et à une « promesse », à l'absolution des fautes de l'homme par le Christ lui permettant ainsi d'atteindre le Seigneur.

¹³²En plus de cette esquisse, le fonds Ozias Leduc de la BANQ conserve des plans où l'artiste mesure les dimensions des chapelles des transepts (fig. 64), de même que celles d'une colonne et d'une statue (fig. 65).

possibilités en y introduisant des éléments symboliques, enrichissant le sens des toiles et il harmonise chaque section de l'église avec son ensemble.

1.2.5 Emblèmes

Dans l'état de compte du 18 février 1907¹³³, Leduc écrit qu'il effectue les « Deux Emblèmes dans la voûte des transepts » (fig. 25 et 26). Ainsi il est probable qu'un autre employé ait pu réaliser l'emblème situé au-dessus du jubé, illustrant *Le serpent d'airain et Moïse frappant le rocher* (fig. 27), qui fut retouché par la suite. Dans les transepts, les deux emblèmes produits par Leduc représentent des *Arma Christi*. Les instruments de la Passion du transept nord comprennent la croix (Mt 27; Mc 15, 21-41; Lc 23; Jn 19) surmontée de l'écriteau « I.N.R.I » (l'abréviation de *Iesus Nazareus Rex Iudaeorum*, c'est-à-dire « Jésus de Nazareth, Roi des Juifs », selon Webber (1971 : 371)), la couronne d'épines (Mt 27 : 29; Mc 15 : 17; Jn 19 : 2), la lance du soldat Longinus (Jn 19 : 34), l'éponge trempée dans le vinaigre et fixée au bout d'un roseau (Mt 27 : 48; Mc 15 : 36; Lc 23 : 36; Jn 19 : 29-30), le calice recueillant le sang du Christ et le ciboire contenant son corps. La réunion des *Arma Christi* avec le calice et le ciboire, qui symbolisent la Dernière Cène, met l'accent sur la qualité salvatrice de la Passion.

Dans l'emblème du transept sud, Leduc insère la colonne, à laquelle Jésus est attaché lors de la flagellation (une convention instituée par les artistes lorsqu'ils illustraient cette scène, mais nullement mentionnée dans les textes sacrés), le fouet (Mt 27 : 26; Mc 15 : 15; Jn 19 : 1), le roseau (Mt 27 : 29) et le voile de Véronique. Tous ces éléments portent en eux une riche symbolique, tout comme leur composition choisie par l'artiste. Par exemple, le voile de Véronique, une image acheiropoïète, se tient devant la colonne, par rapport à laquelle Murray (2004 : 114) mentionne : « *An impression of his body was believed to have transferred itself miraculously to the pillar* »¹³⁴. Par la proximité de ces deux motifs, Leduc explicite leurs caractéristiques similaires. En ce qui concerne *Le serpent d'airain et Moïse frappant le rocher*, cet emblème relie deux épisodes de la vie de Moïse préfigurant la Crucifixion. Selon Speake (1994 : 372), le serpent d'airain

¹³³ APF, Factice d'O. L. à J.-M. L., 18 février 1907, 1 p., original.

¹³⁴ « L'on croit qu'une impression de son corps se transféra miraculeusement sur la colonne ». Nous traduisons.

symbolise le Christ sur la Croix bénissant les fidèles, et le rocher duquel jaillit une source, l'eau du baptême. Comme les emblèmes représentent des épisodes bibliques de façon symbolique, leur rapport aux œuvres de Leduc se manifeste avec plus d'évidence que tout autre aspect de l'ensemble de la décoration. La localisation de ces emblèmes par rapport aux œuvres de la voûte et du chœur crée dans la nef un axe réfléchi et porteur de symbolisme religieux, que l'analyse iconographique rendra manifeste.

1.2.6 Réception de l'ensemble

La disposition des œuvres, déterminée par les trois étapes de production, l'architecture, la couleur des murs, les motifs décoratifs, les encadrements et les emblèmes influencent la réception du spectateur. L'une des fonctions de la première étape de production en est la distanciation. Nous avons mentionné précédemment les impressions du « rapetissement » de l'espace et d'« enveloppement » produites par la chaleureuse teinte de la coloration de l'église. Toutefois, lorsqu'un observateur focalise son attention sur des tableaux situés à une grande distance, comme les cinq œuvres de la voûte, ces appréciations se renversent. Le spectateur compare sa petitesse à la monumentalité du lieu. Après l'illusion produite par la couleur des murs, le spectateur reprend conscience des proportions réelles de l'édifice. De plus, l'éloignement physique peut aussi créer une distanciation psychologique. Ainsi, pour l'observateur, les scènes représentées dans les cinq toiles réfèrent à un idéal appartenant à un autre monde. De nombreux auteurs, dont Arlene Margaret Gehmacher (1996 : 194), dans le catalogue de la rétrospective, Stirling (1981 : 114-115) et Lacroix (1978b), s'accordent pour dire que dans ses tableaux, particulièrement à travers le motif de la montagne, Leduc s'intéresse à la manifestation du périple de l'homme vers Dieu. Le principe de l'élévation physique incarne la transformation intérieure intime du dévot qui se fond et s'unit à son Créateur. À Saint-Romuald, en balançant sa tête vers l'arrière, le spectateur regarde, en direction du ciel, ce qui a pour but de l'élever moralement et spirituellement. *La Transfiguration*, au centre, où les personnages eux-mêmes s'élèvent dans les airs, se rapporte particulièrement à cette ascension métaphorique. Pour leur part, *La Glorification de la Croix*, *Le Sermon sur la Montagne* et les quatre évangélistes incitent le fidèle à regarder vers le haut et à idéaliser le contenu de la toile. Les allégories de *La Tempérance* et de *La Justice* ne se situent pas

en hauteur, mais dans le chœur. Elles se trouvent néanmoins à une distance considérable du peuple et suscitent en lui la même vénération. Ainsi, les œuvres de la première période de production se caractérisent par leur distanciation au spectateur et elles l'incitent à s' « améliorer » en s'inspirant d'un idéal.

Par ailleurs, l'éloignement des œuvres entre elles semble également nécessaire pour qu'elles se répartissent harmonieusement dans l'église dont les dimensions sont imposantes. Par exemple, des portes ou des niches d'autels séparent parfois les stations du Chemin de la Croix. Afin que la foule des catholiques rassemblée à Saint-Romuald puisse bien contempler les stations, le bas de leur cadre se situe à environ deux mètres du sol. Par cette disposition, l'architecte et le peintre répondent à des critères pratiques et esthétiques.

Les tableaux de la deuxième phase se rapprochent de l'espace accessible aux fidèles, dans les autels latéraux, mais demeurent près du chœur, composante la plus sacrée de l'église. Les toiles de la troisième étape, quant à elles, s'avancent encore plus près de la foule des croyants dans les quatre chapelles des transepts. L'analyse de leurs sujets, dans le deuxième chapitre, explicitera la relation étroite qu'elles entretiennent avec la vie quotidienne et les intérêts des fidèles. La proximité physique semble s'accroître avec l'accessibilité de l'expérience concrète illustrée par l'iconographie. Le degré d'intimité s'accroît aussi avec le rapprochement. Pourtant, l'élévation du regard demeure une constante. Les fidèles doivent toujours pencher la tête vers l'arrière pour contempler les œuvres marouflées sur les voûtes des autels.

Au-delà du fait que les trois étapes de la décoration de Farnham constituent des séparations chronologiques de la réalisation du programme iconographique, elles ordonnent aussi sa disposition dans l'espace sacré et impliquent un cheminement sensoriel et spirituel de la part du fidèle. Grâce à l'analyse iconographique que nous mènerons dans le chapitre suivant, ce rapprochement avec la réalité quotidienne et l'expérience intime du spectateur se concrétisera davantage de même que l'ordre régissant toute la décoration. Les sujets des toiles, situées les unes face aux autres, se répondent. En effet, une grande symétrie régit tout l'espace architectural. Dans le cadre de la décoration générale de l'église, Leduc et Laflamme ne laissent rien au hasard et

réfléchissent le tout en fonction d'une harmonie de l'ensemble et d'une impression d'unité. Nous aborderons également, de façon non exhaustive, dans le prochain chapitre les changements stylistiques explorés par Leduc, changements que nous structurerons aussi en fonction des trois étapes de production. Cependant, pour débiter cette courte étude du style de l'artiste, il nous faut tenir compte des retouches effectuées au milieu du 20^e siècle, lesquelles ont dénaturé plusieurs peintures de ce grand maître de l'art religieux québécois.

1.3 Retouches et restaurations

En introduction et à la fin de la première partie du présent chapitre, nous avons brièvement fait référence aux retouches effectuées au milieu du 20^e siècle sur les peintures de Leduc à Saint-Romuald. En observant les photographies de la section « Peintures murales » dans les illustrations, le lecteur pourra apercevoir de fortes nuances dans les coloris. Par exemple, dans *Le Sermon sur la Montagne* (fig. 40), les teintes pastel du ciel et des étoffes habillant les personnages se distinguent nettement de celles brunâtres et ternes du paysage. Contrairement aux repeints plus récents, une patine recouvre cet environnement réalisé par Leduc. Dans l'église, ces modifications se voient très nettement à l'œil nu. En plus d'être plus pâles et plus pastel, ces retouches se caractérisent par de larges coups de pinceau. Plusieurs auteurs, comme Corriveau-Lévesque¹³⁵, Ostiguy (1974 : 199) et Lacasse (1996 : 168), les qualifient de « malhabiles » parce que leurs traits manquent de finesse. En comparant, par exemple, les visages de deux anges, retouchés par le peintre Alphonse Lespérance¹³⁶ à Lachine (fig. 141), à celui de saint Jean, se tenant immédiatement à gauche de Jésus dans *Le Sermon sur la Montagne* (fig. 142), la différence entre les deux techniques de restauration devient manifeste. Alors que les figures des anges possèdent une expression, un relief et un dessin délicat, la seconde en est dépourvue. À l'aide de ces observations, nous

¹³⁵APF, *Étude de huit ensembles religieux décorés par Ozias Leduc*, Louise Corriveau-Lévesque, 1975, Ministère des Affaires culturelles, Direction Générale du Patrimoine, Service de l'Inventaire des Biens Culturels, Québec : 643-5632.

¹³⁶En plus du métier de restaurateur, cet artiste de Saint-Jovite, une petite ville désormais fusionnée à Mont-Tremblant, se spécialisait dans les portraits et les natures mortes. Dans une entrevue, le 1^{er} août 2013, son ex-épouse, Marie-Thérèse Sanfelice, nous a indiqué qu'il travailla également à la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, au baptistère de Saint-Enfant-Jésus du Mile-End et à l'église Sainte-Geneviève de Pierrefonds.

pouvons émettre l'hypothèse que la personne ayant retouché plusieurs toiles à Farnham n'était pas un spécialiste de la peinture, comme l'était Lespérance et que la paroisse l'avait engagé pour restaurer l'intérieur de l'église dans son ensemble. Nous serions donc en présence d'un entrepreneur plutôt que d'un artiste peintre. Mais qui est-il et à quelle date a-t-il travaillé à Saint-Romuald ? Pour répondre à ces interrogations, il nous faut d'abord prendre connaissance des renseignements fournis par les sources secondaires de même que ceux provenant des quatre expertises des restaurateurs qui nous permettent aussi d'identifier les toiles retouchées.

Dans notre introduction, nous avons déjà cité cette remarque d'Ostiguy (1974 : 199) : « Les travaux du mur de chevet et ceux de la voûte sont aujourd'hui dans un état lamentable à cause de retouches extrêmement malhabiles en 1965 ». L'auteur reprend exactement les mêmes mots employés par Corriveau-Lévesque¹³⁷ qui a effectué la première expertise : « ... ceux du mur du chevet et de la voûte ainsi que ceux représentant les quatre évangélistes, ils sont aujourd'hui dans un état lamentable à cause de retouches extrêmement malhabiles exécutées en 1965 ». Cette première expertise faite pour le compte du ministère des Affaires culturelles paraît en mai 1975, donc après la publication du catalogue. Cependant, comme cette analyse concerne huit décors religieux différents réalisés par Leduc et qu'elle était en cours en 1974, Ostiguy a pu en consulter les résultats. De plus, les informations de Corriveau-Lévesque sont plus complètes que celles du catalogue d'exposition. Elles concernent en plus les quatre évangélistes. Ainsi, Ostiguy tire ses renseignements de l'expertise de Corriveau-Lévesque, qui précise également que les « restaurateurs » retouchent les autels latéraux et *Saint Antoine de Padoue*. Pour sa part, Berthiaume, dans *Les Origines de Farnham* (1983 : 106), puis, dans *Farnham, 1851-2001* (2000 : 48), rapporte avec « regret » les propos pessimistes d'Ostiguy. Cette brève remarque de l'historien, empreinte d'une émotion d'appartenance à sa ville, reprend l'année de 1965 pour situer les retouches, ce qui vient en renforcer la datation. Dans *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Lacasse (1996 : 168) écrit que les « surpeints » datent du « ... milieu des années 1960 ». Il confirme lui aussi

¹³⁷APF, *Étude de huit ensembles religieux décorés par Ozias Leduc*, Louise Corriveau-Lévesque, 1975, *Ibid.*

l'année 1965, qui faisait l'unanimité chez les auteurs précédents, mais utilise une formulation plus vague, qui englobe une période de grands changements dans le culte québécois, suite à Vatican II. Pourtant, comme Corriveau-Lévesque, Ostiguy et Berthiaume, il n'indique pas la source de son information. Il écrit aussi que seulement trois toiles au-dessus des confessionnaux, excluant *Saint Antoine de Padoue*, demeurent intactes, et ce contrairement à Corriveau-Lévesque qui ajoute à la liste des tableaux non retouchés *La Tempérance*, *La Justice* et le Chemin de la Croix.

La deuxième expertise, réalisée en 1998 par Carol Poulin¹³⁸, artiste peintre et restaurateur, donnant suite à une demande du curé Éloi Giard à l'occasion du 150^e anniversaire de la paroisse, n'indique aucune date pour les retouches. Poulin fait très justement observer que par rapport aux tableaux des quatre évangélistes, « Les repeints semblent être de la même nature que ceux effectués sur le tableau du maître-autel [*Le Sermon sur la Montagne*] ». Selon lui, ces cinq œuvres constituent les seules toiles retouchées, mais il n'a pu voir de près toutes les peintures situées en hauteur. Pour cette raison, il n'a pas analysé les toiles de la voûte. En résumé, jusqu'en 2000, date du deuxième ouvrage de Berthiaume, tous les auteurs situent les retouches en ou vers 1965, sans fournir la source de leur renseignement. Par contre, même si leurs observations contiennent certaines constantes, leurs opinions divergent concernant l'identification des toiles retouchées. Cependant, tous reconnaissent que des repeints recouvrent entièrement ou partiellement les œuvres du chevet et les quatre évangélistes.

La troisième expertise, réalisée en 2001 pour le compte de la Commission des biens culturels du Québec par Michael O'Malley et Chantal Bernicky¹³⁹, deux restaurateurs du Centre de Conservation du Québec, diffère de tous les textes précédents parce que ses auteurs mentionnent leur source, en la personne de Mme Dolorès Samson, ex-présidente de la fabrique de Saint-Romuald, qui les renseigne oralement sur les retouches effectuées : « Selon madame Samson, ces “surpeints” [recouvrant *Le Sermon sur la Montagne*]

¹³⁸APF, *Expertise. Restauration des tableaux d'Ozias Leduc*, Pont-Rouge, Carol Poulin, 20 août 1998, requête du curé Éloi Giard, 2 p. original. Poulin restaure les œuvres de Leduc à l'église de Saint-Hilaire en 1997.

¹³⁹APF, *Rapport d'expertise – Peintures d'Ozias Leduc de l'église Saint-Romuald à Farnham (Dossier CCQ P 2001-24)*, Michael O'Malley et Chantal Bernicky, 22 juin 2001, Centre de conservation du Québec, requête de Dolorès Samson, ex-présidente de la fabrique, 4 p. original.

auraient été appliqués par le peintre Paul Lespérance, en 1965 »¹⁴⁰. Pourtant, les auteurs ne mentionnent aucune source primaire. En appui à l'information transmise par Mme Samson et grâce à un test de solubilité, les deux restaurateurs établissent que la couche de peinture recouvrant *La Glorification de la Croix* est « récente ». Par contre, ils soulignent qu'aucune retouche ne modifie les stations du Chemin de la Croix, les quatre tableaux au-dessus des confessionnaux et *La Justice*. Tout comme Poulin, les deux restaurateurs n'ont pas eu accès aux œuvres de la voûte et ils les ont observées à l'aide de jumelles. En plus de l'année estimée des retouches, des descriptions précises et des tests effectués sur les toiles, cette expertise comprend une remarque forte intéressante : que « ... la peinture brune, employée pour dessiner le feuillage dans cette composition [le tableau représentant l'évangéliste *Saint Jean*] est la même peinture brune que celle de la bordure décorative qui contourne le médaillon ». Cette remarque confirme notre hypothèse, à savoir, d'abord, qu'un entrepreneur applique les repeints et que, conséquemment, la peinture appliquée par le « restaurateur » correspond, en certains endroits, à celle recouvrant les murs de l'église, ce qui tend à démontrer que la personne chargée de retoucher les toiles travaille également sur le décor, dans son ensemble.

En ce qui concerne la quatrième expertise, Françoise D. Desautels, une paroissienne de Saint-Romuald souhaitant préserver son patrimoine culturel, fait appel à Patrick Legris, de la firme Legris Conservation de Montréal. Ce dernier, accompagné de la conservatrice

¹⁴⁰Selon nous, il y a confusion dans le prénom de M. Lespérance à savoir que Paul a remplacé Alphonse. Mme Samson a reconnu cette possibilité lors d'un entretien le 23 juillet 2013 et nous a informée qu'elle ne se souvenait plus de l'endroit où elle avait lu le nom de Paul, ni l'année des retouches. De plus, sur une feuille conservée dans les archives de Saint-Romuald concernant la restauration des œuvres, elle note qu'Alphonse Lespérance a travaillé dans plusieurs églises décorées par Leduc. Nous avons tout de même fait des recherches au cas où un peintre nommé Paul Lespérance aurait travaillé sur certaines œuvres de Leduc. Cependant, nous n'avons trouvé aucune trace de ce nom et ce après avoir interrogé Laurier Lacroix, Paul Racine, Patrick Legris, Carol Poulin, Colette Naud, restauratrice du Centre de Conservation du Québec, Jacques Des Rochers, conservateur d'art canadien au Musée des beaux-arts de Montréal, Dominique Chalifoux, conservatrice au Musée de Lachine, Annie Tétreault, responsable du patrimoine architectural et religieux dans la Direction de la Montérégie du Ministère de la Culture et des Communications du Québec et les généalogistes du Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe. Nous avons aussi supposé qu'un dénommé Paul Lespérance aurait appartenu à la même famille qu'Alphonse Lespérance, mais Marie-Thérèse Sanfelice, ex-épouse du défunt Alphonse Lespérance, nous a indiqué qu'elle ne connaît aucun Paul Lespérance.

restauratrice Anne Bourdon, se rend à l'église le 20 janvier 2005¹⁴¹ et remet à la fabrique un devis le 15 février suivant¹⁴². Comme celui de Poulin, le devis n'indique aucune année pour situer les retouches dans le temps, mais Legris utilise diverses expressions telles : « restaurations antérieures », « anciennes » ou « dans le passé ». Il considère que les quatre peintures au-dessus des confessionnaux, *La Justice*, *La Tempérance* et le Chemin de la Croix sont intactes et que celles des autels latéraux « n'ont pas subit [n.d.l.r. sic] d'importante restauration antérieure ». En outre, il constate que *La Transfiguration* (fig. 30), au centre de la voûte, comprend des morceaux de toiles marouflées non originales.

Cette remarque appuie notre seconde hypothèse selon laquelle l'entrepreneur ayant restauré l'ensemble du décor aurait travaillé sur toutes les toiles retouchées, excepté *La Transfiguration*. Précédemment, nous avons mis l'accent sur l'affirmation de Poulin, concernant la similarité des retouches sur le *Sermon* et sur les évangélistes. Selon nous, en observant la voûte à l'aide de jumelles, le spectateur peut apercevoir la similitude des traits des repeints recouvrant partiellement les quatre œuvres entourant le tondo central. Par exemple, en comparant le coup de pinceau formant l'étoffe bleu poudre, portée par le fils ressuscité de la veuve de Naïn (fig. 34), à celui composant le tissu vert du vêtement de saint Matthieu (fig. 36), il reconnaîtra une facture similaire. Ainsi, non seulement le même entrepreneur aurait-il repeint les tableaux du chevet et les évangélistes, mais aussi quatre toiles de la voûte et deux dans les autels latéraux¹⁴³. Cependant, la touche altérant l'état original de *La Transfiguration* diffère de celles des autres œuvres. Comme un raffinement et une précision la caractérisent, il est possible qu'un peintre de métier l'ait effectuée. La délicatesse du contour des yeux de Jésus (fig. 143) appuie, entre autres, cette hypothèse. De plus, la remarque de Legris, citée plus haut, distingue cette œuvre des

¹⁴¹ AFDD, *Résumé des recherches*, « Legris », 2005, 1 p.

¹⁴² APF, *Devis pour la restauration des peintures de Ozias Leduc. Église St-Romuald de Farnham*, Patrick Legris, 15 février 2005, Legris Conservation inc., requête de Françoise D. Desautels, paroissienne de Saint-Romuald, 7 p. original. Legris a restauré la cathédrale de Joliette, une petite bande décorative dans l'église Saint-Hilaire, le baptistère de l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, la chapelle privée de l'évêché de Sherbrooke, le baptistère de la Basilique Notre-Dame de Montréal et l'abside de Notre-Dame-de-la-Présentation à Shawinigan-Sud.

¹⁴³ Comme Legris restaure *Le Couronnement de la Vierge* et *La Sainte Famille* en 2005, en même temps qu'il redonne leur aspect d'origine à *La Justice* et à *La Tempérance*, les retouches ne paraissent plus autant.

autres décorations murales parce qu'elle fut manipulée et modifiée par l'ajout de morceaux de toiles, alors que plusieurs autres tableaux n'ont été que retouchés. Ainsi, un peintre aurait repeint *La Transfiguration* alors qu'un entrepreneur aurait altéré l'état original des autres toiles.

Lorsque les sources secondaires et les expertises proposent de dater les retouches des œuvres de Leduc à Farnham, toutes s'accordent pour les situer en 1965. Sauf l'expertise de 2001, qui tire sa référence de Mme Samson, aucune ne précise la provenance de ce renseignement. Pourtant, seules une mention ou une citation d'une source de première main permettraient d'éliminer le doute quant à la datation. Pour ce faire, il convient de dresser une liste des modifications postérieures des œuvres.

D'abord, une note paraissant dans le *Livre de comptabilité, 1905-1930* confirme la première restauration faite sur les peintures : « Sept 24 Payé à O. Leduc, réfection du Ch. de Croix, c. c. 40.00 »¹⁴⁴. Comme nous l'avons mentionné précédemment, Borduas réalise ces travaux pour son maître en 1926¹⁴⁵. Ensuite, selon Berthiaume (2000 : 53), c'est en 1935 qu'eurent lieu un « Nettoyage et [une] restauration complète de l'église (peinture) », mais, cette année-là, le *Livre des Délibérations 1917-1971*¹⁴⁶ et le *Livre de comptabilité, 1922-1965*¹⁴⁷ ne font pas référence à ce ménage. Par contre, dans le *Livre de comptabilité, 1931-1964*, il est inscrit qu'Arsène Zaice reçoit plusieurs paiements entre le 19 septembre 1936 et le 27 mars 1937¹⁴⁸ pour des travaux de peinture. Pendant la même période, il exécute également diverses tâches en relation avec la restauration de l'intérieur du lieu sacré. Par la suite, il appartiendra à Germain Vallée, un résident de

¹⁴⁴ APF, *Livre de comptabilité, 1905-1930, Journal des Recettes et dépenses de l'œuvre et Fabrique de la Paroisse de Saint-Romuald de Farnham- Depuis Janvier 1905*, p. 393.

¹⁴⁵ À deux reprises, l'historien de l'art François-Marc Gagnon (1976 : 8 ; 1988 : 29) mentionne ce fait et Lacroix (1973 : 135) le remarque également dans son mémoire de maîtrise.

¹⁴⁶ La reddition des comptes de l'année 1935 ne liste, dans les dépenses extraordinaires, qu'une somme de 87.14\$ pour des réparations. [APF, *Livre des délibérations, 1917-1971, du 10 octobre 1917 au 14 juillet 1971*, « Reddition de comptes », 12 janvier 1936, p. 145.] et celle de 1936 comprend 1,485.85\$ en réparations et 3,500\$ en constructions. Cependant, ces données demeurent très vagues. [APF, *Livre des délibérations, 1917-1971, du 10 octobre 1917 au 14 juillet 1971*, « Reddition de comptes », 10 janvier 1937, p. 149.]

¹⁴⁷ APF, *Livre de comptabilité, 1922-1965, du 31 mai 1922 au 7 janvier 1965*, p. 37.

¹⁴⁸ APF, *Livre de comptabilité, 1931-1964, Journal des Recettes et Dépenses de l'œuvre et fabrique de la paroisse de Saint-Romuald de Farnham, du 31 décembre 1931 au 15 novembre 1964*, p. 80-84.

Saint-Germain, près de Drummondville, de restaurer toute la décoration intérieure de l'église en 1952, comme le souligne le rapport d'une assemblée des marguilliers datant du 23 décembre 1951¹⁴⁹ et tiré du *Livre des Délibérations 1917-1971*. Ces trois restaurations d'avant 1965 constituent les seuls changements rapportés par les sources primaires.

En ce qui concerne l'année 1965, le même *Livre des Délibérations 1917-1971* détaille les modifications apportées à Saint-Romuald. Dans deux assemblées intitulées « Réparation, Entretien, Améliorations », tenues les 4 et 11 juillet 1965¹⁵⁰, les marguilliers décident :

D'aménager notre église pour dire la messe face au peuple. [...] De revoir le toit, les fenêtres et les portiques de l'Église en vue de réparer et de peindre selon les besoins. [...] De réparer la galerie de cuisine du presbytère, d'en peindre la grande galerie et quelques pièces du presbytère déjà visitées par M.M. les marguilliers. 4^o De peindre le garage et les remises en vue de les préserver. 5^o D'engager, à ces fins, M.M. Lusignac, Lionel, Racicot, André et Audette, Gilles comme peintres et ouvriers étant payés à l'heure.

Leur première résolution et tous les travaux d'entretien suivants résultent certainement de Vatican II. La reddition des comptes de cette année-là, datant du 9 janvier 1966¹⁵¹, indique que la fabrique dépense une somme de 1,163.63 \$ en peinture et paye les peintres 7,761.15 \$. Cependant, la citation ci-dessus ne précise pas que des retouches furent faites sur la décoration intérieure de l'église ni sur les peintures murales. En fait, aucune source primaire ne confirme la date de 1965, répétée maintes fois par les auteurs.

Puis, le 7 mai 1980¹⁵², la fabrique engage Rosario Cusson pour repeindre l'intérieur de Saint-Romuald. Cependant, dans un extrait du procès-verbal de l'assemblée tenue le même jour et envoyé à Saint-Hyacinthe, il est précisé que Cusson devra « ... remplacer tout le plâtre brisé, à laver et peindre de deux couches tout l'intérieur, à nettoyer les

¹⁴⁹ APF, *Livre des délibérations, 1917-1971, du 10 octobre 1917 au 14 juillet 1971*, « Contrat de la restauration », 16 et 23 décembre 1951, p. 215.

¹⁵⁰ APF, *Livre des Délibérations 10 octobre 1917 au 7 juillet 1971*, « Réparation, Entretien, Améliorations », 4 et 11 juillet 1965, p. 294-295.

¹⁵¹ APF, *Livre des Délibérations 10 octobre 1917 au 7 juillet 1971*, « Reddition des comptes », 9 janvier 1966, p. 308, Feuille dactylographiée collée.

¹⁵² APF, *Livre des délibérations 1971-1986, du 30 août 1971 au 2 avril 1986*, « Peinture intérieure église », 7 mai 1980, p. 157.

toiles (tableaux) [Évidemment il ne les peignera pas.]...¹⁵³». Cette dernière précision met en évidence que les retouches ne datent pas de cette décennie. En outre, les modifications des œuvres datent d'avant 1974 parce qu'Ostiguy les constate dans son catalogue.

Enfin, la Firme Legris restaure en 2006 quatre toiles du décor, dont deux ont été retouchées. Le contrat de Patrick Legris date du 20 mars 2005¹⁵⁴. Il commence son travail après le 11 janvier 2006¹⁵⁵ et le termine le 16 août suivant¹⁵⁶. Pour contribuer à la réalisation de ce projet, la fabrique complète des demandes de subvention. Les frais reliés à la restauration du *Couronnement de la Vierge* et de *La Sainte Famille à l'atelier* seront couverts jusqu'à 70 %. C'est ce qu'annonce à Mme Samson Jocelyn Groulx, directeur de la Fondation du patrimoine religieux du Québec, dans une lettre du 19 décembre 2005¹⁵⁷. Cependant, la fondation ne retient pas la demande pour *La Justice* et *La Tempérance*¹⁵⁸.

Comme le démontre ce bref historique, les deux années où des travaux d'entretien d'envergure sont exécutés, avant 1974, correspondent à 1952 et 1965. Or, la description de la remise à neuf de 1965 ne contient pas d'allusion directe aux toiles. Si nous avons mis l'accent sur cette année, c'est parce que toutes les sources secondaires la reprennent. Maintenant, attardons-nous plutôt aux modifications apportées à Saint-Romuald en 1952.

¹⁵³ APF, *Extrait du procès-verbal d'une assemblée régulière du Conseil de la Fabrique de la paroisse St-Romuald de Farnham tenue au presbytère le 7 mai 1980*, Copie du 8 mai 1980, signée par le curé Jean-Marc Gaudreau, destinée aux Membres du Conseil Diocésain d'Administration financière de Saint-Hyacinthe. De plus, dans un entretien téléphonique du 9 août 2013, M. Cusson nous a informé que, dans cette commande, il recolla seulement certaines parties des toiles et fit quelques réparations mineures, mais ne retoucha pas les œuvres. Il reprit la compagnie de Germain Vallée lorsque ce dernier prit sa retraite en 1968.

¹⁵⁴ APF, *Contrat pour la restauration du Couronnement de la Vierge, de La Sainte Famille à l'atelier, La Tempérance et La Justice par la Firme Legris*, 20 mars 2005, original.

¹⁵⁵ APF, *Livre des délibérations 1997-2008, du 15 octobre 1997 au 20 janvier 2008*, « 06-014-Restauration de quatre peintures d'Ozias Leduc. », 11 janvier 2006, p. 357-358.

¹⁵⁶ APF, *Livre des délibérations 1997-2008, du 15 octobre 1997 au 20 janvier 2008*, « 06-103-Restauration de quatre tableaux d'Ozias Leduc. », 16 août 2006, p. 379.

¹⁵⁷ APF, Lettre de Jocelyn Groulx à Dolorès Samson, présidente de la fabrique, *Programme de soutien à la restauration du patrimoine religieux Volet 2 – Restauration d'œuvres d'Art et de biens mobiliers*, 19 décembre 2005, 1 p., original.

¹⁵⁸ APF, Lettre de Jocelyn Groulx à Dolorès Samson, présidente de la fabrique, *Programme de soutien à la restauration du patrimoine religieux Volet 2 – Restauration d'œuvres d'Art et de biens mobiliers*, 19 décembre 2005, 1 p., original.

Plusieurs faits démontrent qu'en 1952, certains tableaux de Leduc sont retouchés par un entrepreneur. La première évidence provient des peintures elles-mêmes. En effet, un nombre, « 52 » (fig. 144), paraît en bas, à droite de *Saint Matthieu*. À n'en pas douter, ce chiffre inscrit sur l'une des toiles les plus retouchées du décor fait référence à l'année des travaux de « restauration ». En plus, sur *Saint Marc*, une toile qui se trouve à gauche de *Saint Matthieu*, les initiales « G.V. »¹⁵⁹ (fig. 145), peintes en blanc, sont visibles en bas, à droite. Il est aussi possible à l'aide de jumelles de distinguer sous ces initiales une fine signature noire. Nous n'avons pu en lire clairement qu'une partie à la fin de la signature : « llee ». Or, le seul « restaurateur » ayant travaillé à Saint-Romuald au cours du 20^e siècle auquel ces initiales et ces dernières lettres de la signature pourraient appartenir correspond à Germain Vallée, mentionné précédemment. Comme l'explique Maurice Vallée¹⁶⁰, dans un article de *L'Express* de Drummondville le 15 juin 2009, cet entrepreneur commence sa carrière vers 1948 et la termine en 1968. Les rénovations qu'il exécute à Farnham, en 1952, font donc partie de ses premières commandes. Au surplus, nous savons qu'il travaille en 1963¹⁶¹, à l'église Notre-Dame-de-Stanbridge, une paroisse voisine de Saint-Romuald.

La fabrique de Farnham conserve un *Contrat-Soumission entre la Fabrique de Farnham et Germain Vallée entrepreneur-peintre de Saint-Germain*¹⁶², datant du 6 décembre 1951 et accepté le 23 décembre. Selon ce contrat, il s'engage à effectuer les tâches suivantes :

Dans la voûte + petites voûtes latérales, enlever toute trace de poussière, cire au-dessus des autels, causée par la fumée des cierges, au moyen de produits Stanley au benzine. [...] Laver tous les tableaux, chemin de croix avec liquide spécial à ce travail. [...] Le nettoyage des voûtes fini [...] la grande voûte & petites voûtes latérales recevront une couche de mordant ; a [n.d.l.r. *sic*] base de vernis; et 2 autres couches de peinture à l'huile (fini mâât satin) toujours lavable seront

¹⁵⁹Nous remercions grandement Dominique Chalifoux, conservatrice au Musée de Lachine, qui, la première, nous fit remarquer la présence de ces initiales.

¹⁶⁰Il s'agit du fils de l'entrepreneur Germain Vallée. Lors d'une rencontre, le 7 août 2013, il nous indiqua que son père n'était pas peintre de chevalet, mais qu'il exécutait des peintures publicitaires et des enseignes. Il possédait aussi une habileté manuelle particulière lorsqu'il s'agissait de tracer des lignes droites ou des motifs à main levée sur les murs d'une église.

¹⁶¹APB, Fonds Notre-Dame-de-Stanbridge, Dossier « Réparations édifices religieux », *Contrat-Soumission de Germain Vallée*, 19 mars 1963, 2 p., original.

¹⁶²APF, *Contrat-Soumission entre la Fabrique de Farnham et Germain Vallée entrepreneur peintre de Saint-Germain*, 6 décembre 1951, signé par le curé Maurice Godbout le 23 décembre 1951, 5 p., original.

données partout à la grandeur. [...] Tableau à l'intérieur autel Ste Vierge, un côté sera enlevé pour réparer le plâtre dessous, et remis en place.

L'entrepreneur nettoie également tout l'intérieur de la sacristie¹⁶³. Dans ce contrat, Vallée mentionne le nettoyage des toiles et la peinture des murs, mais ne fait pas nettement référence aux retouches faites aux œuvres. Pourtant, ce contrat détaillé illustre que M. Vallée entreprend à Farnham une « restauration » complète de l'intérieur de Saint-Romuald. Déjà le 23 septembre 1951¹⁶⁴, la fabrique l'engage pour « ... les réparations intérieures des clochers et la peinture des dits clochers et de la toiture de l'Église et de la sacristie... » pour un montant de 3800 \$. Les marguilliers le connaissent donc, lorsque le 23 décembre 1951¹⁶⁵, ils décident d'« ... ouvrir les soumissions pour la restauration complète de l'Église et de la sacristie... ». Ils lui confient alors ce travail d'envergure, pour lequel ils lui offrent 16,000 \$, payables en treize versements s'étalant du 25 janvier au 2 octobre 1952¹⁶⁶. Bien qu'aucune mention des repeints des toiles ne soit faite dans le contrat de Vallée, un Contrat-Soumission concurrentiel, du 21 décembre 1951¹⁶⁷, provenant de Barsetti & frères, de Québec, aborde de près ce sujet. Dans la section « Peinture décorative », M. Barsetti souligne que « Les peintures décoratives dans les trois grands chassis [n.d.l.r. *sic*] (œil de bœuf) et les petits en dessous de ces derniers seront enlevées après quoi nous reproduirons à la peinture des imitations de verrières décoratives équivalentes aux anciennes ». Il s'agit probablement de remplacer certains emblèmes. La fabrique n'accepte pas ce contrat, mais cette citation reflète la mentalité de l'époque : comme une patine recouvre les peintures de Leduc, les entrepreneurs souhaitent les nettoyer vigoureusement, les repeindre ou même les remplacer. Cependant, ces modifications altèrent de façon définitive plusieurs tableaux.

¹⁶³Pauline Boulais, marguillière de la fabrique Saint-Romuald, et Liliane Ostiguy, bénévole de la paroisse, affirment que, dans la sacristie, se trouve une représentation de la Vierge, peinte par Leduc, recouverte de murs.

¹⁶⁴APF, *Livre des délibérations, 1917-1971, du 10 octobre 1917 au 14 juillet 1971*, « Rep. aux clochers », 16 et 22 septembre 1951, p. 213, original.

¹⁶⁵APF, *Livre des délibérations, 1917-1971, du 10 octobre 1917 au 14 juillet 1971*, « Contrat de la restauration », 16 et 23 décembre 1951, p. 215, original.

¹⁶⁶APF, *Livre des comptes, 1931-1964, Journal des Recettes et Dépenses de l'œuvre et fabrique de la paroisse de Saint-Romuald de Farnham, du 31 décembre 1931 au 15 novembre 1964*, p. 244-253.

¹⁶⁷APF, *Redécoration de l'intérieur de l'église et de la sacristie*, Contrat-Soumission de Barsetti & frères Enr., Décorations artistiques, fresques, tableaux, statues, marbres, boiseries, planchers, mosaïques, du 109½, rue de La Salle, Québec, 21 décembre 1951, destiné au curé Maurice Godbout, 3 p., original.

Il s'avère qu'en 1952, Germain Vallée signe des œuvres (deux évangélistes), complètement repeintes, qu'il a rendues siennes. Plusieurs restaurateurs, dont O'Malley et Bernicky en 2001 et Legris en 2005, s'accordent pour dire que restaurer certaines toiles retouchées risque de détruire l'œuvre originale de Leduc. En fait, les restaurateurs du Centre de conservation du Québec affirment que les repeints pourraient être enlevés, mais que les manœuvres nécessaires à l'accomplissement de cette tâche comportent de nombreux risques à cause de la fragilité de la couche picturale¹⁶⁸ en plus de soulever des questions éthiques face à la conservation de l'œuvre originale, questions reliées à leur profession. Quant à Legris, il soutient qu'il pourrait « ... atténuer les repeints qui sont les plus dérangeants [dans *Le Sermon sur la Montagne*], mais ceci serait plutôt un "renouvellement" des restaurations antérieures, et non une restauration a [n.d.l.r. *sic*] l'œuvre originale ». Certains tableaux demeureront donc dans leur état actuel. À la suite du présent chapitre, nous entreprendrons l'analyse iconographique et formelle de chaque œuvre et nous tiendrons également compte de leur état de conservation. Nous verrons ainsi que plusieurs toiles non retouchées révèlent que le coup de pinceau de Leduc est de plus en plus apparent.

¹⁶⁸Dans une entrevue, le 11 avril 2012, Legris nous confie que « La technique d'Ozias Leduc est très délicate. Il a utilisé de la peinture à l'huile très diluée. Souvent, ses derniers coups de pinceau sont presque secs. Si l'on utilise des solvants qui sont trop forts, on peut enlever ces derniers coups de pinceau. Aussi, si un restaurateur l'a repeint avec de la peinture à l'huile, c'est impossible d'enlever ces "surpeints" sans enlever la peinture d'Ozias Leduc ». Ces précisions intéressantes nous aident à comprendre la technique du travail de Leduc et la raison pour laquelle enlever les repeints ne peut être envisagé sans endommager les œuvres originales.

Chapitre 2. Analyse iconographique et formelle des peintures murales de Saint-Romuald de Farnham

2.1 Analyse de chaque œuvre

Le présent chapitre sera consacré à l'analyse iconographique et formelle de chacune des peintures murales d'Ozias Leduc qui composent le décor de Saint-Romuald¹⁶⁹. Les œuvres seront ordonnées chronologiquement, en fonction des trois périodes de production et selon leur localisation dans l'église. L'étude de chacune des toiles reposera sur les sources écrites, les esquisses, les ébauches, l'iconographie, l'état de conservation, la ressemblance ou la dissemblance avec d'autres tableaux de Leduc portant sur le même sujet, l'ancrage historique et le rapport avec les notes manuscrites de Leduc, où sont révélés ses idéaux et son attachement pour le symbolisme. Il faut cependant noter que même si tous ces aspects seront traités, ils ne le seront pas nécessairement dans cet ordre, ni de manière exhaustive pour chacune. Suite à ces analyses, nous serons alors en mesure d'identifier le programme iconographique, jusqu'à maintenant inconnu, de la décoration intérieure de Saint-Romuald. Nous nous attarderons par la suite à établir la position qu'occupe cet ensemble religieux dans le corpus du peintre en le comparant aux œuvres qui l'ont précédé, comme, par exemple, le décor de Saint-Hilaire (1896-1900), et à celles qui l'ont suivi, tels ses grands paysages symbolistes (1913-1921)¹⁷⁰. De cette façon, nous établirons le cheminement qu'il entreprend pendant ses sept années à Farnham.

¹⁶⁹Cependant, nous n'analyserons pas la toile représentant un ciel nuageux derrière le Calvaire du Maître-autel (fig. 148). Dans son expertise, Poulin l'ajoute, parmi les tableaux de Leduc, mais il ne s'agit pas de l'une de ses œuvres. [APF, *Expertise. Restauration des tableaux d'Ozias Leduc*, Pont-Rouge, Carol Poulin, 20 août 1998, *Ibid.*] En effet, si nous observons une photo du chœur prise par Leduc (fig. 75), nous remarquons qu'une légère bande décorative suit le tracé de la niche du Calvaire et orne déjà cet espace mural. Pourquoi avoir inséré un tel motif, semblable à celui décorant les autres niches du chœur, si Leduc devait très bientôt y maroufler une toile illustrant un ciel nuageux ? Aussi, si le curé Laflamme prévoyait y introduire ce fond, il n'aurait pas pris cette peine. En outre, aucune mention dans les sources primaires n'indique que Leduc le réalisa. De plus, la facture de ce tableau correspond à celle des retouches de Germain Vallée, car les larges traits horizontaux qui composent le ciel et les nuages s'apparentent à ceux représentant les mêmes motifs figuratifs dans les quatre évangélistes, par exemple. Cette toile derrière le calvaire fut donc exécutée en même temps que les retouches de 1952.

¹⁷⁰Ces dates proviennent du catalogue d'exposition *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation* de Beaudry (1986 : 8).

À Farnham, Leduc ne se limite pas simplement à répondre à une commande. Il y œuvre comme si cela lui était un prétexte à poursuivre inlassablement sa route dans sa quête d'une beauté absolue. Aussi, pour comprendre son parcours, nous procéderons d'abord à l'analyse des tableaux de la voûte.

2.1.1 La Transfiguration

Selon Régis Debray (2003 : 100), la Transfiguration (fig. 30, Mt. 17, 1-8, Mc 9, 2-8, Luc 9, 28-36) correspond à un « Épisode essentiel de la vie de Jésus... » alors que pour Stefano Zuffi (2009 : 202), elle « ... marque le point culminant de la vie publique de Jésus ». Pour sa part, Leduc la positionne à l'un des endroits les plus visibles de l'église de Farnham, soit au centre de la croisée du transept. Pour la représenter, il copie *La Transfiguration* de Raphaël, ce que corrobore le fonds Ozias Leduc de la BANQ, où est conservée une reproduction en noir et blanc, que possédait l'artiste, de la partie supérieure du célèbre tableau du maître de la Renaissance (fig. 88). Cependant, Leduc ne la copie pas pour la première fois à Saint-Romuald, puisqu'elle apparaît sur la photographie du premier décor de Saint-Michel de Rougemont (1901-1902, fig. 127)¹⁷¹, à droite, dans la voûte du chœur. En considérant que la pose du Christ s'élevant vers le ciel et des deux prophètes de la peinture de Leduc s'accordent parfaitement à celles des figures de Raphaël, la correspondance ne fait donc aucun doute.

Dans ces deux lieux sacrés que sont Saint-Romuald et Saint-Michel de Rougemont, Leduc doit adapter la version originale au cadre circulaire ou rectangulaire de la décoration murale. Par exemple, à Farnham, Leduc l'insère dans un tondo, comme si la lumière émanant du Christ transfiguré délimitait la toile. Ce cadre met l'accent sur la composition hiérarchique de la scène où, comme dans les fresques moyenâgeuses, la taille des figures et leur position déterminent leur importance : Jésus se tient bien sûr au centre et domine de sa grandeur et de sa hauteur tout l'espace pictural¹⁷². Aussi, dans la

¹⁷¹ Comme le souligne Lacroix (1996 : 300-303), dans le catalogue de la rétrospective, Leduc décore l'église de Rougemont entre 1933 et 1935, après que le premier lieu de culte, qu'il avait aussi orné, eut été incendié le 30 novembre 1930.

¹⁷² Plusieurs éléments de *La Transfiguration* rappellent une vision de saint Romuald, qui préfigure la fondation de l'ordre monastique des camaldules en 980. Dans cette vision, le saint observe des moines vêtus de blanc montant une échelle les menant aux Cieux. Par la suite, l'échelle devient l'attribut de saint

peinture de Leduc à Farnham, de chaque côté du Fils se trouvent Élie, à gauche et à droite, Moïse tenant les tables de la Loi, sur lesquelles est inscrit le mot latin *LEX*. Pourtant, lorsque Zuffi (2009 : 203) analyse *La Transfiguration* de Raphaël, il indique clairement que Moïse se situe à gauche alors qu'Élie, avec pour attribut les livres des prophètes, est à droite. Dans son œuvre, Leduc inverse donc la position des deux personnages de l'Ancien Testament. Il le fait de sa propre initiative. Ce n'est pas l'œuvre d'un « restaurateur » parce que l'inscription *LEX* s'aperçoit sur la photographie de la voûte prise par Leduc vers 1906 (fig. 72), où la toile n'est pas retouchée. Toutes ces observations confirment que le peintre donne l'attribut de Moïse à la figure de droite. En plus de ces trois personnages principaux, qui forment une trinité, trois disciples, allongés sur le sommet du mont Thabor et éblouis par la puissante source lumineuse, y sont aussi représentés. De gauche à droite, il s'agit de Jacques le Majeur, de Pierre et de Jean, qui occupent la partie inférieure du tableau. Dans cette œuvre, à l'exception de la position inverse de Moïse et d'Élie, Leduc ne modifie pas la source visuelle dont il s'inspire. Sa créativité ne se reflète pas dans sa réinterprétation d'une image, mais plutôt dans la symbolique qu'il lui donne, en relation avec l'architecture de l'église.

Remarquons aussi que cette œuvre se sépare en deux registres : l'un terrestre et l'autre céleste, illustrant ainsi deux univers l'un humain, l'autre divin, qui se côtoient. Le sommet du mont Thabor représente en quelque sorte la frontière entre ces deux états. Cette distinction s'opère également dans *Le Sermon sur la Montagne* (fig. 40), situé dans le chœur. Comme ces deux tableaux se situent en hauteur et que dans chacun d'eux Jésus se tient au sommet d'un mont, le spectateur peut assimiler l'église à une montagne. Ainsi, dans son architecture même, le lieu sacré assumerait sa fonction de rapprocher les fidèles du Seigneur parce que, comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, la localisation des toiles influence la sensibilité du spectateur, qui aspire à une élévation morale et spirituelle, en tournant son regard vers les Cieux. Cette interprétation s'applique à *La Transfiguration* et plus encore au *Sermon* puisque le fidèle peut parcourir la toile du regard, du bas vers le haut. De plus, la localisation de *La Transfiguration*, au centre de la croisée du transept, renferme une autre relation symbolique avec

Romuald. La blancheur des habits du Christ et l'élévation de son corps dans *La Transfiguration* à Farnham s'apparentent donc à la vision du saint patron de la paroisse.

l'architecture du lieu. En fait, c'est à cet endroit précis dans plusieurs églises du Moyen-âge que se trouve un oculus ou un dôme percé de plusieurs fenêtres, desquelles une abondante lumière se déverse dans la nef. Très pratiques, ces baies permettent, le midi, de recevoir directement les rayons du soleil. Ainsi, en lien avec la lumière, le sujet de la toile et la forme circulaire de son cadre se marient avec la fonction utilitaire de sa position dans Saint-Romuald, soit celle d'éclairer la nef. Peu après, un éclairage électrique disposé autour du tableau, situé dans un espace qui se creuse légèrement dans la voûte, facilitera cette association entre la luminosité émanant traditionnellement de cette partie de l'architecture et la lumière émanant du corps du Christ¹⁷³.

À un autre niveau, l'idéal d'élévation spirituelle de Leduc se révèle par la proximité du sujet de *La Transfiguration* avec un autre thème : celui de l'Ascension. En effet, dans la troisième partie du deuxième tome de *l'Iconographie de l'art chrétien*, Louis Réau (1955-59 : 575) réfléchit au classement du sujet de la Transfiguration parmi les épisodes de la vie du Christ, de même qu'à son rapport avec l'Ascension, « ... dont il est une sorte d'anticipation ou d'ébauche et avec laquelle il finit par se confondre ». Son affirmation se confirme notamment par l'expertise des restaurateurs O'Malley et Bernicky de 2001¹⁷⁴, qui désignent ainsi les tableaux de la voûte : « L'Ascension et al ». Du fait de cette confusion entre les deux sujets, *La Transfiguration* se rapproche donc de l'Assomption, et Leduc y consacrera même un poème vers la fin de sa vie (Voir Annexe). À propos de ce poème, Jean-Noël Dion (1984 : 54), dans *Ozias Leduc : peintre et poète*, explique que « Leduc parle d'un envol, d'un désir de s'élever vers Dieu qu'il soit créateur ou Beauté absolue ». En empruntant le nom de cet épisode biblique concernant la Vierge, le peintre lui donne une connotation universelle reliée à son expérience personnelle. Pour sa part,

¹⁷³Grâce à cet éclairage, le spectateur aperçoit les coupures séparant les morceaux de toiles marouflés composant le tableau entier, une technique que Leduc utilise souvent dans ses peintures murales*. Dans *La Transfiguration*, ces six délimitations suivent le contour des figures. Par exemple, une ligne à gauche s'accorde avec le dessin des habits d'Élie. Au moins une ligne de découpage se retrouve dans tous les autres tableaux de dimensions considérables, excepté les stations du Chemin de la Croix et les quatre évangélistes, où les repeints nous empêchent d'apercevoir toute coupure.

*Sénécal (2008 : 68) explique ce procédé de « raccordement des bouts de toile » dans sa monographie. Aussi, lors de l'entrevue du 11 avril 2012, Legris nous mentionne le fait que le peintre découpe ses toiles en fonction des contours des figures pour libérer des bulles d'air, qui se sont introduites sous le tableau après qu'il eut été maroufflé.

¹⁷⁴APF, *Rapport d'expertise – Peintures d'Ozias Leduc de l'église Saint-Romuald à Farnham (Dossier CCQ P 2001-24)*, Michael O'Malley et Chantal Bernicky, 22 juin 2001, *Ibid.*

Lévis Martin (2010 : 120) fait référence à ce poème en rapport avec *L'Assomption de la Vierge* de l'église de La-Présentation-de-Marie, à Shawinigan-Sud, œuvre que Leduc ne put terminer avant son décès et que Gabrielle Messier compléta. Il affirme que dans ce texte, il est question de la mort de l'artiste. Dans la peinture de l'église de Shawinigan-Sud, Leduc joint l'Assomption au Couronnement de la Vierge, deux épisodes en suite chronologique. Or, Leduc peint également un *Couronnement de la Vierge* (fig. 47) à Farnham. Ainsi, à Saint-Romuald, dans *La Transfiguration* et dans *Le Couronnement de la Vierge*, le spectateur peut déceler l'idéal thomiste auquel Leduc adhère, idéal selon lequel l'âme individuelle amorce une ascension afin de s'unir au Divin.

La Transfiguration, selon ce qu'explique Réau (1955-59 : 575), possède aussi une signification codifiée dans l'iconographie : « l'Apparition du Sauveur entre Moïse et Élie, qui symbolisent *la Loi et les Prophètes* [...] C'est un nouvel exemple d'accomplissement de l'Ancienne Loi par le Messie ». En conséquence, la peinture de Leduc, en plus de transmettre un message cher à l'artiste, fait référence, par le biais de ses trois personnages principaux, à l'Ancienne et à la Nouvelle Alliance.

Bien qu'une riche symbolique soit associée à *La Transfiguration*, nous ne pouvons commencer à y étudier aisément le style de l'artiste notamment parce que plusieurs mains y ont travaillé. D'abord, comme l'indique le curé Laflamme dans une lettre du 13 avril 1905¹⁷⁵ et déjà mentionnée dans le premier chapitre, Leduc peint cette œuvre en collaboration avec une Sœur du monastère du Précieux-Sang de Saint-Hyacinthe. Par contre, il ne précise pas si cette association se justifie par le fait que la Sœur suive des cours de peinture donnés par Leduc, ce qui demeure une possibilité puisque, tout au long de sa carrière, l'artiste, en plus d'être le maître de Borduas et de Gabrielle Messier, compte plusieurs élèves parmi les religieuses. Qu'elle ait suivi ou non son enseignement, il est fort probable que la religieuse, comme tous les apprentis du début du 20^e siècle, ait réalisé la phase préliminaire de l'œuvre à l'aide du croquis dessiné par Leduc¹⁷⁶, mais dont on a perdu trace. Le cas du croquis de *La Transfiguration* n'est pas isolé. Au total,

¹⁷⁵BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., de F, 13 avril 1905, 1 p., original.

¹⁷⁶Toutefois, dans une entrevue du 11 avril 2012, Legris nous informe que, malgré le fait qu'elle ait été retouchée, il reconnaît le dessin de Leduc dans *La Transfiguration*.

seules cinq œuvres du programme iconographique de Saint-Romuald possèdent des études préparatoires dont la localisation nous est connue. Les autres esquisses sont ou perdues, ou détruites, ou encore simplement conservées dans des collections particulières, sans être répertoriées¹⁷⁷. Pourtant, ces esquisses et ces ébauches possèdent une valeur réelle et importante. Elles permettent de connaître et d'apprécier la recherche de l'artiste dans son processus de création.

En plus de la collaboration de Leduc avec la religieuse, de l'absence de croquis pour toute l'œuvre et du fait que la toile fut retouchée, comme nous l'avons établi dans le premier chapitre et comme le reconnaissent les restaurateurs Corriveau-Lévesque¹⁷⁸, O'Malley et Bernicky¹⁷⁹ et Legris¹⁸⁰, la fidélité de l'artiste à la version de Raphaël ne permet pas, du point de vue formel, d'établir son apport personnel. Enfin, bien que par sa symbolique, *La Transfiguration* rejoigne *Le Sermon sur la Montagne* et *Le Couronnement de la Vierge* et qu'elle renferme des idéaux d'une grande importance, pour comprendre le programme iconographique, elle ne nous permet toutefois pas de déceler la première étape de la recherche stylistique de Leduc.

2.1.2 L'Adoration des Mages

Dans la croisée du transept, vers le massif occidental, se trouve *L'Adoration des Mages* (fig. 31), un épisode raconté dans l'évangile de Matthieu (2, 1-12), dans l'évangile du Pseudo-Matthieu (chap. 16), dans le Protévangile de Jacques (chap. 21) et dans l'évangile arabe de l'Enfance (chap. 7). Les trois Rois Mages présentent à l'Enfant Jésus des offrandes, dont Debray (2003 : 28) décline la symbolique : « ... l'or représente la royauté; l'encens, la divinité; la myrrhe, utilisée pour l'embaumement des défunts, la nature humaine et la mort future du Christ... ». Ce dernier présent fait référence au

¹⁷⁷ Peu d'esquisses et d'ébauches, effectuées par Leduc pour le décor de Saint-Romuald, ont subsisté aux ravages du temps en comparaison de celles exécutées pour la cathédrale de Joliette, de Saint-Hilaire, la chapelle de l'évêché de Sherbrooke et l'église Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan-Sud.

¹⁷⁸ APF, *Étude de huit ensembles religieux décorés par Ozias Leduc*, Louise Corriveau-Lévesque, 1975, *Ibid.*

¹⁷⁹ APF, *Rapport d'expertise – Peintures d'Ozias Leduc de l'église Saint-Romuald à Farnham (Dossier CCQ P 2001-24)*, Michael O'Malley et Chantal Bernicky, 22 juin 2001, *Ibid.*

¹⁸⁰ APF, *Devis pour la restauration des peintures de Ozias Leduc. Église St-Romuald de Farnham*, Patrick Legris, 15 février 2005, *Ibid.*

Mystère de l'Incarnation, qu'illustre *L'Adoration*, tout comme *La Nativité*. Conséquemment, *L'Adoration des Mages* constitue le pendant iconographique de *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, qui, comme nous le démontrerons, représente le Mystère de la Rédemption.

Le sommet de *L'Adoration* s'oriente dans le même sens que celui de *La Transfiguration* (fig. 29). Cependant, contrairement à elle, cette peinture ne constitue pas une copie d'une seule œuvre. De fait, dans une lettre que Leduc envoie au curé Laflamme, le 20 octobre 1905¹⁸¹, il mentionne qu'il a fait un :

... croquis de l'Adoration des Mages arrangé d'après quelques gravures qui sont fort belles. La scène est complété [n.d.l.r. sic] d'après les idées que je vous avais soumise [n.d.l.r. sic] lors de mon passage chez vous [n.d.l.r. sic] C'est les abors [n.d.l.r. sic] de l'étable avec le bœuf et l'âne. [n.d.l.r. sic] Les mages présentant [n.d.l.r. sic] leur hommages, [n.d.l.r. sic] et quelques bergers, au fond, un paysage, au milieu l'étoile de Bethlehem. La ligne des personnages correspond dans son ensemble à la resurrection [n.d.l.r. sic] du fils de la veuve de Naïm et à la Mission des Apotres. [n.d.l.r. sic]

Pour créer sa scène, l'artiste s'inspire donc de plusieurs reproductions d'œuvres différentes. Ce n'est pas la première fois que le peintre opte pour cette technique, comme il l'explique dans une autre lettre, maintes fois citée, du 16 août 1932¹⁸², destinée à l'abbé Eugène Martin de l'évêché de Joliette, où il précise que les tableaux de la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette (1892-1894) constituent «... 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 ». Dans *Les tableaux d'Ozias Leduc à la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, 1892-1894*, Sénécal (2008) identifie toutes les sources iconographiques dont Leduc s'est inspiré pour peindre ses toiles. Comme à Joliette, l'église de Farnham comprend des copies, des « arrangements » de différentes gravures et des originaux.

¹⁸¹SAAS, Fonds P.-S. D., « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921, n.21, Lettre d'O. L., Saint-Hilaire, à J.-M. L., 20 octobre 1905, 2 p., original.

¹⁸²BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/8/38, Série 7/G1, Correspondance expédiée par O. L., Brouillon de lettre à l'abbé Eugène Martin, évêché de Joliette, n.d. [16 août 1932], 8 p., original.

La seule partie de *L'Adoration des Mages* que Leduc copie fidèlement correspond à une portion de la version du même sujet d'Heinrich Hofmann (1824-1911, fig. 91), un peintre académique allemand, qui illustra le Nouveau Testament et dont les œuvres furent abondamment reproduites et circulèrent beaucoup au début du 20^e siècle. Comme l'énonce Ostiguy (1974 : 100), Leduc copie souvent ses œuvres. Il est et nous pourrions le constater, l'artiste le plus souvent repris à Farnham. Pour créer *L'Adoration*, le peintre reprend de manière exacte un seul élément du dessin d'Hofmann : les plis du manteau du plus âgé des Mages. Cependant, il modifie la pose des bras de la figure, qu'il abaisse pour lui donner une expression plus sereine. Melchior ne s'étonne plus de la présence de l'Enfant divin, mais désigne humblement l'or et la myrrhe placés devant la Sainte Famille et son bras se dirige vers le Sauveur, ce qui y amène l'attention du fidèle. En plus de la simple comparaison de l'œuvre d'Hofmann à celle de Leduc, un autre rapprochement démontre que le peintre québécois copie l'artiste allemand : une *Étude de deux personnages agenouillés* (fig. 66), conservée au Musée des beaux-arts de Montréal. La fiche dédiée à cette esquisse indique qu'elle aurait pu servir à une *Adoration des Mages*, sans préciser de laquelle il s'agit. Pourtant, en mettant côte à côte l'esquisse du musée et la toile de Farnham, la ressemblance est frappante. Non seulement le dessin du manteau correspond, mais également la pose du personnage, sans oublier celle de Gaspard, le Mage agenouillé à sa droite.

Une esquisse plus complète de *L'Adoration des Mages*, à laquelle Leduc fait référence dans sa lettre du 20 octobre 1905, citée plus haut, est conservée dans une collection particulière (fig. 67). Dans ce croquis, l'artiste dessine le contour du cadre et effectue une mise au carreau de l'image. Même si l'esquisse ressemble beaucoup à la toile, elle en diffère de plusieurs façons. Par exemple, le peintre modifie l'orientation de la tête du Mage au centre : il la tournera de profil dans la version définitive. Puis, il change la pose du jeune berger sur la gauche, en le peignant avec ses mains devant lui dans le tableau. De plus, à la droite de cette figure et suite au conseil du curé Laflamme, Leduc ajoute une canne au berger plus âgé. En effet, dans une lettre du 26 octobre 1905¹⁸³, il lui indique :

¹⁸³BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Farnham, 26 octobre 1905, 2 p., original.

« Je crois que cette disposition plaira – je crois voir un ange à l’extrémité droite du tableau et un poteau de berger au bras du [vieil homme] compléterait les personnages qui le dignifieras [n.d.l.r. sic] ». Bien que l’artiste accepte de donner une canne au berger, il n’introduit cependant pas l’ange dont lui parle le prêtre. Leduc se réserve donc le choix d’accepter ou de refuser les propositions de son commanditaire. Ce croquis, qui révèle le processus de création du peintre, possède moins de détails que la peinture, mais Leduc le respecte en grande partie pour réaliser son œuvre.

Donc, pour produire ce croquis, comme il l’affirme lui-même, Leduc se sert de « quelques gravures » et non seulement du dessin d’Hofmann. Par exemple, une autre œuvre du peintre allemand l’inspire : *Bethléem* (fig. 92). De cette image, il retient la douceur des traits de la Vierge, son regard tourné vers le nourrisson, le soulèvement du linge dévoilant l’Enfant et l’architecture de l’étable. En ce qui concerne la pose de Jésus et celle de Marie, qui tient le linge de sa main gauche et dépose son bras droit près de son bébé, ainsi que de la présence de l’étoile au centre, Leduc prend pour exemple *La Nativité* (fig. 89) de Julius Schnorr von Carolsfeld de 1860. *L’Adoration des Mages* (fig. 90), aussi du même artiste, l’inspire également, parce que les deux compositions se ressemblent : le couple divin, avec Joseph qui domine Marie assise, se tient à gauche, alors que les trois Rois Mages, dont les corps s’échelonnent sur trois niveaux, forment un groupe à droite et qu’un de leurs serviteurs tient leur monture à l’extrême droite.

Malgré les différentes sources iconographiques dont Leduc s’inspire, ce tableau, comme il l’indique dans sa lettre du 20 octobre 1905, comporte plusieurs éléments originaux dont : les bergers et le paysage. Entre autres, dans cet environnement, l’artiste rend avec une grande minutie la tête du bœuf, à l’avant-plan et l’amoncellement de bois et de foin à droite. Ce dernier détail nous intéresse particulièrement parce qu’il s’apparente au travail de menuisier du père de Leduc. D’ailleurs, dans la conférence « Ozias Leduc », contenue dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Jean Éthier-Blais (1973 : 20) remarque qu’« Il est certain que le bois a tenu, dans les schèmes esthétiques d’Ozias Leduc, une place considérable ». L’auteur le relie aussi au métier du père du peintre et affirme qu’il spiritualise les matières les plus humbles dans ses toiles, en donnant pour exemple *Les Trois pommes* (1887). Par l’analyse de ce tableau, il démontre que le bois se retrouve

concrètement ou symboliquement dans tous les motifs figuratifs composant l'œuvre. À Farnham, le bois n'apparaît pas seulement dans *L'Adoration*, mais également dans *La Sainte Famille à l'atelier* (fig. 49), où des outils se juxtaposent aux copeaux de bois. La réalisation de cette scène précède celle de Shawinigan-Sud (1947), reproduite dans Martin (2010 : 64), où l'artiste reprend le même sujet, mais le personnalise en y intégrant Jésus à l'âge adulte. Dans cette œuvre, les copeaux de bois parsemant le sol relient tous les membres de la Sainte Famille entre eux et symbolisent ainsi la relation filiale. Par extension, le noble matériau, manifestation du travail de menuisier, ne rejoint pas seulement entre eux les personnages de la peinture, mais également Leduc et ses origines. *La Sainte Famille à l'atelier* de Farnham annonce donc celle de Shawinigan-Sud. De plus, un marteau et des clous figurent aussi en bas à droite de la dixième station du Chemin de la Croix et constituent une référence indirecte au métier de menuisier. Dans ces trois scènes, Leduc illustre donc des natures mortes en rapport avec le métier de son père. Outre ces divers éléments figuratifs, les choix formels du peintre procurent aussi son originalité à la scène de *L'Adoration des Mages*.

Bien que Poulin¹⁸⁴ n'inclue pas les tableaux de la voûte dans son expertise, tous les autres restaurateurs en tiennent compte. Cependant, deux expertises, celle d'O'Malley et Bernicky¹⁸⁵ et celle de Legris¹⁸⁶, les analysent comme un tout et ne différencient pas les types de retouches effectuées sur chacune des toiles. De plus, bien que l'expertise de Corriveau-Lévesque¹⁸⁷ les étudie séparément, elle qualifie leur état de conservation toujours avec les mêmes termes : « Restauration en 1965 », ne faisant pas de nuances quant aux « surpeints » appliqués, qui datent, en fait, de 1952, comme nous l'avons démontré précédemment. En observant à l'aide de jumelles *L'Adoration des Mages*, le spectateur y aperçoit moins de retouches que dans *La Transfiguration*. Quelques « surpeints » blancs recouvrent tout de même le vêtement rose de la Vierge, la barbe de

¹⁸⁴ APF, *Expertise. Restauration des tableaux d'Ozias Leduc*, Pont-Rouge, Carol Poulin, 20 août 1998, *Ibid.*

¹⁸⁵ APF, *Rapport d'expertise – Peintures d'Ozias Leduc de l'église Saint-Romuald à Farnham (Dossier CCQ P 2001-24)*, Michael O'Malley et Chantal Bernicky, 22 juin 2001, *Ibid.*

¹⁸⁶ APF, *Devis pour la restauration des peintures de Ozias Leduc. Église St-Romuald de Farnham*, Patrick Legris, 15 février 2005, *Ibid.*

¹⁸⁷ APF, *Étude de huit ensembles religieux décorés par Ozias Leduc*, Louise Corriveau-Lévesque, 1975, *Ibid.*

Joseph, les habits de Melchior et surtout l'étoffe du dernier Mage sur la droite. Les yeux de l'Enfant Jésus furent également repeints de points noirs. Par contre, le paysage demeure intact et à cet égard, le travail de Leduc se reconnaît.

Grâce à la lumière jaune de l'Étoile de Bethléem¹⁸⁸ et au rose du crépuscule, qui se perd derrière un nuage gris à l'horizon, l'artiste crée une atmosphère paisible qui englobe toute la scène dominée par une tonalité bleutée. Selon Louise Beaudry (1986 : 11), dans ses paysages, Leduc représente souvent le crépuscule, soit le moment où la noirceur (le côté négatif de l'homme) domine sur la lumière (le Seigneur), mais, toujours, il met l'accent sur la lumière. L'auteure mentionne que ce procédé de Leduc s'accorde à la philosophie de saint Augustin selon laquelle l'homme pêcheur cherche à être purifié en entrant en contact avec le Divin. Beaudry considère que dans tous ses paysages symbolistes, ces idéaux se reflètent. Il est aussi possible d'interpréter le moment du crépuscule comme un état de transition dans lequel est plongé l'homme cherchant à surmonter les obstacles auxquels la vie le confronte, un sens plus large confirmé par la description que fait Gehmacher (1996 : 220), dans la notice de *L'heure mauve* (1921), du catalogue de la rétrospective de Leduc. L'auteure exprime clairement cet instant où toutes les formes se fondent les unes dans les autres, instant fugitif qui appelle un changement.

Cette interprétation pourrait aussi être reliée à *L'Adoration des Mages*, où le Sauveur, qui s'incarne, devra traverser, dès les premiers mois de sa vie terrestre, des difficultés, inhérentes à la condition humaine. De plus, ce moment choisi par Leduc lui permet de baigner cette scène d'une lumière mystique et de ce fait, de donner aux fidèles l'impression qu'ils sont les témoins privilégiés d'un moment surnaturel. Le lever ou le coucher du soleil peints par Leduc dans une scène religieuse acquièrent donc une signification intimement reliée à l'épisode illustré, comme le démontre Sénécal (2008 : 94) lorsqu'elle analyse *La Visitation* de Joliette : « L'atmosphère feutrée et énigmatique du tableau accentue le mystère de l'intervention divine dans la conception chez ces deux

¹⁸⁸À la cathédrale de Joliette, cette étoile n'apparaît pas dans *L'Adoration des Mages* (fig. 116), mais seulement dans *La Nativité* (fig. 117). Leduc l'insère également dans *L'Adoration des Mages* (fig. 121 et 122) de l'église de Saint-Hilaire. Située au centre, elle éclaire toute la partie supérieure de la toile et la position des figures des anges s'oriente en fonction d'elle. Dans *L'Adoration* de Farnham, un peu comme dans *La Nativité* de Joliette, l'étoile possède une place importante dans la composition, mais plus au point de vue de la répartition des ombres et des lumières que de l'organisation de l'espace pictural.

femmes ». Il n'en demeure pas moins qu'en optant souvent pour le motif du crépuscule dans ses peintures murales, l'artiste est prédisposé, par la suite, à l'intégrer dans ses grands paysages, où cet élément acquiert une importance majeure dans la symbolique de ses tableaux. En résumé, *L'Adoration des Mages* occupe une place centrale dans le programme iconographique de Saint-Romuald, contribue à déterminer le processus de création du peintre, révèle sa touche sous les repeints de 1952, contient des allusions au métier du père de Leduc et annonce un moment très souvent repris dans ses grands paysages symbolistes : le crépuscule.

2.1.3 La Résurrection du fils de la veuve de Naïn

La Résurrection du fils de la veuve de Naïn (fig. 34) est racontée dans l'évangile de Luc (7, 11-17). Dans l'extrait qui suit cet épisode, « Question de Jean-Baptiste et témoignage que lui rend Jésus » (Lc 7, 18-30), Jésus confirme, à l'aide de nombreux miracles, qu'il est bien le Messie. Or, dans l'extrait duquel est inspirée *La Remise des clés à saint Pierre* (Mt 16, 13-21, Mc 8, 27-30, Lc 9, 18-21), Jésus affirme également cette vérité, comme le fait la voix de Dieu dans *La Transfiguration* (Mt. 17, 1-8, Mc 9, 2-8, Luc 9, 28-36). Ces passages bibliques, qui narrent la vie publique de Jésus, relie donc ces trois œuvres de la voûte entre elles. Le Mystère de la Rédemption y est sous-entendu, mais il concerne plus directement *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn*. En effet, dans la troisième partie du troisième tome de son ouvrage, qui concerne la Résurrection du fils de la veuve de Naïn, celle de la fille de Jaïre et celle de Lazare, Réau (1955-1959 : 384) explique que « Les théologiens ont voulu voir dans les Résurrections opérées par le Christ le gage de la résurrection des Morts au Jugement dernier... » Ces Résurrections spécifiques acquièrent donc un caractère général, s'étendant à tous les êtres humains. Or, comme le Mystère de la Rédemption découle de la Résurrection du Christ et que *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn* englobe celle de toute l'humanité, la peinture de Saint-Romuald illustre ce Mystère.

Pour représenter cet épisode, Leduc copie aussi un dessin d'Hofmann (fig. 93) tiré de son livret *Venez à moi!*, publié en 1888. La même année, dans *Le Chrétien évangélique*, H. Lecoultre (1888 : 174) rédige une critique du livret de dessins *Venez à moi!* d'Hofmann contenant douze œuvres, dont *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn*. Elle classe ce

dessin parmi ceux les mieux réussis de ce livret. L'auteur ajoute : « ... nous admirons surtout le mouvement plein de bonté et d'autorité avec lequel Jésus rend l'enfant à sa mère, et le geste ravi de la mère elle-même ». À la fin du 19^e siècle, les contemporains de ce critique partagent sûrement cette opinion parce que, comme l'indique l'auteur, le livret *Souviens-toi*, qui précéda *Venez à moi!*, eut beaucoup de succès. Est-ce que cette popularité pourrait, à elle seule, justifier le choix de Leduc et de Laflamme d'illustrer ce sujet à Farnham ? Cette interrogation vient du fait que la *Résurrection du fils de la veuve de Naïn* constitue un thème « Assez rare », comme l'exprime Zuffi (2009 : 212), ce qu'atteste le corpus de Leduc qui ne compte qu'une version de ce sujet : celle de Saint-Romuald. Or, « Le fils de la veuve de Naïm », l'un des *Contes chrétiens* de l'écrivain symboliste français Teodor de Wyzema, est justement publié en 1902, soit trois ans avant la réalisation du tableau de Leduc. Bien qu'Ostiguy (1974 : 223) ne le cite pas parmi les ouvrages contenus dans la bibliothèque du peintre, il est possible que l'artiste, qui est déjà influencé par le symbolisme, comme nous le démontrerons plus loin dans le présent chapitre, ait eu accès aux *Contes chrétiens*, après son retour d'Europe et que ce texte ait influencé son choix de ce sujet à Saint-Romuald. Quoi qu'il en soit, il n'en demeure pas moins qu'il rejoint l'idéologie de Leduc¹⁸⁹.

Dans ce récit, Thomas, le fils de la veuve de Naïn, après avoir été ressuscité, réfléchit beaucoup à la condition terrestre de l'être humain qui est ultimement destiné à mourir. Leduc s'intéresse aussi à cette question existentielle dans sa poésie et dans ses notes personnelles. L'une d'entre elles porte justement sur la résurrection : « Vivre en ressuscité, [n.d.l.r. *sic*] c'est après avoir été vivant être mort, ou sans vie, vivre de nouveau, pour un temps, car il n'y a pas de vie éternelle, c'est-à-dire de vie sans commencement ni fin,

¹⁸⁹Nous résumerons brièvement ce conte afin que le lecteur puisse le comparer aisément avec les extraits des notes de Leduc que nous citerons. Dans son récit, Wyzema nomme le fils de la veuve de Naïn Thomas. Après que Jésus l'eut ressuscité, il perd le goût à la vie. Par la suite, sa mère décède et il se rend à Jérusalem, puis, à Athènes, où il admire la beauté des sculptures et des frises du Parthénon, qui l'inspire et l'incite à devenir sculpteur. Thomas pratique donc son métier et recherche la beauté parfaite. Puis, il se marie, mais ne parvient pas à combler le vide intérieur qu'il ressent. Un jour, sa femme, toute en pleurs, lui fait découvrir la compassion et l'amour, ce qui lui redonne l'impression d'être véritablement en vie. Alors, le couple se délecte ensemble de la beauté de la nature, surpassant celle de l'art, dont elle constitue l'essence. Enfin, ils deviennent les disciples de saint Paul, qui prêche à Athènes, et apprennent à étendre leur amour à toute l'humanité et à accepter la volonté de Dieu, dont la beauté réside autant dans la vie que dans la mort.

excepté celle de l'auteur suprême de tout »¹⁹⁰. Ici, l'artiste oppose la Résurrection du Christ à celle, plus limitée, des personnes ordinaires qu'il ramena à la vie. Cette mort inévitable attend Thomas et son épouse dans le conte de Wyzema. Cependant, tout au long du récit, il chemine vers une acceptation de cette étape finale, comme si Jésus ne l'avait pas simplement fait renaître dans un sens littéral, mais plutôt figuré : il lui montre l'impermanence afin qu'il se prépare à quitter son corps. Aussi, cette transformation intérieure de Thomas passe en grande partie par sa réception de la beauté, un concept loin d'être étranger à Leduc, qui y réfléchit en ces termes :

Le Beau est une espèce de bien; mais un [n.d.l.r. *sic*] espèce de bien supérieur, étant l'éclat actuel et momentané du perfectionnement des formes en leur éternel devenir. C'est un point, un moment fixé, du dynamisme universel, offert à notre sensibilité, qui en est enrichie¹⁹¹.

Selon Leduc, le Beau s'offre au regard de celui qui est présent à l'instant parce qu'il est un « éclat actuel et momentané ». Une personne inattentive ne le remarquera pas. Pour Leduc et pour Thomas, la Beauté manifeste la présence du Seigneur omniprésent dans sa création et en y étant réceptif, l'homme renaît à chaque instant parce qu'il se fond en l'Éternel. Ce sont donc ces idéaux, transmis dans l'ouvrage de Wyzema et auxquels adhère aussi Leduc, que porte en elle *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn*.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les expertises attribuent le même état de conservation à toutes les œuvres de la voûte. Cependant, bien qu'elles soient toutes retouchées, certaines furent mieux conservées que d'autres. Par exemple, beaucoup plus de retouches recouvrent *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn* que *L'Adoration des Mages*. La touche de Leduc ne s'y décèle plus, ce qui ne nous permet pas d'observer sa recherche stylistique. Pourtant, dans cette toile, son apport personnel se distingue tout de même dans sa réinterprétation de sa source iconographique. Bien que le peintre reprenne les poses des figures d'Hofmann, il les dispose dans un tableau au format horizontal. Il doit combler l'espace pictural excédent, occasionné par ce changement de cadre et créer une composition de sorte que les personnages forment une frise s'accordant avec les

¹⁹⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/3/8, Série 4/F, Documentation relative à des illustrations et à des photographies, Note intitulée « Résurrection », s.d., 3 p., original.

¹⁹¹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/4/10, Série 5/E8, Notes théoriques et de travail, Diverses notes manuscrites sur l'art et l'artiste, s.d., 1 p., original.

toiles voisines. Justement, le dernier passage de la lettre de Leduc du 20 octobre 1905, citée plus haut, démontre qu'il se préoccupe de l'unification de l'ensemble par la répartition appropriée des figures. L'artiste respecte la version d'Hofmann en incluant tous les personnages, à l'exception du jeune homme penché vers le fils de la veuve qu'il remplace par un petit enfant blond. Aussi, le peintre adapte le paysage paraissant à l'arrière-plan de l'original. Il reprend le bâtiment dominé d'une tour sur une colline et le situe à proximité des personnages de gauche. Quant à l'arc en plein cintre délimitant le paysage, il l'abolit pour intégrer deux pans de murs de part et d'autre de l'événement miraculeux, qui remplissent la même fonction que l'arc. Comme le souligne Sénécal (2008 : 167), dans la conclusion de son ouvrage en ce qui concerne la copie des œuvres de Leduc à Joliette :

Son originalité se retrouvera dans l'interprétation des formes recréées, 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 diverses².

Lorsque Leduc copie une autre œuvre, la comparaison des deux versions révèle l'apport du peintre et son interprétation. Tous les apports listés par Sénécal valent aussi pour les peintures de Farnham qui ne sont pas des originaux. Ainsi, *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn* fait pendant à *L'Adoration des Mages* dans le programme iconographique, son sujet soulève des questions existentielles auxquelles Leduc s'intéresse tout au long de sa vie et elle démontre l'adaptation d'une œuvre du maître allemand que l'artiste copie à plusieurs reprises.

2.1.4 La Remise des clés à saint Pierre

La Remise des clés à saint Pierre (fig. 32), qui se situe vers le chœur, dans la croisée du transept, ne correspond pas à un événement historique, mais s'inspire plutôt d'un épisode biblique (Mt 16, 13-20, Mc 8, 27-30, Lc 9, 18-21) qui a lieu juste avant la première annonce de la Passion et qui démontre explicitement que Jésus, avant de rejoindre son Père, se choisit un successeur. Dans cette œuvre, nous pouvons établir plusieurs liens avec le contexte historique. D'abord, la relation à la papauté est claire, ce qui correspond à l'idéologie ultramontaine de Vatican I. De plus, le nom du premier pape est donné à une

société établie dans la paroisse au moment où le programme iconographique se décide et le curé Laflamme, comme l'indique la lettre du 1^{er} mars 1905¹⁹² de l'évêque de Saint-Hyacinthe, Mgr. Maxime Decelles (1901-1905), fait partie de cette société :

Sur la demande écrite que vous m'en faites, je suis heureux de vous nommer, par la présente, chapelain du cercle de l'Union S. Pierre, établi dans votre paroisse et de vous permettre d'en exercer les droits et pouvoirs en conformité des constitutions de ladite société.

D'autre part, pour le curé et les fidèles de Farnham, la fameuse phrase de l'extrait biblique « Pierre, tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon église » fait directement référence à la construction de la nouvelle église. Après la dure épreuve qu'ils ont traversée, à savoir l'incendie de leur premier lieu de culte, ils jouissent maintenant d'un bâtiment tout neuf. En ce sens, cette peinture peut leur rappeler la joie qu'ils éprouvent par rapport à l'inauguration du nouveau lieu sacré de même que le long et difficile travail qu'ils ont dû effectuer pour mener à terme ce projet.

Pour terminer l'édification du temple, le curé Laflamme s'investit beaucoup. Dans une lettre du 23 mai 1905, Mgr. Decelles fait son éloge : « Le sanctuaire que vous travaillez à ériger dans votre paroisse si pauvre, quoique populeuse, demande de votre part un zèle et une énergie que je ne saurais trop reconnaître et louer trop hautement.¹⁹³ ». Il l'encourage par la suite à se tourner vers ses « ... relations sociales que [‘il] je connais[t] nombreuses, des souscripteurs fortunés... », qui lui permettront de continuer les travaux à l'église. Dans ce contexte où le prêtre, pour la construction de Saint-Romuald, requiert l'aide de personnes influentes n'appartenant pas à sa paroisse, il est intéressant de mettre en relation *La Remise des clés à saint Pierre* et *L'Adoration des Mages* où des Rois venant des trois continents déposent aux pieds de l'Enfant Jésus de riches offrandes. Dans les deux toiles, des personnages donnent des biens précieux. Dans son enfance, le Christ reçoit toute la richesse de ses aînés, ce qui lui permet de remettre à son disciple un

¹⁹²ADSH, *Registre des lettres. Série IIe, évêché de Saint-Hyacinthe*, 1900-1906, commencé le 31 décembre 1899, p. 564-565, Lettre de M.D., évêque, S-H, à J.-M.L., F, 1^{er} mars 1905.

¹⁹³ADSH, *Registre des lettres. Série IIe, évêché de Saint-Hyacinthe*, 1900-1906, commencé le 31 décembre 1899, p. 595-596, Lettre de M., évêque, S-H, à J.-M.L., F, 23 mai 1905. Cette citation nous renseigne efficacement sur les caractéristiques de la population de Farnham de l'époque, qui est considérée par les gens du début du siècle comme considérable et constitué majoritairement de la classe ouvrière, ne possédant pas de grands moyens financiers. La première particularité justifie donc la grandeur de l'église.

présent inestimable. Ce partage des richesses, le curé Laflamme le met en pratique dans la construction du lieu de culte, parce qu'il recueille des dons et met à la disposition des fidèles une nouvelle église ainsi que son enseignement de la Parole de Dieu. En incluant *La Remise des clés à saint Pierre* au programme iconographique, Leduc et Laflamme s'insèrent donc dans leur contexte historique propre, marqué par l'idéologie de Vatican I, par le cercle de l'Union St. Pierre et par la construction même du lieu sacré.

La Remise des clés à saint Pierre comprend aussi une symbolique, associée à la pensée de Leduc, qui se rapproche d'une autre œuvre soit *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn*. Dans ses notes, l'artiste indique :

Saint Pierre : Il symbolise dans la pensée de l'artiste le pouvoir de lier et de délier que Jésus donne à l'Église [n.d.l.r. *sic*] en la personne du premier des papes.

L'Église [n.d.l.r. *sic*] catholique a seul [n.d.l.r. *sic*] par son enseignement et par ses sacrements, le pouvoir de nous faire entrer dans la vie éternelle.¹⁹⁴

Les trois derniers mots de la citation « la vie éternelle » semblent être confirmés par l'épisode biblique illustré et situé à proximité de *La Remise des clés*, où Jésus ressuscite un mort. En effet, comme nous l'avons déjà indiqué, *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn* à Farnham symbolise celle du Christ et le Mystère de la Rédemption. Jésus donne la vie éternelle et en son nom, l'Église perpétue cette tradition. Pour Leduc, le sujet de l'assise de la papauté revêt une grande importance parce que l'un de ses personnages principaux, Pierre, incarne toute la légitimité du pouvoir clérical.

Réau effectue aussi un rapprochement entre *La Remise des clés à saint Pierre* et *La Transfiguration* dans son *Iconographie de l'art chrétien*. D'abord, dans la troisième partie du deuxième tome, il (1955-1959 : 315) s'intéresse à « La Tradition de la Loi à saint Pierre et à saint Paul » et affirme qu'elle « ... ne peut guère être séparée de la

¹⁹⁴BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/4/8, Série 5/E8, Notes théoriques et de travail, symbolisme art sacré, « #90 », s.d., 1 p., original. Dans cette note, Leduc attribue à l'Église l'exclusivité en ce qui concerne la rédemption des âmes. Pourtant, comme l'affirme Barbara Ann Winters (1990 : 42) : « *Intensely religious but with a "great open-mindedness,"*⁵ Leduc achieved a markedly private faith through a lifetime dedicated to study and reflection »*. Aussi, il s'intéressait au mysticisme, à la mythologie et aux autres cultures comme la majorité des artistes symbolistes.

* « Intensément religieux mais possédant une "grande ouverture d'esprit,"⁵ Leduc pratiquait une foi privée au cours d'une vie dédiée à l'étude et à la réflexion ». Nous traduisons.

Tradition des clefs... » En fait, ce sujet concerne un moment symbolique où le Christ remet à saint Pierre et à saint Paul la Nouvelle Loi. Or, Réau (1955-1959 : 316) ajoute que la tradition picturale de « La Tradition de la Loi » fut fortement influencée par celle de La Transfiguration, où Moïse et Élie encadrent Jésus. Elle joue donc le rôle d'intermédiaire entre *La Remise des clés à saint Pierre* et *La Transfiguration* et aide à justifier la proximité de leur localisation dans l'église de Farnham. Ainsi, *La Remise des clés* porte en elle des références à son contexte historique, aux notes théoriques de l'artiste qui l'a produite et aux œuvres qui l'entourent, tel que démontré par l'iconographie.

Du point de vue stylistique, le spectateur peut, dans *La Remise des clés à saint Pierre*, déceler le travail de Leduc et ce malgré le fait que la toile ait été retouchée, comme l'attestent Corriveau-Lévesque¹⁹⁵, O'Malley et Bernicky¹⁹⁶. Par rapport aux cinq œuvres de la croisée du transept, Legris¹⁹⁷ explique que les retouches « ... ne sont pas lourdes et ne cache [n.d.l.r. *sic*] pas l'originale ». Par contre, comme nous l'avons observé concernant *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn*, certaines peintures de la voûte sont plus retouchées que d'autres. En observant *La Remise des clés*, le spectateur peut apercevoir quelques touches bleutées dans les montagnes du paysage¹⁹⁸ et distinguer des repeints sur les étoffes de trois disciples, qui se démarquent par leurs couleurs pastel : en partant de la gauche, dans la tunique rose du troisième apôtre, dans le manteau bleu du huitième disciple et dans les rehauts blancs du vêtement du onzième apôtre. Tous ces « surpeints » modifient l'état originel de la toile, mais n'en dissimulent pas totalement la facture de Leduc.

¹⁹⁵ APF, *Étude de huit ensembles religieux décorés par Ozias Leduc*, Louise Corriveau-Lévesque, 1975, *Ibid.*

¹⁹⁶ APF, *Rapport d'expertise – Peintures d'Ozias Leduc de l'église Saint-Romuald à Farnham (Dossier CCQ P 2001-24)*, Michael O'Malley et Chantal Bernicky, 22 juin 2001, *Ibid.*

¹⁹⁷ APF, *Devis pour la restauration des peintures de Ozias Leduc. Église St-Romuald de Farnham*, Patrick Legris, 15 février 2005, *Ibid.*, p. 3.

¹⁹⁸ Pour mieux identifier ces retouches, le lecteur peut comparer notre photographie de la peinture dans son état actuel (fig. 32) à celle prise par Leduc et conservée à la BANQ (fig. 74).

Pour peindre *La Remise des clés à saint Pierre*, Leduc copie de nouveau une œuvre de Raphaël (fig. 94) : un carton de tapisserie¹⁹⁹. Dans cette version du thème de *La Remise des clés*, Raphaël inclut la figure du Bon Pasteur, à laquelle est associée la parabole de la brebis perdue (Mt 18, 12-15, Lc 15, 3-7). Leduc adapte parfaitement le format de la toile à l'œuvre originale parce que les figures formant une frise remplissent tout l'espace pictural. Dans une esquisse (fig. 68), il dessine clairement les limites du cadre, effectue quelques mesures et suggère un paysage où se creuse un ravin sur la droite, qu'il remplacera par de douces collines dans la version définitive. Il modifie aussi la version de Raphaël, en insérant les personnages dans un environnement naturel plutôt que dans un paysage urbain. Dans cette version de *La Remise des clés*, les brebis occupent l'espace à gauche du Christ, alors que les disciples se tiennent à sa droite. Comme l'affirme Debray (2003 : 68), « il [Jésus] dit encore à Pierre : "Sois le berger de mes brebis." », ce qui assimile ces bêtes à l'ensemble des croyants²⁰⁰. Dans la peinture, ces deux groupes de figures couvrent la plus grande surface du tableau et derrière eux, une chaîne de montagnes parcourt horizontalement toute la toile.

Dans leur mémoire de maîtrise respectif, Lacroix (1973), qui analyse le décor de Sherbrooke, et Stirling (1981), qui étudie celui de Saint-Hilaire, remarquent que Leduc reprend le même type de composition dans plusieurs tableaux d'une même décoration, pour unifier l'ensemble. Pour ce qui est des œuvres de la voûte de l'église de Farnham, l'artiste ne divise pas leur espace pictural en trois plans, comme il le fait à Sherbrooke et

¹⁹⁹Leduc reproduit trois autres fois ce sujet : à la cathédrale de Joliette (fig. 118), à l'église de Saint-Hilaire (fig. 124) et à celle de Rougemont (1901-1902, fig. 127). En choisissant de copier la version de Raphaël, Leduc opte pour une solution se situant entre la complexité et le dynamisme de la composition de Joliette, où de nombreux personnages entourent le Christ, et la simplicité et le statisme de celle de Saint-Hilaire, dans laquelle figurent seulement Jésus et Pierre, de profil. Pourtant, il ne s'agit pas de la première fois où il reprend cette œuvre de Raphaël dont il se sert pour la peinture de Rougemont. En effet, dans la photographie du chœur (fig. 127), à droite de *La Transfiguration*, que nous avons déjà identifiée comme étant celle de Raphaël, le coin inférieur gauche de *La Remise des clés à saint Pierre* du célèbre artiste de la Renaissance apparaît. Nous pouvons y déceler les brebis, la forme du vêtement de Jésus et les drapés répandus sur le sol de Pierre, qui s'est agenouillé. Ainsi, Leduc copie deux fois, à Rougemont et à Farnham, les mêmes peintures de Raphaël.

²⁰⁰Si nous relierons plus précisément le thème du Bon Pasteur à l'église de Farnham, nous pouvons l'interpréter ainsi : le curé s'assimile au berger et les fidèles, aux brebis. Cette relation, le curé Laflamme l'explique lui-même en terminant sa lettre du 30 janvier 1906 destinée à Mgr. Bernard par « Priant votre Grandeur de bénir troupeau et Pasteur ». [ADSH, XVII.c.72, 1906, Lettre de J.-M.L. à Mgr. A.-X.B., évêque, de F à S-H, 30 janvier 1906, 3 p. original.]

dans les tableaux du chœur de Saint-Hilaire, mais il y rend l'environnement autour des personnages de trois façons différentes. Cette technique vise à rendre les scènes plausibles. Par exemple, dans *La Remise des clés à saint Pierre*, au premier plan, il trace d'abord chaque petit brin d'herbe dans les deux coins inférieurs de la peinture. À travers ces détails, parfois anodins, le peintre souhaite que le fidèle croit au réalisme de la scène illustrée. S'il la considère comme plausible, sa confiance envers le message transmis par l'épisode biblique s'accroîtra. Ensuite, l'artiste crée un second plan où évoluent les figures et où il peint les plantes avec moins de minutie. Enfin, à l'arrière-plan, il suggère une vallée montagneuse rendue bleutée par la perspective atmosphérique. Dans *La Remise des clés à saint Pierre*, comme dans toutes les œuvres de la voûte, Leduc applique la couleur de manière à ce qu'elle forme un subtil dégradé où se démarque la ligne d'horizon. Même si, dans cette peinture, il n'insère pas son traditionnel crépuscule, il répartit tout de même la lumière du jour afin qu'elle s'éclaircisse du haut de la toile vers le bas, faisant ainsi ressortir la montagne. Cependant, à l'exception de ce dégradé et des quelques ombres portées au sol par Jésus, ses disciples et les brebis, la lumière se répartit de manière uniforme sur le tableau, ce qui contribue à aplanir l'espace pictural et à assimiler l'œuvre à la surface murale qu'elle décore. Par contre les drapés des personnages et leur disposition dans la frise, les uns par rapport aux autres, donnent à la toile du relief et une certaine profondeur.

Un autre élément, qui ne se discerne nullement sur les figures elles-mêmes, offre de la texture à l'œuvre. Il s'agit de la touche de Leduc, omniprésente dans le paysage qui, parmi toutes les toiles de la voûte, apparaît avec le plus d'évidence dans *La Remise des clés à saint Pierre*. L'artiste y laisse sa trace grâce à de fins et nombreux coups de pinceau posés horizontalement sur la toile de jute. Cette facture qui s'aperçoit à l'aide de jumelles et sur la photographie est surtout visible au bas de l'œuvre, à l'avant-plan. Ostiguy (1974 : 99) la qualifie de « hachures » et de « pointillisme », qu'il remarque pour la première fois dans *L'Assomption de la Vierge* de Saint-Hilaire. Pourtant, à Farnham, dans les œuvres de la première phase de production, elle demeure discrète. Dans son mémoire de maîtrise, Monique Lanthier (1987) remarque que dans ses portraits, Leduc dessine avec précision les contours de la personne et rend ses traits avec un fini léché, alors qu'il peint l'environnement avec une touche beaucoup plus libre et floue. L'auteure

démontre aussi que l'artiste s'inspire du point de focalisation, que l'on retrouve en photographie, technique qu'il exploite dans la création de ses portraits. L'arrière-plan acquiert donc un aspect plus abstrait, tandis que l'élément figuratif où se concentre le sujet se délimite nettement. Ainsi, Leduc ajuste et modifie sa touche et en explore les différentes possibilités. Dans *La Remise des clés à saint Pierre*, Leduc n'inclut pas seulement des références à son contexte historique et à sa conception de la religion catholique, mais il laisse également des traces, des indices qu'un changement s'opère graduellement dans son style.

2.1.5 La Pentecôte

Toujours dans la voûte, *La Pentecôte* (fig. 33), racontée dans les Actes des Apôtres (2, 1-13), constitue une œuvre originale. Ce sujet s'accorde bien avec *La Remise des clés à saint Pierre*, le moment fondateur de la papauté, parce qu'il démontre le commencement de la Chrétienté. D'ailleurs, Zuffi (2009 : 361) déclare que « L'importance de la Pentecôte chrétienne, qui est presque l'acte fondateur de l'Église, est bien prise en compte dans l'iconographie », ce qui confirme la pertinence de la localisation de cette toile à proximité de *La Remise des clés*. *La Pentecôte* symbolise l'Évangélisation et annonce la Mission des apôtres. De plus, dans son premier tome, Réau (1955-59 : 206) met en évidence qu'elle préfigure l'épisode où Moïse reçoit les Tables de la Loi sur le mont Sinaï (Ex. 24, 12), ce qui la rapproche de *La Transfiguration*, dans laquelle apparaît Moïse. Comme trois autres œuvres de la croisée du transept, *La Pentecôte* fut retouchée en 1952. Son état de conservation ne s'apparente pas à celui de *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn*, mais ses surpeints sont plus visibles que ceux de *L'Adoration des Mages* ou ceux de *La Remise des clés à saint Pierre*. Nous ne pouvons donc pas nous fier aux couleurs ou à la facture recouvrant cette œuvre pour entamer une analyse du style de Leduc.

Avant de représenter ce sujet à Farnham, Leduc en crée trois versions différentes : une à Joliette (fig. 119), une à Saint-Hilaire (fig. 125) et une à Rougemont (1901-1902), pour laquelle nous ne possédons aucune reproduction. En comparant les deux premières œuvres à celle de Saint-Romuald, l'importance du format de la toile se manifeste parce qu'il détermine en grande partie la composition choisie par l'artiste. En effet, plus le

cadre est étroit, plus Leduc place ses figures en cercle et les met dos au spectateur. À Saint-Hilaire, quatre apôtres tournent le dos au fidèle, deux le font à Joliette et un seul à Farnham. *La Pentecôte* de Saint-Romuald diffère aussi des deux autres peintures parce qu'aucune colombe ne survole l'assemblée des disciples ébahis et que seulement les langues de feu symbolisent le Saint Esprit. Pourtant, un autre élément compense cette absence : le paysage. Pour situer le lieu de *La Pentecôte*, Debray (2003 : 188) explique : « Obéissant aux dernières instructions de Jésus, ses disciples attendaient en priant à Jérusalem, dans la grande salle d'une maison située près du mont des Oliviers ». Cette citation identifie la montagne derrière les apôtres comme étant le mont des Oliviers. Pourtant, en comparant sa forme à celle du mont Saint-Hilaire, où trône le pain de sucre, Stirling (1981 : 114) réussit à identifier la montagne. Bien que Leduc ne se trouve pas dans sa ville natale, il l'utilise comme symbole pour illustrer le cheminement spirituel unissant l'âme au Divin. En ce sens, *La Pentecôte* transmet donc aux fidèles le même message que *Le Couronnement de la Vierge*, *La Transfiguration* et *Le Sermon sur la Montagne*.

2.1.6 Le Sermon sur la Montagne et La Glorification de la Croix

*Le Sermon sur la Montagne*²⁰¹ (fig. 40) tire sa source de l'évangile de saint Matthieu (5, 1-48) et de celui de saint Luc (6, 17-38). Leduc le peint en collaboration avec un artiste de Nicolet, le Père Flavien-Norbert Chapdelaine (1859-1926). À l'endos d'une photographie du *Sermon* conservée dans le fonds Ozias Leduc de la BANQ (fig. 75), Leduc écrit :

Arrangement au goût de Mons le curé Laflamme par Ozs Leduc aidé par Mons N. Chappedelaine qui a executé [n.d.l.r. *sic*] la grande croix avec nuages du fond ce mons. a aussi peint une large part des personnages du "Sermon sur la montagne" d'après des reproductions de tableaux divers dont il est facile de reconnaître les auteurs. Ma partie a été le paysage, retouche aux personnages et l'accord des couleurs de l'ensemble. J'ai aussi disposé cet ensemble au point de vue arrangement Ozs Leduc

²⁰¹Dans le premier chapitre, nous avons expliqué que cette œuvre avait été retouchée en 1952. Les « surpeints » recouvrent surtout les personnages et le ciel, mais aussi, en certains endroits, la végétation du paysage de Leduc.

Cette citation explique bien la part de chaque collaborateur dans la réalisation de ces deux toiles²⁰². En ce qui concerne Chapdelaine, nous avons identifié cinq œuvres qu'il copie pour produire *Le Sermon*²⁰³. Il reprend d'abord trois personnages du *Sermon* de Gustave Doré (fig. 96 et 97), qu'il peint en sens inverse, probablement dû au fait qu'il copie une gravure. Il insère aussi deux figures se tenant à l'extrême gauche dans *L'entrée triomphale à Jérusalem* d'Ernest Deger (fig. 98 et 99). Chapdelaine peint également un homme assis avec une canne tiré de *La Prédication de Jésus* (fig. 100 et 101) d'Hofmann. Puis, il sépare en deux le groupe de figures composant *Le Christ bénissant les petits enfants* (fig. 102, 103 et 104) du même artiste et remplace le Christ tenant un petit garçon dans ses bras par une dame voilée. Finalement, il copie deux apôtres agenouillés de *La Dernière Cène* (fig. 105 et 106) aussi du même peintre allemand. À l'évidence, il n'utilise pas seulement des versions du *Sermon sur la Montagne* pour composer sa scène. En outre, Chapdelaine y intègre le portrait du cinquième curé de Farnham, l'abbé Édouard Springer (26 mai 1860-23 septembre 1868). Ce dernier, qui, lors de son mandat à Saint-Romuald, avait dirigé la construction de l'église en pierre qui fut incendiée en 1901, décède en 1903 et c'est certainement pour lui rendre hommage que le peintre l'inséra dans *Le Sermon*. Si nous comparons les traits de son portrait (fig. 109) à ceux paraissant sur deux photographies de l'abbé quand il était plus jeune (fig. 107 à 108), nous reconnaissons son petit cou, son crâne chauve, ses fines lèvres, le bout de son nez légèrement retroussé et ses sourcils se rapprochant de ses yeux. Le défunt assiste donc à l'enseignement du Christ dans l'église où il avait lui-même prêché sa parole, de son vivant.

Dans la troisième partie du deuxième tome de son ouvrage, Réau (1955-1959 : 318) explique que la montagne sur laquelle Jésus donne son sermon, contenant les Huit Béatitudes, fait « ... pendant au Mont Sinaï, au sommet duquel Iahvé remit à Moïse les

²⁰²Chapdelaine peint donc *La Glorification de la croix* (fig. 40), mais dans *Dieu le Père*, nous reconnaissons un motif figuratif que reprendra Leduc dans *Dieu le Père* (fig. 131) de la cathédrale de Saint-Hyacinthe (1910-1912) et dans *Apothéose de Jeanne d'Arc* (fig. 134 et 135) de l'église Saint-Raphaël de l'Île-Bizard (1920-1921). Ces trois figures penchent leur tête vers la droite, écartent largement les bras pour embrasser leur création et leur corps se coupe à la poitrine.

²⁰³Malgré nos recherches, nous n'avons pu, à ce jour, identifier l'œuvre que copie le peintre pour l'ensemble du *Sermon sur la Montagne*, ce qui est également le cas pour *La Communion de Saint Louis de Gonzague*.

Dix Commandements de l’Ancienne Loi... » Par conséquent, *Le Sermon sur la Montagne*²⁰⁴ représente la Nouvelle Loi ou la Nouvelle Alliance, tout comme *La Transfiguration*²⁰⁵. Ces deux œuvres se relient aussi par un enseignement précis de Jésus, qu’il énonce lorsqu’il dit : « Laissez venir à moi les petits enfants », une phrase que les artistes utiliseront pour intituler les tableaux représentant ce passage des évangiles. Comme nous l’avons indiqué, dans le *Sermon* apparaît une reproduction du *Le Christ bénissant les petits enfants* d’Hofmann. Puis, dans *The Great Painter’s Gospel Pictures Representing Scenes and Incidents in the Life of Our Lord Jesus Christ*, Henry Turner Bailey (1900) écrit :

*Shortly after the Transfiguration Jesus talked with his disciples about true greatness. By way of illustration “He took a little child in his arms and said to them, Whosoever shall humble himself as this little child, the same is the greatest in the kingdom of heaven.” (Mark 9 : 36, Matt.18 : 4.)*²⁰⁶

Les deux œuvres se relient donc par cet enseignement du Christ concernant les jeunes enfants, mais nous démontrerons également plus loin que la présence de la jeunesse tient un rôle important dans l’identification du thème de la décoration dans son ensemble.

Dans *Le Sermon sur la Montagne* se trouvent des références au contexte historique. Dans sa lettre du 26 janvier 1904²⁰⁷, le curé Laflamme avise le vicaire général Bernard qu’une fièvre se répand à l’orphelinat de l’Hospice Sainte-Élizabeth de Farnham. Cet hôpital possédait une certaine renommée au début du 20^e siècle, parce qu’à lui seul il desservait une vaste région. Le curé doit gérer plusieurs niveaux de crise. Il remonte le moral des

²⁰⁴Comme nous l’avons mentionné précédemment, un axe symbolique se crée entre *Le Sermon sur la Montagne*, *La Transfiguration* et l’emblème se trouvant au-dessus du jubé (fig. 27), illustrant *Le serpent d’airain et Moïse frappant le rocher*, parce qu’ils concernent tous le thème de l’Ancienne et de la Nouvelle Alliance.

²⁰⁵Dans *La Transfiguration*, Jésus, Élie et Moïse représentent la Trinité. Or, dans l’« Historique de l’église saint Romuald », Berthiaume remarque que la juxtaposition du Saint-Esprit, de Jésus et du Père céleste dans *Le Sermon sur la Montagne* et *La Glorification de la Croix* forme la Trinité dans le chœur de Saint-Romuald. [APF, « Historique de l’église saint Romuald », 1992, original, p. 25.]

²⁰⁶« Peu de temps après la Transfiguration, Jésus parla avec ses disciples à propos de la vraie grandeur. Pour illustrer son propos “Il appela un petit enfant, le plaça au milieu d’eux et dit : en vérité je vous le dis, si vous ne retournez à l’état des enfants, vous ne pourrez entrer dans le Royaume des Cieux. ” (Marc 9 : 36, Matt.18 : 4.) » Nous traduisons.

²⁰⁷ADSH, *Registre des lettres. Série IIe, évêché de Saint-Hyacinthe, 1900-1906*, commencé le 31 décembre 1899, p. 443, Lettre d’A.-X.B., vicaire général, S-H, à J.-M.L., F, 26 janvier 1904.

fidèles, dont les enfants sont victimes d'une épidémie de fièvre et celui des religieuses, qui sont surchargées de travail. Il les incite tous au courage dans l'adversité. Cette fonction du curé est représentée dans *Le Sermon sur la Montagne*. En effet, dans son discours, Jésus incite tous ceux qui sont persécutés à se réjouir, puisque dans leur souffrance, ils trouveront la vérité. La personnification de plusieurs expressions contenues dans le texte sacré se rapproche de l'événement historique ayant alors cours à Farnham. Jésus transmet son enseignement aux aveugles, aux affligés et aux blessés. Justement, à gauche, dans le bas de cette toile située dans le chœur, apparaissent des figures qui se supportent à l'aide de béquilles et de cannes alors qu'à droite, l'on retrouve un vieil homme qui guide un jeune aveugle. Tous peuvent symboliser les blessés et les malades soignés à l'hospice, érigé à proximité de l'église. Non seulement le contexte historique se reflète dans le sujet de cette œuvre, mais également son contexte spatial immédiat dans l'édifice religieux parce qu'il se localise dans le chœur : l'endroit où le prêtre instruit les fidèles. Ainsi, *Le Sermon sur la Montagne* et *La Glorification de la Croix*, bien qu'elles ne nous permettent pas de tenir compte du style de Leduc en raison des retouches, témoignent néanmoins du contexte historique et spatial, de la collaboration entre l'artiste, Chapdelaine et Laflamme et de la créativité de Leduc qui unifie les diverses copies composant la toile, de la même manière qu'il harmonise le décor dans son ensemble.

2.1.7 La Tempérance et La Justice

Située à gauche du *Sermon*, *La Tempérance* (fig. 41) entretient également un lien, plutôt indirect, avec l'Hospice Sainte-Élizabeth. Le 25 janvier 1904²⁰⁸, l'évêque Decelles réprimande le prêtre de l'Hospice de Farnham, pour avoir ouvertement consommé de l'alcool et s'être fait voir en état d'ébriété. Le problème de la tempérance concerne donc le clergé de Farnham. Le 24 août 1905²⁰⁹, le vicaire Alexis-Xyste Bernard assure le curé Laflamme qu'il prendra en main le cas d'un curé s'occupant de l'hôpital. Il précise alors : « Je ne veux pas qu'il soit pour Farnham une occasion de scandale. Après avoir reçu les

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 442-443, Lettre de M., évêque, S-H, au prêtre de l'Hospice Sainte-Élizabeth de Farnham, 25 janvier 1904.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 618, Lettre de A.-X.B., vicaire capitulaire, S-H, à J.-M.L., F, 24 août 1905.

avis nécessaires, il lui faudra se conduire en bon prêtre ou quitter votre hôpital ». Il s'agit du deuxième problème de boisson éprouvé par un prêtre chargé de l'hôpital de Farnham. C'est un endroit facile où se procurer de l'alcool parce qu'il sert à soulager la douleur des patients. Non seulement le clergé souffre de ce mal, mais la population aussi parce que de nombreux points de vente sont ouverts dans la ville, comme des auberges et des tavernes, où se reposent et festoient les voyageurs qui s'arrêtent à la gare de Farnham.

Conséquemment, le curé Laflamme se sent particulièrement concerné par la cause de la tempérance. Il propose à l'évêque Alexis-Xyste Bernard de reproduire, sous forme de livret et de le distribuer au peuple, le mandement sur la tempérance, qu'il a composé, mais il ne lui permet pas d'entreprendre cette démarche. Dans une lettre du 10 janvier 1908²¹⁰, après que l'évêque Bernard se fut réjoui de son enthousiasme pour la cause, il ajoute : « N'êtes-vous pas optimiste ? » Sans doute le curé est-il optimiste parce qu'il lutte année après année au conseil de ville pour la diminution et l'éventuelle abolition des nombreux points de vente de liqueurs, dont l'abus de consommation, qu'il observe quotidiennement, fait des ravages dans la population et même chez les membres de son clergé! Puis, le 21 février 1908²¹¹, Mgr. Bernard accepte cependant que Laflamme organise une retraite de tempérance pour le mois de mars comme « C'est le temps le plus favorable pour réunir tout votre peuple ». Leduc peint donc *La Tempérance* à Saint-Romuald en référence à la société catholique qui porte le même nom.

Pour ce qui est de *La Justice* (fig. 42), l'artiste l'intègre certainement au programme parce qu'elle forme un pendant à *La Tempérance*. Elles font toutes deux parties des quatre vertus cardinales. Dans ses notes personnelles, conservées à la BAnQ, Leduc écrit les attributs de ces deux allégories : « *Tempérance – Un mors avec sa bride Justice Une balance et une épée* »²¹². Dans son premier tome, Réau (1955-1959 : 183) indique les raisons pour lesquelles la Justice possède pour attributs la balance et l'épée : « ... elle pèse les raisons sur les plateaux de sa balance et sa sentence une fois rendue, elle la fait,

²¹⁰ADSH, *Registre des lettres. Série IIe, 2, Évêché de Saint-Hyacinthe, 1907-1911*, commencé le 31 décembre 1906, p. 179, Lettre d'A.X. B., évêque, S -H, à J.-M.L., F, 10 janvier 1908.

²¹¹*Ibid.*, p. 190. Lettre d'A.-X.B., évêque, S-H, à J.-M.L., F, 21 février 1908.

²¹²BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/4/8, Série 5/E8, Notes théoriques et de travail, symbolisme art sacré, s.d., 1 p., original.

si besoin est, respecter par l'épée ». Quant à la Tempérance, elle possède une bride pour aider à retenir les passions.

La Tempérance et *La Justice*, deux œuvres originales, ne furent pas retouchées. Dans la première œuvre, l'allégorie est représentée par une jeune femme à la tête voilée, ressemblant à la Vierge, se tenant en pied sur un nuage. Une auréole, remplie de mosaïque en trompe-l'œil, entoure sa tête, d'où émanent des rayons lumineux jaunes qui se démarquent sur le fond bleu du ciel. Au-dessus de l'allégorie se découpe un emblème (fig. 43)²¹³. Une croix sur laquelle se superpose un cercle, dont le contour se dessine de mosaïque brune, comme l'encadrement du tableau. Dans *La Justice*, nous retrouvons le symbole d'un œil dans un triangle référant au Seigneur omniprésent et à la Trinité (fig. 44)²¹⁴.

Plusieurs éléments rapprochent ces compositions simplifiées du symbolisme. D'abord, l'allégorie correspond à un sujet très apprécié des symbolistes, parce qu'elle incarne une idée abstraite. De plus, les peintres de ce mouvement avantagent la planéité du tableau. Or, dans *La Tempérance*, par exemple, Leduc élimine les effets de relief, à l'exception du nuage, qui donne une certaine illusion de profondeur et de la cape, qui dépasse sur le cadre peint. Aussi, malgré le léger contrapposto créé par le genou gauche, la figure se tient bien droite, face au spectateur et les pans de sa robe cachent l'environnement céleste dans lequel elle aurait pu se trouver. Cependant, une petite courbe et un mouvement s'amorcent grâce à la bride du mors et aux quelques plis formés par le genou du personnage, ce qui l'empêche d'être totalement statique. Hormis le nuage, le ciel bleu et les rayons lumineux, aucun contexte, ni paysage ne créent d'effet tridimensionnel ou de perspective dans les deux œuvres. Par leur format long et vertical et par leur sujet, une seule figure, *La Tempérance* et *La Justice* ressemblent aux saints et aux évangélistes

²¹³Il serait possible que Leduc ait été inspiré d'inclure un emblème surmontant les allégories de la Justice et de la Tempérance par une reproduction de *La Justice* d'Edward Simmons de 1895 (fig. 95), conservée dans le fonds Ozias Leduc de la BANQ, dans laquelle deux boucliers apparaissent au sommet de la scène.

²¹⁴Ce symbole est relié à la franc-maçonnerie. Or, Gilbert Beaulieu, amateur de généalogie et du patrimoine religieux de Farnham, nous a indiqué qu'une loge se trouvait dans sa ville. Cependant, il serait possible que Leduc n'ait pas seulement introduit cet emblème à cause de la présence de cette loge à Farnham, mais également parce qu'il appartenait lui-même à la franc-maçonnerie.

peints par Leduc à l'église St-Ninian d'Antigonish. Son *Saint Jean* (fig. 128), par exemple, tient lui aussi son attribut, une coupe, et se trouve en pied et de face avec la tête légèrement tournée aux trois quarts. Par contre, sous ses pieds, l'artiste peint le sol et de chaque côté du saint, il y inclut diverses plantes. À Farnham, le peintre isole donc davantage les figures et ajoute un élément important du symbolisme : l'emblème. Enfin, grâce à cet ajout, l'espace pictural n'imite pas le monde tangible, mais appartient davantage à un monde constitué d'« Idées » comme le décrirait Platon. De plus, cette croix complexe et stylisée et cet œil dans un triangle ressemblent à des bijoux. Or, les symbolistes aiment travailler la matière en y intégrant des effets de brillance et de préciosité, comme Gustave Moreau, qui, dans un grand nombre de ses toiles, exploite les textures des bijoux, des sculptures détaillées et des ornements. Ainsi, par leur sujet, leur planéité, leur simplification, leur isolement, leur emblème et leurs textures dorées et décoratives, *La Tempérance* et *La Justice* dénotent des influences symbolistes.

D'autre part, dans *La Tempérance*, des teintes bleutées recouvrent le nuage et font écho à la tunique de l'allégorie. Ce procédé, Leduc le reprend également dans *La Justice*, mais cette fois avec des teintes rougeâtres. Grâce à la couleur, le peintre unifie le bas et le milieu du tableau, mais comment y intègre-t-il l'emblème, qui se détache de la toile par une mosaïque en trompe-l'œil ? L'artiste se sert de la forme circulaire, de la couleur et de la texture de l'auréole de l'allégorie. Le premier cercle entourant la croix de l'emblème de *La Tempérance* reprend approximativement la grandeur de l'auréole. Aussi, son vert pomme, qui se reflète légèrement sur les plis de la robe sur son épaule gauche, se marie bien avec les touches subtiles de vert dans la mosaïque du cercle de l'emblème. Puis, bien sûr, la mosaïque de l'auréole reprend celle de l'encadrement de même que celle qui entoure la croix. Ainsi, *La Tempérance* et *La Justice* s'ancrent dans leur contexte historique et elles démontrent une influence du symbolisme dans le style de Leduc lors de la première étape de production à Farnham.

2.1.8 Les quatre évangélistes

Leduc produit le thème des *Quatre évangélistes* à l'église de Saint-Hilaire (1896-1899), à la Cathédrale de Saint-Hyacinthe (1910-1912), à l'église Saint-Edmond de Coaticook (1911), au Baptistère de Notre-Dame de Montréal (1927-1929) et à l'église Saint-Michel

de Rougemont (1933-1935). Il peint aussi les *Attributs des quatre évangélistes* à l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-end (1917). Avec ces nombreuses commandes, l'artiste renouvelle ce sujet de plusieurs façons. Par exemple, à Saint-Hilaire, il dispose ses évangélistes et leur attribut dans des paysages (fig. 126) tandis qu'à Rougemont, il insère leur attribut dans des faux cadres en losange, de sorte qu'ils ressemblent à des emblèmes, et il y juxtapose des phylactères où il inscrit leur nom (fig. 139). À Farnham, le peintre opte pour la formule de Saint-Hilaire, mais la simplifie. Il illustre les quatre évangélistes dans des *tondi* à mi-corps. Leduc les pose de face (fig. 36), aux trois quarts (fig. 35 et 38) et de profil (fig. 37). Leur attribut se tourne toujours vers eux, mais les évangélistes sont ou en contemplation, ou en train de lire, ou ils regardent le spectateur. À l'exception de saint Luc, ils se trouvent à l'extérieur, entourés d'une nature sauvage. Dans ces quatre œuvres, le style de Leduc ne peut être étudié parce qu'elles sont entièrement repeintes. O'Malley et Bernicky²¹⁵ émirent même l'hypothèse, non prouvée, que les tableaux originaux de Leduc aient été décollés et que d'autres peintures aient été marouflées en lieu et place. Les quatre évangélistes ne nous permettent pas non plus d'identifier le programme iconographique parce que comme le Chemin de la Croix, ils se retrouvent dans de nombreuses églises. Cependant, grâce à eux, nous pouvons observer la manière dont Leduc renouvelle des sujets maintes fois traités.

2.1.9 Le Chemin de la Croix

Jésus est condamné à mort (fig. 45) appartient à la fin de la première phase de la production de Leduc et fut marouflée à la fin de juillet 1907. Il s'agit d'une copie du Chemin de la Croix de l'Australien Furick, gravé par Petrak, dont Leduc conservait des reproductions, qu'il mit au carreau (fig. 110)²¹⁶. Dans cette scène, deux gardes conduisent Jésus, qui a les mains liées avec une corde, pour le mener à sa croix peinte à la gauche du

²¹⁵APF, *Rapport d'expertise – Peintures d'Ozias Leduc de l'église Saint-Romuald à Farnham (Dossier CCQP 2001-24)*, Michael O'Malley et Chantal Bernicky, 22 juin 2001, *Ibid.*

²¹⁶Stirling (1981 : 44) liste les endroits où Leduc reprend ce modèle de Chemin de la Croix : Saint-Hilaire (1896-1900), Antigonish (1902-1903) et Farnham. Leduc inscrit cette courte énumération à l'endos de la reproduction mise au carreau de la dixième station, conservée à la BAnQ (fig. 111). De plus, Lacroix (1996 : 303) indique qu'à Rougemont (1933-1935), Leduc se sert aussi des gravures de Petrak. Nous avons également remarqué, lors de notre visite à Notre-Dame-de-Bonsecours, que, bien que le Chemin de la Croix n'ait pas été réalisé par Leduc, le peintre se servit du même modèle.

tableau, incitant ainsi les fidèles à emprunter cette direction pour continuer le Chemin de la Croix. Au second plan, Pilate se lave les mains au-dessus d'une assiette et un jeune garçon verse l'eau qui lui est nécessaire. À l'arrière-plan, deux soldats armés regardent avec dédain le prisonnier s'en aller. Derrière eux, deux rangées de quatre colonnes se succèdent et laissent entrevoir le paysage d'une ville et d'un ciel ennuagé. Tous les personnages observent Jésus, sauf le jeune verseur d'eau et l'un des deux gardes emportant le Christ, à l'avant-plan, lequel joue le rôle d'admoniteur. Comme les autres stations du Chemin de la Croix, cette toile comporte des dimensions assez imposantes. L'artiste doit donc adapter le petit format de la gravure de Petrak, de laquelle il s'inspire, à celui du tableau. Dans le fonds Ozias Leduc de la BAnQ se trouvent les quatorze gravures du Chemin²¹⁷. La forme du cadre de la première gravure ne correspond pas à celle cintrée du tableau. En effet, la figure, vêtue de bleu, constituant la pointe de la composition pyramidale, marque la limite supérieure du cadre dans la reproduction que possède Leduc, alors que, dans la peinture, les quatre colonnes derrière le soldat se prolongent considérablement. Bref, l'artiste allonge verticalement l'image originale et se permet de la modifier, selon ses besoins.

Les contraintes de sa commande, comme le cadre déjà conçu et les limites de la gravure qu'il copie, obligent le peintre à opter pour différents changements, mais l'incitent aussi à donner libre cours à son imagination. Leduc insère et élimine des éléments figuratifs. Par exemple dans sa toile, il supprime les deux morceaux d'une baguette de bois brisée, située à l'avant-plan droit, dans la reproduction. De plus, sur le bras droit de la chaise de Pilate, il remplace la tête d'un félin au regard féroce par celle, grimaçante et grotesque, d'un homme barbu, pour que le spectateur l'associe à la décision irréfléchie de Pilate. Par contre, il choisit de ne pas la changer dans sa version à Saint-Hilaire. L'artiste modifie également l'expression de Pilate. Dans la gravure, ses traits révèlent une certaine colère,

²¹⁷Cette gravure constitue la seule qui soit colorée dans tout le Chemin de la Croix. C'est pourquoi nous avons décidé d'analyser la première station pour représenter l'ensemble du Chemin et pour pouvoir mieux la comparer à la version originale. D'ailleurs, Leduc respecte majoritairement les couleurs appliquées sur la gravure, à l'exception du vêtement du jeune verseur d'eau, qui porte du vert au lieu du bleu. Cependant, l'artiste intègre habilement ce changement par un effet de rappel dans le bandeau vert de l'admoniteur. La répartition des trois couleurs primaires et du vert, sur un fond où le gris prédomine, structure efficacement l'espace et facilite la réception de la scène.

qui disparaît complètement sous le pinceau de Leduc, qui allège le froncement de ses sourcils et lui donne un air d'indifférence et même de pitié. Ce phénomène se produit aussi lorsque le peintre transforme l'expression furieuse et mesquine du soldat de l'avant-plan en une mine triste et compatissante. L'admoniteur semble interroger du regard le fidèle contemplant la peinture pour connaître la suite du récit, tout en semblant mener à contrecœur le Christ à son supplice. Grâce à la fluidité de la peinture à l'huile, Leduc adoucit les traits précis du dessin et atténue les ombres sèches de la gravure. Cependant, comme Petrak, il souligne²¹⁸ la musculature de chaque personnage au moyen de fines lignes brunes, ce qui relève d'une certaine prouesse technique et d'une bonne connaissance de l'anatomie. Sinon, de façon générale, les ombres sont moins foncées et la lumière plus diffuse et homogène. De ce fait, les contrastes s'atténuent et la tension dramatique s'allège. En somme, Leduc exploite son médium pour adoucir les expressions des figures, idéaliser la scène et créer de l'émotion chez le spectateur. Aussi, par une uniformisation de la lumière et une suppression des détails superflus, il favorise une réception rapide et efficace de la scène et de son message.

Sa réinterprétation des stations, qu'il copie, apparaît aussi dans le paysage. Ce genre pictural lui permettra, plus particulièrement à partir de 1913, de s'exprimer librement et de se servir abondamment de son imagination. Il faut cependant noter que même avant cette date, Leduc, dans ses décorations religieuses de la Cathédrale de Joliette et de l'église de Saint-Hilaire par exemple, explore les différentes possibilités que lui offre la représentation de la nature et il travaille les textures des feuillages et celles des nuages parsemant le ciel, témoins silencieux des scènes tragiques. Dans le Chemin de la Croix, rares sont les stations où ne s'imisce pas un petit coin de nature et si la facture du peintre y est léchée, la verdure l'incite plutôt à laisser des traces de son ouvrage. Il fait aussi preuve d'originalité dans les paysages de la ville que le Christ traverse. En effet, dans la première station, il s'éloigne de la vue urbaine de la gravure. À l'arrière-plan, il

²¹⁸Ce dessin délimitant bien les contours des figures, Leduc l'exploite tout au long de sa carrière et l'insère dans la trinité du peintre, qu'il inscrit sous le cadre de sa *Nature morte au mannequin* (1898), reproduite dans le catalogue de la rétrospective de Lacroix (1996 : 127) : « Dessin, Couleur et Composition la Trinité du peintre ». Le dessin révèle le « dessein » de l'artiste comme le reconnaissent les académiciens du 17^e siècle dans la querelle opposant les rubénistes et les poussinistes. En plus, Leduc considère, comme il l'écrit à plusieurs reprises dans ses notes personnelles, qu'une idée soutient toujours une œuvre d'art.

n'inclut pas un amoncellement lointain d'immeubles aux formes cylindriques, cubiques et rectangulaires, derrière lequel s'élèvent des montagnes. Au lieu de cela, il opte pour une vue un peu plus rapprochée d'une muraille, d'un édifice, dont une petite coupole surmonte une corniche à cannelures et aussi pour une superposition de quatre autres bâtiments cubiques. Cependant, l'originalité de ce paysage remonte plutôt à la période où Leduc peint les stations de Saint-Hilaire (1896-1900) parce que les vues urbaines se ressemblent beaucoup, sans toutefois être identiques. Par exemple, dans *Jésus est condamné à mort* de Saint-Hilaire, l'édifice à cannelures de gauche se rapproche du plan intermédiaire et les personnages peuvent y accéder grâce à une porte cintrée ouverte. L'intérêt du peintre pour le paysage se reflète donc par l'insertion de la nature dans les stations et par sa créativité, lorsqu'il réinterprète les vues urbaines des gravures de Petrak. Bien que plusieurs toiles de la première phase de production de Saint-Romuald aient été retouchées, celles qui conservent leur état originel illustrent que Leduc peint des couleurs assez riches et d'une bonne diversité, qu'il dévoile peu à peu sa touche, que, comme à Saint-Hilaire, ses espaces tendent à s'aplanir et que son dessin limite et contient toujours les formes.

2.1.10 La Sainte Famille à l'atelier et Le Couronnement de la Vierge

La deuxième phase de la production du programme de Farnham comprend *La Sainte Famille à l'atelier* (fig. 49) et *Le Couronnement de la Vierge* (fig. 47). La première œuvre ne se rapporte pas à un passage biblique particulier, mais provient plutôt, comme le précise Zuffi (2009 : 122), d'une « Traduction visuelle de la “famille terrestre” de Jésus ». La seconde est tirée de l'Apocalypse (2, 10 ; 12, 1-2), de *Transitus Mariae* et de *La légende dorée* de Jacques de Voragine. Dans les reproductions d'œuvres conservées dans le fond Ozias Leduc de la BANQ se trouve l'image d'un dessin de *L'enfance du Christ* d'Hofmann (fig. 112), mis au carreau, derrière lequel Leduc écrit : « Arrangement Farnham P.2 Chanoine Laflamme ». L'identification de cette source visuelle ne fait pas de doute²¹⁹. Selon nous, l'artiste aurait pu être influencé dans son choix de modèle par

²¹⁹Leduc réinterprète cette toile en y intégrant des outils de menuiserie de son époque : un chevalet et une meule. D'ailleurs, Debray (2003 : 42) explique ce type de procédé dans la représentation de ce sujet : « L'imagination des artistes ajoute d'autres détails, souvent relatifs au métier de Joseph : c'est l'atelier d'un charpentier qui est représenté, avec ses outils variables selon l'époque et le pays du peintre, l'établi, les

Delphis Adolphe Beaulieu, qui copie le dessin du peintre allemand dans un vitrail qu'il réalise pour la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours (fig. 113), où Leduc, entre 1908 et 1909, remplit une commande en tant que sous-traitant de Beaulieu. Il put donc voir le vitrail avant de peindre son œuvre à Farnham et choisir le même modèle.

Pourtant, Leduc n'arrête pas tout de suite sa décision sur ce dessin. Il produit d'abord deux « essais » qu'il soumet au curé : le premier pour *Le Couronnement* et le second pour *La Sainte Famille à l'atelier*. Dans une lettre du 26 mars 1910²²⁰, le prêtre lui suggère une modification à *La Sainte Famille à l'atelier* :

J'ai pensé au croquis de St-Joseph – et voici la conclusion que je présente – par rapport à la Vierge. Ce serait de la représenter en prière, le soir pendant le travail extra de St Joseph. Faire en sorte de lui donner un reflet de lumière – et une attitude de méditation – ce serait comme un complément de cet intérieur de famille tenant de la terre et du ciel. La voir avec sa cruche, à cette heure, paraîtra peut-être un peu forcée (quoi que ce soit bien oriental)- pour la Vierge à cette heure là, mais naturel. Vous penserez à cela s.v.p. et y exercerez votre art qui ne manque pas de ressource.

La comparaison de la toile de Saint-Romuald et du conseil de Laflamme met en évidence le fait que Leduc a considérablement changé le contenu de l'œuvre. Toutefois, le clair-obscur et l'atmosphère dépeints par le curé se rapprochent de la description que fait Leduc d'une ébauche de *La Sainte Famille à l'atelier* pour l'église de Farnham, dont nous ne connaissons plus la localisation²²¹. L'artiste souhaite la vendre avec celle du *Couronnement de la Vierge* à l'abbé Aimé Joyal, le prêtre supérieur du Séminaire Saint-Joseph à Mont-Laurier. Dans une lettre datant d'après le 14 octobre 1946²²², il lui explique le contenu des deux ébauches :

... *La Sainte Famille à l'atelier*. Cette dernière a été modifiée et n'est pas telle dans l'église. Le croquis que je vous propose montre Saint Joseph aidé de l'Enfant Jésus dans son travail, le soir, éclairé par un fanal accroché aux murs de l'atelier.

réserves de bois ». Leduc modifie aussi sa source visuelle en enlevant la poule et ses poussins en avant-plan, ainsi que deux colombes près de la maison d'oiseau accrochée au mur.

²²⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/5/20, Série 6/F1, Correspondance adressée à O. L., Lettre de J.-M. L., Montréal, 26 mars 1910, 2 p., original.

²²¹Dans son catalogue d'exposition, Ostiguy (1974 : 186) affirme que cette ébauche constitue la source d'inspiration de l'esquisse de *La Sainte Famille à l'atelier* datant de 1942. Ce rapprochement peut nous aider à concevoir l'ébauche de Farnham.

²²²BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/9/9, Correspondance rédigée par O. L., Lettre d'O.L. à l'abbé Aimé Joyal, s.d. [après le 14 octobre 1946], 2 p., original.

Cet éclairage particulier a voulu que toute la scène soit enveloppée d'une lumière chaude très colorée, où l'orange domine. Le même climat lumineux entoure les personnages du Couronnement. La source du rayonnement venant du triangle trinitaire dominant la composition.

Selon nous, cette ébauche de *La Sainte Famille à l'atelier* fut exécutée après que Leduc eut reçu la missive du 26 mars 1910 du curé Laflamme, parce que la lumière qui baigne la scène et le contexte entourant l'épisode biblique correspondent au conseil du prêtre. L'ébauche du *Couronnement de la Vierge* (fig. 69), que conserve le Musée des beaux-arts de Montréal, peut donner une idée de l'atmosphère qui régnait dans l'étude préparatoire de *La Sainte Famille à l'atelier*. Ainsi, originellement, le style adopté par l'artiste dans ces deux œuvres les unissait et elles formaient un tout homogène caractérisant la deuxième étape de production de la commande de Farnham. Cette utilisation de la lumière par l'artiste rappelle celle qui remplit ses paysages symbolistes d'une atmosphère mystique. Cependant, nous présumons que le curé n'approuva pas l'ébauche et que Leduc lui proposa, pour compenser, une copie du dessin d'Hofmann, ce qui expliquerait en partie la disparité des couleurs entre les deux toiles des autels latéraux.

De plus, comme ces deux œuvres furent retouchées en 1952, puis restaurées en 2006 (fig. 146 et 147), leur état de conservation diffère. Dans les photographies prises par Legris avant de restaurer les toiles, nous remarquons l'assombrissement des couleurs occasionné par la fumée des cierges, mais nous ne percevons pas aisément les repeints. Cependant, après sa restauration, quelques surpeints apparaissent dans *La Sainte Famille à l'atelier*, comme, par exemple, les quelques coups de pinceau blancs qui recouvrent la quenouille de la Vierge. La touche de Leduc s'aperçoit davantage dans *Le Couronnement de la Vierge* où les hachures se distinguent nettement. Cette facture ne se compare toutefois pas à celle de l'ébauche, qui, de par sa nature, témoigne du geste libre de l'artiste dans son processus de création.

Le Couronnement révèle aussi la recherche de Leduc en ce qui concerne la composition, parce qu'elle constitue un original, bien que pour la pose du Christ et la disposition de son manteau, le peintre se soit inspiré d'une œuvre de Raphaël (fig. 114). D'ailleurs, l'artiste reprit également cette œuvre dans son *Couronnement* (fig. 120) de la cathédrale

de Joliette, comme l'indique Sénécal (2008 : 128)²²³. Leduc simplifie sa composition séparant nettement les trois groupes de figures, qui se contiennent dans l'espace triangulaire du cadre, et il les dispose soit de face, soit de profil, ce qui contribue à une réception immédiate de la scène par le spectateur. Dans le tableau de Saint-Romuald, l'artiste reprend la formule qu'il adopte d'abord dans *L'Adoration des Mages* : il marie deux effets lumineux différents. Cette fois, au lieu de l'étoile et du crépuscule, il allie le triangle, symbole de la Trinité, qui éclaire toute la composition de sa lumière rose et dorée, aux subtils dégradés de couleurs de l'arc-en-ciel, un phénomène naturel produit pas la décomposition de la lumière et qui représente le rôle d'intermédiaire joué par la Vierge entre le Ciel et la terre parce qu'elle met au monde le Sauveur.

Pour revenir à *La Sainte Famille à l'atelier*, elle entretient un lien direct avec son contexte historique parce qu'elle porte le nom d'une école construite à proximité de l'église. Localisée dans l'autel latéral droit, l'œuvre se trouve vis-à-vis la première école Ste-Famille, qui fut en fonction de 1882 à 1935, comme le souligne Berthiaume (1983 : 182). Bien que depuis, un nouveau bâtiment en brique rouge portant l'inscription « École Ste-Famille » se situe sur le chemin Saint Paul, tout près de Saint-Romuald, nous pouvons toujours témoigner de la relation spatiale unissant l'école et la toile, qui la représente. De plus, *La Sainte Famille à l'atelier* et *Le Couronnement de la Vierge* ne constituent pas seulement des pendants parce qu'ils se rapportent aux deux parents du Christ, mais également parce qu'ils symbolisent le thème de la Rédemption par le travail, thème cher à Leduc et très en vogue au début du 20^e siècle alors que domine le Régionalisme conservateur. Ainsi, Joseph s'applique dans son métier et y met tout son cœur pour le salut de son âme, ce que manifeste *Le Couronnement de la Vierge*, où tous les efforts de Marie sont récompensés. La deuxième phase de production de l'église de Farnham illustre donc que Leduc simplifie ses compositions, modifie sa touche en

²²³En plus de l'œuvre de Joliette, Leduc reprend ce sujet à Notre-Dame-de-Bonsecours (fig.130) et à Notre-Dame-de-Présentation de Shawinigan-Sud (voir Martin (2010 : 116)). Dans *Le Couronnement de la Vierge* de Notre-Dame-de-Bonsecours, qui fut retouché par Alphonse Lespérance, il intègre les figures occupant le bas de *L'Assomption de la Vierge* de Saint-Hilaire (fig. 123), comme le remarque Stirling (1981 : 147). L'auteur met aussi en évidence que Leduc tire de la même source le motif des têtes d'anges, qui apparaissent aux coins inférieurs du tableau de Saint-Romuald.

formant des hachures et rend sa lumière diffuse. Aussi, il continue à insérer le contexte historique dans ses toiles.

2.1.11 La Communion de saint Louis de Gonzague et La Présentation de Marie au temple

Incluses dans la troisième phase de production du décor de Farnham, *La Communion de saint Louis de Gonzague* (fig. 55) et *La Présentation de Marie au temple* (fig. 57) se situent en face l'une de l'autre, dans les deux chapelles des transepts se rapprochant du chœur, où elles forment des pendants symboliques. En effet, comme l'explique Réau (1955-1959 : 824) dans la deuxième partie du troisième tome de son ouvrage, saint Louis de Gonzague représente « ... la jeunesse studieuse parce qu'il se décida tout jeune pour la vocation sacerdotale ». L'éducation des jeunes garçons se relie donc à *La Communion*. Quant à *La Présentation*, elle est assimilée à l'enseignement donné aux jeunes filles parce que, comme le souligne Berthiaume, dans l'« Historique de l'église saint Romuald »²²⁴, le couvent de La-Présentation-de-Marie²²⁵, tenu par les Sœurs du même nom, se trouvait à proximité du transept nord, où est localisée la toile. Conséquemment, tout comme *La Sainte Famille à l'atelier*, cette œuvre acquiert une signification supplémentaire en raison de son rapport avec le paysage urbain environnant le lieu de culte.

Dans *La Communion de saint Louis de Gonzague*, racontée dans la *Vie de Saint-Louis de Gonzague, de la Compagnie de Jésus* de Virgilio Cepari (1872 : 20), Leduc copie une œuvre du même sujet d'un artiste que nous n'avons pu identifier, où saint Louis de Gonzague s'agenouille à gauche et saint Charles Borromée se tient en pied à droite, légèrement penché vers l'avant. Cette mise en scène constitue la représentation typique de ce sujet. Cependant, Leduc insère aussi des éléments de son cru : les deux anges à gauche, dont l'un tient un cierge et l'autre un lys, l'attribut de saint Louis de Gonzague, ainsi que la grande fenêtre ouverte sur un paysage. Les figures androgynes des anges, dans lesquelles se dénote une influence préraphaélite, équilibrent la composition parce qu'elles s'opposent à celle de saint Charles Borromée. Comme l'attestent les quatre

²²⁴APF, « Historique de l'église saint Romuald », 1992, original, p. 26.

²²⁵Berthiaume (1983 : 98) qualifie le couvent de l'« un des plus importants du diocèse ». Puis, l'auteur anonyme (1976 : 12) de *Farnham, 100 ans : 1876-1976* mentionne qu'il fut fondé le 25 octobre 1873.

expertises, aucune retouche ne recouvre ce tableau, ce qui permet d'observer la touche hachurée de Leduc. Chaque coup de pinceau se distingue nettement sur le fond de la toile, où domine une tonalité oscillant entre le jaune et le brun. Cette dernière unifie l'ensemble de la composition, tandis que la touche dynamise le fond de l'œuvre. Dans ce tableau, la facture ressort davantage que dans *Le Couronnement de la Vierge*. Aussi, à plusieurs endroits sur cette peinture, nous remarquons des pertes de matière picturale, qui révèlent le dessin du peintre²²⁶.

Pour ce qui est de *La Présentation de la Marie au temple*²²⁷, narrée dans Le Protévangile de Jacques (chap. 7 et 8), dans l'Évangile du Pseudo-Matthieu (4) et dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, il s'agit d'un original. Dans le fonds Ozias Leduc de la BANQ se trouve une esquisse de cette œuvre de Leduc mise au carreau (fig. 70)²²⁸, dans laquelle l'artiste situe la position des personnages et note que la colonne de gauche sera « bleu sombre ». Cet exemple illustre efficacement l'ascétisme de la palette du peintre qui, de la première à la troisième phase de production, assombrit les couleurs qu'il utilise²²⁹. Dans son œuvre finale, non seulement l'artiste respecte son idée et peint en bleu sombre la colonne, mais il se sert également de cette couleur sur les vêtements d'Anne, de Joachim, sur ceux de la foule, de même que sur les murs du temple. Dans cette scène, le bleu prédomine sur un fond brun uniforme, ce qui contribue à faire ressortir la surface de la toile. À l'arrière-plan, le peintre insère des bâtiments, dont les lignes droites auraient pu suggérer la présence d'un point de fuite et ainsi creuser l'espace, mais, au lieu de cela, il les amoncelle de sorte qu'ils acquièrent un caractère décoratif. De plus, dans ce paysage, sa facture, qui apparaît distinctement dans les nuages et le ciel, amorce des mouvements légèrement ondulés, alors que celle visible à l'arrière-plan de *La*

²²⁶Dans une entrevue du 11 avril 2012, Legris nous fit part que, parfois, Leduc laisse intentionnellement la surface picturale transparente sous les couleurs peintes, ce qui donne un aspect inachevé à la toile.

²²⁷Leduc traite de ce sujet pour la première fois à Farnham, puis, il le reprend à Saint-Michel de Rougemont (fig. 140) et à Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan-Sud (voir Martin (2010 : 38)). Contrairement à la version de Saint-Romuald, ces deux toiles illustrent les marches que gravit la Vierge, ce qui dynamise la composition, qui demeure statique à Farnham.

²²⁸Dans sa peinture, l'artiste modifie la composition de l'esquisse en inversant la position d'Anne et de Joachim.

²²⁹Bien sûr, la patine qui recouvre les œuvres des chapelles des transepts, qui ne furent pas restaurées, obscurcit davantage les couleurs, mais à elle seule, elle ne peut justifier ce changement dans le style de Leduc.

Communion de saint Louis de Gonzague suit une ligne horizontale. Ces deux œuvres des chapelles des transepts se caractérisent donc par l'assombrissement de la palette de l'artiste, la dominance d'une tonalité brune ou jaune, l'aplanissement de la surface picturale et la présence accrue de la touche.

Les sujets de *La Communion* et de *La Présentation* sont ancrés dans leur contexte historique. En effet, dans une lettre du 17 août 1908²³⁰, Laflamme explique à Mgr. Bernard qu'il est confronté à une situation délicate parce qu'après avoir passé plusieurs années à l'école catholique, des fidèles poursuivent leur éducation dans un établissement fondé depuis trois ans par trois Irlandaises, qui parlent l'anglais et qui possèdent de bons moyens financiers. De ce fait, à Farnham, les élèves fréquentent tant l'école catholique que protestante. Or, le curé Laflamme n'apprécie pas ce partage de l'éducation parce qu'il considère que « ...l'école des protestants est difficile à contrôler [n.d.l.r. sic]. La discipline souffre, même en dehors non moins ». Le curé ne peut plus s'assurer que les valeurs inculquées à la jeune génération s'accordent à celles véhiculées par la foi catholique, ce qui le préoccupe beaucoup. L'éducation constitue donc une question d'actualité²³¹, représentée dans les peintures de Saint-Romuald, car le curé souhaite que les catholiques demeurent dans son église et dans les maisons d'enseignement catholiques.

²³⁰ADSH, XVII.c.72, 1908, Lettre de J.-M.L., F, à Mgr. A.-X.B., évêque de S-H, 17 août 1908, 2 p. original.

²³¹L'année où *La Communion de saint Louis de Gonzague* est marouflée dans l'église, l'éducation constitue effectivement une question d'actualité parce que le Collège Ste-Croix, dont les frères enseignent aux jeunes garçons, est incendié le 29 janvier 1912. Dans une lettre du 26 avril, le curé Laflamme informe Mgr. Bernard des démarches de la commission scolaire concernant la reconstruction du collège. [ADSH, XVII.c.72, 1912, Lettre de J.-M.L., F, à Mgr. A.-X.B., évêque, de S-H, 26 avril 1912, 4 p. original.] Il l'avise que le frère supérieur de la congrégation Ste-Croix de Farnham ne pense pas que son ordre souhaitera rebâtir une école dans cette ville, ce qui contrevient bien sûr aux attentes de la commission. Pour régler ce conflit, les deux partis feront appel à des avocats. La population de Farnham et son curé suivront avec intérêt ces débats d'actualité sur la question de la reconstruction du collège. Pour sa part, Laflamme croit qu'il devrait être rebâti au même endroit. Finalement, dans une lettre du 13 octobre, il explique à l'évêque que la situation à Farnham s'est stabilisée : les religieux donnent leurs cours dans un local temporaire et une école sera reconstruite, mais pas un pensionnat. [ADSH, XVII.c.72, 1912, Lettre de J.-M.L., F, à Mgr. A.-X.B., évêque, de S-H, 13 octobre 1912, 4 p. original.]

2.1.12 Saint Antoine de Padoue et Saint François d'Assise recevant les stigmates

Saint Antoine de Padoue (fig. 54)²³² et *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (fig. 56), qui illustrent deux frères franciscains, se situent l'un en face de l'autre dans les chapelles des transepts. Le début et la fin de la vie terrestre de Jésus contenus dans ces apparitions, où saint Antoine tient l'Enfant dans ses bras et où saint François témoigne de la Crucifixion de Jésus, se présentent chronologiquement, de gauche à droite, au fidèle qui entre dans la nef par la porte centrale du massif occidental. Comme *La Communion de saint Louis de Gonzague* et *La Présentation de Marie au temple*, ces deux toiles sont des pendants, ce qui est confirmé par Réau (1955-1959 : 116), dans la première partie du troisième tome de son *Iconographie de l'art chrétien*. Concernant saint Antoine de Padoue, l'auteur mentionne aussi qu'« On l'invoque surtout aujourd'hui pour *retrouver les objets perdus...* » (1955-1959 : 117). Or, pour le spectateur se tenant dans l'église Saint-Romuald et face à l'entrée principale du massif occidental, un ancien écriteau portant le nom de saint Antoine se trouve à la droite de la porte centrale. C'est à cet endroit que les fidèles faisaient autrefois des donations en argent au saint pour le remercier lorsqu'ils avaient retrouvé un objet perdu²³³. Pourtant, selon nous, cette coutume ne justifie pas à elle seule le choix de ce sujet par Leduc et le curé Laflamme. Il est fort possible que les collaborateurs aient décidé d'inclure des œuvres concernant ces deux saints dans le programme iconographique parce que le Tiers Ordre Franciscain était présent à Farnham.

L'apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue est, entre autres, racontée par l'Abbé Jean-Augustin Guyard (1860). Pour réaliser son tableau de l'église de Farnham, Leduc copie le *Saint Antoine de Padoue adorant l'enfant* de Bartolomé Esteban Murillo (fig. 115), où des angelots tiennent un livre et un lys, l'attribut du saint. Selon l'expertise

²³²Le premier décor de Saint-Michel de Rougemont (1901-1902) comprenait également un *Saint Antoine de Padoue*, dont nous ne possédons aucune reproduction.

²³³Nous remercions le curé de la Paroisse Saint-Romuald, Yves Bélisle, pour nous avoir expliqué ce fait.

de Legris²³⁴, aucun surpeint n'apparaît sur cette œuvre, mais Corriveau-Lévesque²³⁵ considère qu'elle fut restaurée en 1965. Pour notre part, nous nous accordons avec l'affirmation de Legris parce que nous n'apercevons pas distinctement de repeint sur cette toile. Au contraire, selon nous, la facture de Leduc y est visible et un motif figuratif, celui de l'arbre, nous intéresse particulièrement. Comme la facture hachurée du peintre devient de plus en plus visible, elle commence à dominer le dessin qui entoure les motifs figuratifs. Elle les modèle et détermine leur forme comme c'est le cas de l'arbre à droite du tableau, dont le feuillage mouvementé, qui se fond avec le ciel, rappelle celui peint dans *Cumulus bleu* (1913), le premier grand paysage symboliste de Leduc. D'ailleurs, dans la notice de ce tableau de son catalogue, Lacroix (1996 : 182-183) explique que l'arbre, dont le tronc fut brisé par les vents violents d'une tempête, qui repose au second plan de la toile, représente l'homme dans ses moments d'adversité. Comme l'arbre qui tend sa branche vers le cumulus et la lumière qui le surplombe pour tenter de l'atteindre, l'être humain tend vers un « idéal » auquel il aspire de toutes ses forces. Cette interprétation se rapproche de celle véhiculée par le décor de Saint-Romuald dans son ensemble, où le fidèle est toujours incité à s'améliorer²³⁶ dans les peintures murales de Leduc et à s'unir au Divin. *Saint Antoine de Padoue* illustre bien le parachèvement de cette quête.

L'épisode de Saint François d'Assise recevant les stigmates est raconté par Thomas de Celano (1952) en 1244, par Saint Bonaventure (1951) en 1263 et par un auteur anonyme dans *I Fioretti di San Francesco*. À Saint-Romuald, Leduc produit une œuvre originale, dont il photographie l'esquisse qu'il dessine sur la toile (fig. 82). Cette composition relève d'une extrême simplicité. De plus, sur cette esquisse, le dessin met en évidence les mouvements tourbillonnant, inspiré de l'Art nouveau, des nuages entourant le séraphin, mouvements repris par la touche qui représente le ciel dans le tableau. Dans la dernière partie du présent chapitre, nous démontrerons toute l'importance qu'acquiert ce détail en

²³⁴APF, *Devis pour la restauration des peintures de Ozias Leduc. Église St-Romuald de Farnham*, Patrick Legris, 15 février 2005, *Ibid.*

²³⁵APF, *Étude de huit ensembles religieux décorés par Ozias Leduc*, Louise Corriveau-Lévesque, 1975, *Ibid.*

²³⁶*La Tempérance* illustre concrètement cet appel au changement et à l'amélioration.

le comparant à d'autres peintures murales de la carrière du peintre. *Saint François d'Assise recevant les stigmates* ne fut pas retouché, ni restauré. Comme dans *La Communion de saint Louis de Gonzague* et *La Présentation de Marie au temple*, des pertes de matière picturale s'observent aussi en certains endroits et sous la couleur se décèle le dessin de l'artiste. En résumé, dans la troisième étape de production se poursuit le cheminement de l'artiste au cours duquel il met les éléments formels au service des messages transmis dans l'ensemble de Saint-Romuald. Ce procédé correspond à celui expliqué par Beaudry (1983) tout au long de son mémoire, qui concerne les paysages de Leduc.

2.2 Programme iconographique

À l'aide de l'étude des peintures murales déjà effectuée, un programme iconographique se dessine, dont la ligne directrice se retrouve d'abord dans la croisée du transept de la voûte et dans le chœur : les deux parties de l'église les plus visibles. En effet, les sujets des œuvres de la voûte se complètent et permettent d'identifier le thème principal. Comme il le fut démontré, la scène de *La Transfiguration* réunit la Loi, les Prophètes et la Nouvelle Alliance, en Moïse, Élie et Jésus. Cette continuité entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance s'effectue grâce à la naissance du Christ, le Mystère de l'Incarnation, symbolisée par *L'Adoration des Mages* et aussi grâce à la mort du Messie, le Mystère de la Rédemption, illustré indirectement par *La Résurrection du fils de la veuve de Nain*. Ces deux mystères soutiennent et animent la foi catholique, partagée par les fidèles guidés par l'autorité pontificale, dont l'assise est illustrée par *La Remise des clés à saint Pierre*. Le Pape, au sommet de la hiérarchie cléricale, encourage ses ministres à répandre la Bonne Nouvelle et à évangéliser le peuple, ce que représente *La Pentecôte*. Il devient donc possible pour le spectateur de suivre visuellement cet enchaînement d'idées portant sur le fondement de la religion catholique. Pour ce faire, il doit regarder *La Transfiguration*, au centre de la voûte, puis se tourner vers *L'Adoration des Mages* et faire le tour du tondo central dans un sens antihoraire et terminer avec *La Pentecôte*. Or, lorsque le curé Laflamme rédige une lettre à Leduc, le 26 octobre 1905²³⁷, il mentionne : « La dessente

²³⁷BAnQ, Fonds O.L., MSS 327/5/15, Série 6/F1, Correspondance adressée à O.L., Lettre de J.-M. L., F, 26 octobre 1905, 2 p., original.

[n.d.l.r. *sic*] du St Esprit [*La Pentecôte*] fera le complément de la voûte comme complément d'idée d'institution de la religion catholique et de ses symboles principaux ». Cette phrase révèle le programme iconographique de la décoration de Saint-Romuald, à savoir : l'institution de l'Église.

Cependant, qu'entend précisément le prêtre lorsqu'il écrit à l'artiste « institution » ? Dans *Le Petit Robert* (2013 : 1345), la première définition de ce mot : « Action d'instituer », dont l'emploi est désormais rare, comporte plusieurs synonymes tels que « création, établissement, fondation ». Or, les épisodes représentés dans les toiles de la voûte marquent un commencement à la religion catholique. Le mot « institution » s'emploie aussi pour désigner une école : une institution d'enseignement. Ce rapprochement démontre bien la relation intime qui unit le fondement de la religion à l'enseignement qu'elle transmet. D'ailleurs, le curé Laflamme n'ignore pas ce fait et dans une lettre du 2 septembre 1907 à Mgr. Bernard, où il raconte sa retraite à Montréal, il exprime sa déception concernant l'enseignement donné par les prêtres pendant les messes. Il lui écrit aussi, pour se distinguer du clergé montréalais : « Je tiens ici [à l'église Saint-Romuald] à ce que l'on vienne à la messe à l'église pour l'instruction.²³⁸ » Il souhaite donc que les fidèles qui entrent dans son église apprennent la Bonne Nouvelle de sorte que, lorsqu'ils en ressortent, ils se sentent enrichis par l'éducation qu'ils ont reçue et qu'ils soient ainsi sauvés par l'Église. Par l'enseignement des fidèles, le curé espère inculquer les valeurs catholiques à la population et il perçoit cette tâche comme la construction d'un monument à la gloire de Dieu. Cette conception se concrétise dans une formulation qu'il emploie dans une lettre du 29 janvier 1908 destinée à Mgr. Bernard, où il se réjouit de l'une des victoires dans son long et pénible combat pour la tempérance. En effet, au conseil de ville, la population vote pour l'abolition de plusieurs points de vente de liqueurs et Laflamme en fait part à son supérieur en ces termes : « Monseigneur, le fait de l'Église terminée ne me fait pas plus plaisir que ce que Farnham vient de faire en si grande majorité, preuve que le sentiment et conviction des principes chrétiens a monté en

²³⁸ADSH, XVII.c.72, 1907, Lettre de J.-M.L. F, à Mgr. A.-X.B, évêque, de S-H, 2 septembre 1907, 3 p. original.

proportion des pierres et clochers de l'Édifice religieux.²³⁹». Dans cet extrait, il relie la construction de son lieu de culte, symbolisée par *La Remise des clés à saint Pierre*, à l'instruction catholique « édifiant » les fidèles et les incitant à poser des gestes vertueux.

Ainsi, dans le chœur, *Le Sermon sur la Montagne*, dans lequel se trouve une référence historique à l'hospice de Farnham, symbolise l'instruction : le sous-thème de l'institution de la religion catholique. Quant à *La Glorification de la Croix*, elle s'allie au programme principal mentionné par Laflamme dans sa lettre 26 octobre 1905 parce qu'elle fait partie des « symboles principaux » de la chrétienté. De part et d'autre de ces vastes tableaux, *La Tempérance* et *La Justice*, deux vertus cardinales, sont bien sûr enseignées par l'Église, mais elles ne correspondent pas seulement à de vagues idéaux auxquels adhère le curé Laflamme. À l'évidence, elles comportent des aspects pratiques essentiels au bon déroulement de son ministère. En effet, *La Tempérance* se rapporte à la société catholique visant le contrôle ou l'abolition de la consommation d'alcool et *La Justice* lui fait pendant, puisqu'elle illustre que si les fidèles ne font pas preuve de tempérance, ils devront subir les conséquences de leurs actes.

Dans *Le Sermon sur la Montagne*, le curé Laflamme décide d'y inclure, comme nous l'avons remarqué précédemment, une copie du dessin d'Hofmann, *Laissez venir à moi les petits enfants*. Les enfants de ce tableau s'ajoutent à ceux, déjà nombreux, qui apparaissent dans *Le Sermon*. Or, le sous-thème du programme iconographique, l'enseignement, les concerne directement. Les peintures de la deuxième phase de production, dans les autels latéraux consacrés aux parents du Christ, s'insèrent dans le sous-thème parce que, généralement, les premiers instructeurs des enfants constituent leur père et leur mère. Cet apprentissage figure dans *La Sainte Famille à l'atelier*, où l'Enfant Jésus apprend le métier de saint Joseph, en l'aidant. Puis, *Le Couronnement de la Vierge* démontre la reconnaissance du Fils envers ses parents puisque le Christ rend hommage à sa mère. Bien sûr, comme nous l'avons mentionné plus haut, ces deux toiles symbolisent aussi la Rédemption par le travail.

²³⁹ADSH, XVII.c.72, 1908, Lettre de J.-M.L., F, à Mgr. A.-X.B., évêque de S-H, 29 janvier 1908, 2 p. original.

Le sous-thème de l'instruction se concrétise davantage dans les quatre chapelles des transepts, correspondant à la troisième phase de production. Près du chœur, *La Communion de saint Louis de Gonzague* symbolise l'éducation des jeunes garçons et *La Présentation de Marie au temple*, celle des jeunes filles. Nous avons déjà expliqué le lien de ces deux tableaux, ainsi que celui de *La Sainte Famille à l'atelier*, avec leur contexte historique et spatial, qui accentue l'importance de ces trois œuvres pour les contemporains de Leduc. Quant aux œuvres des deux autres chapelles, *Saint François recevant les stigmates* et *Saint Antoine de Padoue*, elles se réfèrent au Tiers Ordre Franciscain et reflètent le début et la fin de la vie terrestre du Christ. Les laïcs appartenant à cet ordre intègrent les principes monastiques, tout en demeurant dans le monde. Ils cherchent à appliquer et à suivre quotidiennement l'enseignement du Sauveur.

Les notes de Leduc contribuent à expliciter la relation entre l'éducation de la jeune génération, le Tiers Ordre et les fidèles. Pour l'artiste, l'enseignement revêt une grande importance parce qu'elle forme l'être humain et l'inspire à devenir meilleur. Il ne l'entend pas d'une façon restreinte, mais lui accorde plutôt une signification globale et universelle qu'il révèle ainsi dans ses notes :

Dans leurs jeux, les enfants voient une forme de vie réelle, complète, intégrale. Quel que soit le sujet imaginé ou suggéré de leurs jeux. C'est le vivre ce sujet, ou vivre a [n.d.l.r. *sic*] propos de lui, et, c'est intégrer, expérimenter cette aventure dans la vie totale. Une expérience au rayonnement incalculable dans l'avenir, où l'enfant se développe en homme.²⁴⁰

Ainsi, Leduc considère que l'appréhension qu'un enfant a de son jeu le rend réel et qu'il expérimente vraiment ces situations fictives. Ces dernières lui permettent donc d'apprendre de vraies leçons à travers son imagination et cet apprentissage le fait cheminer vers le monde adulte. De même, les paraboles enseignées par le Christ donnent des leçons au peuple et lui permettent de s'élever vers le Père. Pour Leduc, l'imagination est importante parce qu'elle lui permet de cheminer spirituellement. L'artiste procure donc à l'enseignement une vaste signification, dont celui donné aux enfants et aux croyants. Bref, le programme iconographique se rapporte à l'institution de la religion

²⁴⁰BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/4/10, Série 5/E8, Notes théoriques et de travail, Diverses notes manuscrites sur l'art et l'artiste, s.d., 1 p., original. Pour Leduc, cette réflexion valait certainement la peine d'être préservée parce qu'il repasse une deuxième fois sur l'écriture avec un crayon plus foncé.

catholique et comporte comme sous-thème l’instruction des fidèles. Bien que Leduc conçoive l’enseignement comme un moyen autonome d’accomplissement personnel et que le curé Laflamme le perçoive comme étant dépendant de l’Église et de ses établissements, cette différence demeure externe, car les deux collaborateurs aspirent au même idéal : la Rédemption, qu’elle soit individuelle ou collective et cette valeur se concrétise dans le décor de Saint-Romuald de Farnham.

2.3 Cheminement de Leduc à Saint-Romuald et insertion du décor dans son corpus

Tout au cours des analyses individuelles des œuvres de Saint-Romuald, nous les avons comparées à d’autres décorations de Leduc, dont Saint-Hilaire (1896-1900), et à ses paysages symbolistes (1913-1921). Ces comparaisons nous ont permis d’établir plusieurs liens iconographiques et de discerner quelques liens stylistiques entre son travail de chevalet et ses peintures murales, qui se complètent²⁴¹. D’un point de vue iconographique, nous constatons que l’église de Farnham se trouve à une époque charnière de la production de Leduc où il abandonne graduellement la copie des reproductions de maîtres européens.

Dans le brouillon d’une lettre du 16 août 1932²⁴², citée plus haut, l’artiste liste à l’abbé Martin les décors religieux, composés ou non d’œuvres originales, qu’il avait exécutés jusqu’alors et y mentionne leur thème respectif. Bien que cette énumération soit incomplète, puisqu’elle ne comprend pas l’église Saint-Romuald ni plusieurs autres, elle procure tout de même un aperçu de son corpus. De plus, elle témoigne du fait que le peintre ne copie plus de gravures à partir du moment où il décore la Cathédrale de Saint-Hyacinthe (1910-1912), dont les dates coïncident avec la troisième étape de production de Farnham. Or, dans cette dernière, Leduc reprend le *Saint Antoine de Padoue adorant l’enfant* de Murillo. Ainsi, le dernier lieu de culte où l’artiste effectue des copies en nombre considérable est Farnham, ce que confirme la « Liste des décorations d’églises »

²⁴¹ Lacroix (1973 : 17) remarque qu’Olivier Maurault, l’ami et le mécène de Leduc, dans « La chapelle du Sacré-Cœur. Église du Saint-Enfant-Jésus », unifie ces deux aspects de la carrière du peintre.

²⁴² BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/8/38, Série 7/G1, Correspondance expédiée par O. L., Brouillon de lettre à l’abbé Eugène Martin, évêché de Joliette, n.d. [16 août 1932], 8 p., original.

dressée par Lacroix (1996 : 299-303) dans le catalogue de la rétrospective²⁴³. Dans les commandes que Leduc remplit avant 1912, il alterne entre des copies et des originaux. Par exemple, à Joliette (1892-1894), il s'inspire de plusieurs toiles, alors qu'à Saint-Hilaire, il imagine des compositions nouvelles sur lesquelles il travaille pendant son voyage en Europe en 1897. Nous pourrions penser qu'il « régresse » à Farnham parce qu'il reproduit des gravures, mais, par la suite, il abandonne ce procédé. Dans la première étape de production, huit tableaux sur vingt-sept²⁴⁴ constituent des originaux, dans la deuxième, un sur deux le sont et dans la troisième, deux sur quatre.

De plus, à Saint-Romuald, comme dans les églises qui l'ont précédée, Leduc continue de représenter des sujets qui l'intéressent parce qu'ils véhiculent ses idéaux. En effet, il fut démontré que *La Transfiguration*, *Le Sermon sur la Montagne* et *Le Couronnement de la Vierge* symbolisent l'union de l'âme individuelle à son Créateur, ce qui se rapporte à la philosophie thomiste. Aussi, l'importance qu'il accorde à l'éducation de la jeunesse²⁴⁵ et à l'enseignement des fidèles par l'intermédiaire de l'art se reflète plus précisément dans *Le Sermon sur la Montagne*, *La Sainte Famille à l'atelier*, *La Communion de saint Louis de Gonzague* et *La Présentation de Marie au temple*. Enfin, sa croyance en la Rédemption par le travail se retrouve dans la liaison entre *La Sainte Famille à l'atelier* et *Le Couronnement de la Vierge*. Olivier Maurault (1929) démontre que Leduc exprime clairement cet idéal dans *Le Sacré-Cœur de Jésus entouré d'anges porteurs d'instruments de la Passion et glorification du travail* du baptistère de Saint-Enfant-Jésus du Mile-End. Puis, comme l'établit Martin (2010 : 101), à Shawinigan-Sud, d'une manière encore plus concrète, il l'exploite à travers le programme iconographique parce qu'il y intègre des

²⁴³Les seules exceptions, qui ne sont pas significatives, où Leduc reproduit des œuvres, consistent en la Chapelle de Saint-Joseph, à l'hôpital des Sœurs grises de Saint-Boniface, au Manitoba et où le peintre copie une image du *Sacré-Cœur bénissant* pour remplir une commande de Vigor Rho en 1921, et en l'église Saint-Michel de Rougemont (1933-1935), où Borduas se sert du *Laissez venir à moi les petits enfants* de Vogel von Vogelstein et où est réalisée une copie de la *Présentation de Marie* d'un artiste inconnu.

²⁴⁴Dans ce total, nous n'incluons pas la toile de la sacristie parce que, comme nous ne possédons aucune photographie ni esquisse de cette œuvre. Conséquemment, nous ne pouvons déterminer s'il s'agit d'une copie ou d'un original.

²⁴⁵Notons également que Leduc occupa le poste de commissaire d'école à Saint-Hilaire entre 1918 et 1922, comme le souligne Michel Clerk (1996 : 26-28).

métiers de la région dans quatre toiles de la nef²⁴⁶. En somme, l'église de Farnham s'insère dans une recherche continue de Leduc et sa pensée s'y révèle progressivement.

Dans l'avant-propos de son mémoire de maîtrise, Lacroix (1973 : xiv) remarque également ce cheminement dans le corpus de Leduc :

Elle [La décoration de la chapelle privée de l'évêché de Sherbrooke] est comme une réponse au besoin de créer une iconographie symbolique et va dans le sens de la création d'une symbolique personnelle adaptée à la situation de la décoration. En ce sens, l'œuvre de Shawinigan-Sud (Almaville) marque le point culminant d'une œuvre toujours en progrès.

Un changement graduel s'opère non seulement dans le dévoilement de la philosophie de Leduc, mais aussi dans la façon dont il s'insère et représente son propre contexte historique. Dans les références au contexte de son époque qui parsèment le décor de Farnham et que nous avons mises en évidence précédemment, il faut voir un signe avant-coureur des tableaux de la nef de Shawinigan-Sud²⁴⁷. Cependant, dans l'extrait de Lacroix cité plus haut, l'auteur ne réfère pas seulement à la création d'œuvres originales ou à leur rapport avec leur contexte historique, il s'intéresse plus particulièrement à l'élaboration du programme iconographique de Sherbrooke, entièrement décidé par l'artiste. De plus, le peintre profite de cette occasion pour innover et concevoir un thème qui ne fut pas encore représenté : Marie Co-rédemptrice. Au cours de sa carrière, l'artiste développe des programmes plus personnalisés, ce qu'il ne peut encore entreprendre à Farnham puisque, comme le démontre l'étude de sa correspondance, il collabore avec le curé Laflamme pour identifier le thème du décor.

²⁴⁶Pour des études de ce décor, le lecteur peut se référer à *Ozias Leduc : pour un ultime chef-d'œuvre : la décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan : lieu historique national* de Martin et à *Ozias Leduc à Shawinigan-Sud : Notre-Dame-de-la-Présentation, son testament artistique* de Lacroix. En plus, pour mieux connaître les liens tissés entre la décoration et la population de Shawinigan-Sud, il peut consulter *L'iconographie historique et ouvrière d'Ozias Leduc à Shawinigan-Sud* de Nancy Lafontaine.

²⁴⁷Leduc reproduit même le massif occidental de l'église de la Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan-Sud dans *La Vision du père Buteux*, qui se situe dans la nef (Pour une reproduction de cette œuvre, voir Martin (2010 : 92)). Il s'agit d'un procédé déjà employé par l'artiste à Sainte-Geneviève de Pierrefonds (fig. 138), où le devant de ce lieu sacré paraît dans le coin inférieur gauche de *L'Apothéose de sainte-Geneviève* (fig. 136 et 137). Ces références dans les peintures au contexte immédiat de leur lieu de conservation se retrouvent, de façon détournée, à Farnham lorsque Leduc insère dans le cadre décoratif de l'autel latéral droit des feuilles d'érable, alors que, comme nous l'avons déjà expliqué, par la fenêtre de cet autel s'aperçoit un arbre de cette espèce.

Dans son mémoire de maîtrise²⁴⁸, Lacroix (1973 : 34) ajoute : « La décoration de cette chapelle [du Sacré-Cœur de l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End (1917-1919)] aujourd'hui retouchée, est la première où Leduc utilise *consciemment* des éléments symbolistes à l'intérieur de la composition », ce qui constitue une autre réflexion importante pour situer Saint-Romuald dans le corpus de Leduc. Il est vrai que l'intérêt de Leduc pour le symbolisme se développe particulièrement à la fin des années 1910, où il fait partie du groupe moderniste de la revue *Le Nigog*, composé d'écrivains, de peintres, d'un sculpteur, d'un architecte et d'un musicien. Cependant, dans cette citation, nous soulignons le terme « consciemment » parce que, selon nous, dans ses œuvres religieuses précédant Mile-End, se retrouvent quelques éléments stylistiques témoignant que l'artiste ressent déjà les influences de ce mouvement²⁴⁹. Une affirmation de Barbara Ann Winters (1990 : 53) concernant tant les œuvres de chevalet de Leduc que ses peintures murales appuie notre hypothèse : « *By the mid 1910s, Leduc had progressed to a secure mastery of his own symbolic language, close to nature, but with as much emphasis on expression by form as subject matter.*²⁵⁰ ». Le début de cette citation de Winters signifie que l'artiste commence à intégrer le symbolisme à ses œuvres avant le milieu des années 1910 parce que sa recherche se fait graduellement, ce qui est confirmé par Lanthier (1996 : 160) dans la notice *d'Endymion et Séléné*, peint vers 1906, du catalogue de la rétrospective de Leduc. En effet, pour expliquer l'androgynie des figures de ce tableau, l'auteure se réfère au symbolisme et au préraphaélisme, dont le peintre s'inspire. À l'évidence, des influences du mouvement symboliste se décèlent donc dans les œuvres de chevalet de l'artiste un an après qu'il eut commencé la réalisation du décor de Saint-Romuald.

Il est important de préciser que le symbolisme est très en vogue dans le milieu littéraire montréalais du début du siècle, tel que le démontrent les auteurs du collectif *La vie*

²⁴⁸Pour connaître plus précisément les rapports qu'entretient Leduc avec le mouvement symboliste, le lecteur peut se référer à Lacroix (1973 : 37-38).

²⁴⁹Nous avons déjà noté plusieurs aspects stylistiques se rapprochant du symbolisme dans *La Tempérance* et *La Justice* à Saint-Romuald par exemple.

²⁵⁰« Vers le milieu des années 1910, Leduc a progressé vers une maîtrise de son propre langage symbolique, se rapprochant de la nature, en mettant autant d'emphasis sur l'expression de la forme que sur celle du sujet. » Nous traduisons. Winters explique ici la transition qui s'effectue entre les signes que Leduc intègre dans ses natures mortes du début de sa carrière et le symbolisme plus libre et personnel qu'il exprime dans ses paysages des années 1910.

culturelle à Montréal vers 1900. Non seulement Leduc connaît le mouvement depuis son voyage de 1897, mais il y est peut-être entré en contact à plusieurs reprises dans son propre pays. Quels que soient ses rapports exacts avec ce mouvement entre 1905 et 1912, il n'en demeure pas moins que l'artiste développe à Saint-Romuald un style qui le mènera à ses grands paysages symbolistes.

L'un des aspects formels spécifiques de la décoration de Sherbrooke constitue les emblèmes surmontant les scènes principales. Comme elles occupent la partie supérieure des œuvres, Leduc sépare horizontalement ses compositions en plusieurs niveaux, ce qui procure aux toiles un aspect schématique. Cette solution formelle, Leduc l'amorce à Farnham dans *La Tempérance*, *La Justice* et *Le Couronnement de la Vierge* où des emblèmes se tiennent au-dessus des personnages principaux. Ces trois œuvres ont aussi en commun qu'elles n'illustrent pas de paysage ou de lieu précis, mais que leur environnement céleste se structure par les rayons lumineux émanant des emblèmes ou des auréoles. À Saint-Romuald, Leduc commence donc déjà à réaliser des compositions auxquelles ressembleront celles de Sherbrooke, qui sont typiques du symbolisme de l'artiste.

Edward Lucie-Smith (1999 : 143), dans *Le symbolisme*, explique que «... les symbolistes attachaient plus d'importance aux positions philosophiques qu'aux techniques d'expressions... », ce qui se reflète, par exemple, dans le groupe des Nabis, composé de membres dont les styles divergent grandement. Pourtant, certaines particularités formelles se décèlent néanmoins dans les œuvres symbolistes. Le but de ces artistes consiste généralement à transmettre au spectateur un état d'âme ou un message particulier, qui est souvent difficile à découvrir parce qu'un mysticisme le dissimule. Cependant, pour favoriser la réception de ces états ou de ces idéaux véhiculés, plusieurs peintres, comme Puvis de Chavannes, tendent à simplifier leur composition. Or, Stirling (1981) illustre que dans ses esquisses des toiles de Saint-Hilaire, Leduc positionne ses figures de différentes façons, mais opte finalement pour la solution la plus simple. Il favorise ainsi la lisibilité du sujet. À cause du manque d'études préparatoires, nous n'avons pu établir la même recherche formelle pour Farnham. Pourtant, nous avons remarqué que, de la première à la troisième étape de production, le peintre abandonne

progressivement la copie et simplifie ses compositions. Plus Leduc conçoit des œuvres originales, plus il facilite la réception du fidèle, comme à Saint-Hilaire.

Toujours dans le but d'offrir au spectateur une bonne lisibilité de la scène, Leduc favorise les positions de face et de profil des personnages et aplanit la surface de la toile en la colorant avec une tonalité dominante. À Saint-Romuald, de la première à la troisième phase de production, l'artiste décide de modifier graduellement sa technique par l'aplanissement de l'espace, la simplification de la composition, la restriction de sa palette et l'uniformisation de la répartition des ombres et des lumières. *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, qui incarne le mieux ces critères dans l'ensemble de Farnham, constitue le résultat de ce cheminement artistique.

Cependant, un autre aspect distingue la recherche stylistique de Leduc à Farnham de celle entreprise dans les autres églises et la relie plus intimement à ses paysages symbolistes : il s'agit de la touche. Nous remarquons que la facture du peintre se modifie de la décoration de Saint-Hilaire (1896-1900) à celle de Farnham (1905-1912) en passant par Antigonish (1902-1903). Dans les stations du Chemin de la Croix de Saint-Hilaire, les coups de pinceau de Leduc sont onctueux et le peintre manipule une matière picturale assez épaisse, de sorte qu'elle dépasse en certains endroits les lignes bien définies des contours des figures. À Antigonish, il pratique également cette technique, semblable à celle de ses ébauches, en l'appliquant avec encore plus de vigueur. En comparant, par exemple, *Jésus est condamné à mort* de Saint-Hilaire et aux œuvres de Saint-Ninian, la recherche formelle que l'artiste effectue d'un lieu de culte à l'autre se manifeste. À Antigonish, son trait devient plus large, plus fluide et plus apparent, alors que lorsqu'à Farnham, quand il produit les tableaux de la première phase, sa facture devient plus léchée et sèche et il commence à explorer le procédé de hachures dans les tableaux de la voûte. Puis, de plus en plus, dans les tableaux des autels latéraux de la deuxième phase, il sépare chaque coup de pinceau dans le décor environnant les figures, comme le ciel ou la terre. Finalement, dans la troisième phase de production, il crée, à partir de ces hachures, de légers effets tourbillonnants et spiralés qui modèlent non seulement les formes des éléments subtils, comme l'air et les nuages, mais également celles des motifs figuratifs plus évidents, comme les vêtements des personnages ou les branches des arbres, entre

autres. C'est pourquoi le motif pictural de l'arbre de *Saint Antoine de Padoue* à Farnham ressemble à celui dominant le paysage de *Cumulus bleu*. Graduellement, l'artiste unifie sa composition par un mouvement ondulé, inspiré de l'Art nouveau, et traite toute la surface picturale harmonieusement, en partant du principe de la touche.

Dans l'une de ses notes, Leduc écrit : « En décoration, nous voulons suivre un équilibre ou [n.d.l.r. *sic*] notre amour du mouvement prend un appui de sécurité constante : que cette stabilité se répercute dans la séduction de la couleur dans l'enchaînement multiple de ses tons, dans les proportions de ses masses.²⁵¹ ». Nous comprenons qu'un sentiment de « stabilité » doive se dégager d'un sujet religieux puisqu'il fait référence à une vérité intemporelle et spirituelle, mais elle peut sembler inaccessible pour les fidèles. Cependant, en ancrant ses œuvres dans leur contexte historique, l'artiste favorise l'assimilation d'idéaux nobles à la vie quotidienne des croyants²⁵². Alors qu'il effectue ce transfert du général au particulier, le peintre utilise des combinaisons formelles favorisant la concrétisation d'idées abstraites dans la matière. Aussi, dans ses œuvres, Leduc représente des formes en mouvement qui l'attirent parce que ces mouvements sinueux, inspirés de l'Art nouveau concrétisent une réalité subtile qui pourrait difficilement être dépeinte autrement : l'air. La touche de l'artiste matérialise un concept abstrait et spirituel qui, comme l'air, existe sans que l'homme puisse le voir. En même temps, la présence de ces touches tourbillonnantes unifie la composition et dénote la même présence partout : celle de l'artiste travaillant la matière rebelle de son pinceau²⁵³ et symboliquement, celle de l'Un, divin et omniprésent, l'Un étant la force qui anime la Création.

Cette facture visible à Farnham se développe peu à peu en des fumées tourbillonnantes et en des sortes de nuages que Leduc peint à l'évêché de Sherbrooke (1921-1932), d'une façon subtile à Sainte-Geneviève de Pierrefonds (1926-1927), à la chapelle sainte Thérèse

²⁵¹BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/4/10, Série 5/E8, Notes théoriques et de travail, Diverses notes manuscrites sur l'art et l'artiste, s.d., 1 p., original.

²⁵²Alors que Leduc favorise un cheminement spirituel personnel, au début du 20^e siècle, l'Église prône plutôt une idéologie basée sur l'apprentissage collectif et le partage des mêmes valeurs.

²⁵³Dans ses notes personnelles, Leduc explique que « Les traces de l'outils sont des signes, signes d'une lutte, d'un combat ». [BAnQ, Fonds O. L., MSS 327/4/10, Série 5/E8, Notes théoriques et de travail, Diverses notes manuscrites sur l'art et l'artiste, s.d., 1 p., no 108, original.] Ce combat oppose la volonté de l'artiste aux lois de la matière qu'il travaille.

de Lisieux de Notre-Dame de Montréal (1930), à Saint-Michel de Rougemont (1933-1935) et à Notre-Dame-de-La-Présentation de Shawinigan-Sud (1942-1955). Cette technique incite aussi l'artiste à déformer les contours de ses cadres pour qu'ils embrassent la forme de ces fumées et, comme il l'avait fait pour les anges de l'église St-Mary's de Dover au New Hampshire (1907-1908, fig. 129), pour que les scènes s'accordent avec l'ensemble de la décoration. Rougemont et Shawinigan-Sud constituent deux exemples de cette technique.

En résumé, dans le corpus de Leduc, la décoration de l'église Saint-Romuald de Farnham se situe à une période où l'artiste cesse de copier des maîtres européens. Avec le curé Laflamme, il collabore à l'élaboration du programme iconographique, dans lequel s'immiscent des références au contexte historique et aux idéaux de l'artiste et de son commanditaire. Non seulement le contexte et la pensée des deux collaborateurs se révèlent dans les peintures murales, mais, en plus, elles influencent directement le choix du thème de l'ensemble qui est l'institution de la religion catholique, de même que le choix du sous-thème, à savoir : l'instruction. À travers les trois étapes de production de ce décor, Leduc laisse libre cours à son imagination dans la représentation de ses sujets, comme il abandonne graduellement le procédé de la copie, ce qui l'incite à s'affirmer dans sa recherche stylistique, où commencent à se déceler des influences symbolistes. Aussi, malgré les retouches de 1952, plusieurs œuvres de Saint-Romuald permettent d'observer les changements qui le rapprochent de ce mouvement artistique. La simplification des éléments formels, qui apparaît dans les œuvres de Saint-Romuald, en facilite la lecture des scènes représentées et en favorise la contemplation. Le fidèle s'instruit, s'élève moralement et spirituellement et peut se sentir porté à travailler ardemment pour le Salut de son âme. Quant aux influences symbolistes, qui imprègnent les toiles d'un certain mysticisme, produit par leur aspect schématique, la diffusion de la lumière et la présence d'une touche tourbillonnante et décorative, elles contribuent à subjuguier le spectateur et l'incitent à s'attarder sur tous les aspects de l'œuvre, ce qui contribue à transmettre le message qu'elle contient.

Conclusion

Dans l'introduction, nous avons exposé les raisons justifiant notre décision d'analyser le décor de Saint-Romuald de Farnham parmi les œuvres composant le corpus d'Ozias Leduc. Nous avons également démontré qu'auparavant, les auteurs ne lui avaient consacré aucune étude approfondie en raison des repeints, qui, comme nous l'avons établi, datent de 1952, repeints qui ont altéré l'état originel de plusieurs peintures murales de l'église, soit celui de treize tableaux sur trente-trois. Or, tout au long du deuxième chapitre, nous avons remarqué que la quantité des repeints varie d'une œuvre à l'autre et que, dans certains cas où les « surpeints » ne recouvrent pas toute la toile, la touche de Leduc se révèle. De plus, dans l'introduction, nous avons expliqué que dans son expertise de 1975, Corriveau-Lévesque choisit de ne pas attribuer le statut de bien culturel aux peintures de l'église Saint-Romuald en raison de ces mêmes repeints. L'indifférence des auteurs à l'égard de ce décor et son exclusion de la sélection du ministère des Affaires culturelles ne contribuent pas à sa conservation. Au contraire, elles engendrent un cercle vicieux où le manque d'intérêt général incite la population à délaisser leur patrimoine, dont l'état se dégrade tranquillement avec les années qui passent. Devrions-nous réellement laisser à son sort cet ensemble parce que moins de la moitié des peintures murales qui le composent furent retouchées, et cela à des degrés différents? Nous ne le pensons pas et nous nous opposons à cette idéologie à plus forte raison parce qu'un nombre considérable des œuvres de Leduc, dans d'autres églises, qui forment notre culture et témoignent de notre passé, ont déjà été détruites dans des incendies ou complètement repeintes ou encore recouvertes. Notre devoir serait de nous assurer que les tableaux, partiellement retouchés ou non, soient préservés et restaurés.

Dans ce mémoire, tout en tenant compte de ces « surpeints », nous nous sommes efforcée de démontrer la recherche iconographique que Leduc a poursuivie à travers le décor de Saint-Romuald et nous avons brièvement abordé le changement de son style. En effet, dans le programme iconographique, que nous avons identifié comme étant l'institution de la religion catholique et dont le sous-thème constitue l'instruction, l'artiste représente des sujets dans lesquels se retrouvent des références directes à son contexte historique et où sont transmis des idéaux que Leduc affectionne particulièrement, idéaux relatifs à

l'éducation, à la rédemption par le travail et à l'élévation de l'âme vers le Divin. Le peintre, qui abandonne graduellement la copie, y développe aussi un style personnel où commence à s'infiltrer des influences symbolistes avec l'insertion d'emblèmes, l'unification de tous les éléments formels visant à véhiculer efficacement un message et la présence de la touche tourbillonnante qui se transformera peu à peu en volutes de fumée et de nuages enveloppant les personnages des peintures murales de la fin de sa carrière. Cette recherche que Leduc effectue à Saint-Romuald et que nous avons pu observer malgré les retouches confère aux œuvres une importance certaine pour le patrimoine religieux québécois et notre mémoire vise à la conservation de ce décor en mettant en valeur le travail du peintre.

Pour atteindre cet objectif que nous nous sommes fixée au départ de notre recherche, nous avons surmonté certaines difficultés comme l'absence du contrat permettant d'identifier le programme iconographique et l'impossibilité de retrouver une source primaire justifiant la datation erronée des retouches de 1965 appuyée par plusieurs auteurs et restaurateurs. Cependant, nous avons traversé le premier obstacle grâce à l'abondante correspondance entourant la production de la commande et à celle entretenue par le curé Laflamme et l'évêque de Saint-Hyacinthe entre 1905 et 1912. La consultation de ces documents de première main nous a aidée considérablement à concevoir le contexte historique où s'ancre le décor de Saint-Romuald. Quant à la seconde embûche, qui nous préoccupa pendant plusieurs mois, elle fut levée grâce à la remarque de Dominique Chalifoux concernant les initiales de Germain Vallée, qui paraissent dans le tondo de *Saint Marc*. Ces obstacles, qui jonchent le parcours de tout chercheur, attendent la relève qui contribuera à son tour à poursuivre l'étude du grand peintre québécois qu'est Leduc. Nous espérons et notre contribution s'inscrit dans ce sens, qu'un jour, tout le corpus d'Ozias Leduc sera analysé, ce qui lui rendra ainsi un digne hommage, et que ses œuvres seront préservées de sorte que les générations futures pourront continuer à les apprécier et à s'en inspirer.

Bibliographie

Archives

Archives du Diocèse de Saint-Hyacinthe, Dossier de la paroisse Saint-Romuald de Farnham, XVII.c.72.

Archives du Diocèse de Saint-Hyacinthe, *Registre des lettres. Série IIe, évêché de Saint-Hyacinthe*, 1900-1906, commencé le 31 décembre 1899.

Archives du Diocèse de Saint-Hyacinthe, *Registre des lettres. Série IIe, 2, Évêché de Saint-Hyacinthe, 1907-1911*, commencé le 31 décembre 1906.

Archives de Françoise D. Desautels, Farnham.

Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, Dossier 6226-1 Recherche Ozias Leduc, 1992 / Église Saint-Romuald de Farnham – Correspondance.

Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, Fonds de recherche de 1992 pour l'exposition *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Dossier 6226-2, Ozias Leduc, 1992 / Saint-Romuald – Sources, imprimées et manuscrites.

Archives du Musée Missisquoi, « Farnham Catholic church, V-226-6-1.

Archives du Musée Missisquoi, « Farnham Catholic church, V-684-2-11.

Archives du Musée Missisquoi, « Farnham (Town) », V-250-I-9.

Archives paroissiales de Farnham, *Livre de comptabilité, 1905-1930, Journal des Recettes et dépenses de l'œuvre et Fabrique de la Paroisse de Saint-Romuald de Farnham- Depuis Janvier 1905.*

Archives paroissiales de Farnham, *Livre de comptabilité, 1922-1965, du 31 mai 1922 au 7 janvier 1965.*

Archives paroissiales de Farnham, *Livre de comptabilité, 1931-1964, Journal des Recettes et Dépenses de l'œuvre et fabrique de la paroisse de Saint-Romuald de Farnham, du 31 décembre 1931 au 15 novembre 1964.*

Archives paroissiales de Farnham, *Livre des délibérations, 1917-1971, du 10 octobre 1917 au 14 juillet 1971.*

Archives paroissiales de Farnham, *Livre des délibérations 1971-1986, du 30 août 1971 au 2 avril 1986.*

Archives paroissiales de Farnham, *Livre des délibérations 1997-2008, du 15 octobre 1997 au 20 janvier 2008.*

Archives paroissiales de Farnham, *Trois évaluations des restaurations possibles*, Françoise D. Desautels, 2004, 4p, copie.

Archives du Presbytère de Beloeil, Fonds Notre-Dame-de-Stanbridge, Dossier « Réparations édifices religieux ».

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, Fonds Ozias Leduc, MSS 327.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/15/6, « L'âge de la croix », *Almanach Saint-François*, Fr. Gilbert O.F.M., 1934, p. 33-35.

Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe, Fonds Chanoine Joseph-Magloire Laflamme, CH029.

Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe, Fonds Chanoine Pierre Athanase Saint-Pierre, CH042.

Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe, Fonds Ozias Leduc, CH435.

Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, Dossier d'Ozias Leduc, 001647A, Section « Catalogues d'exposition ».

Service des Archives de l'Archidiocèse de Sherbrooke, Fonds Mgr. Philippe-Servule Desranleau, « J. Magloire Laflamme », 1.1.4.3, P1002/7.4.1A, 1884-1921.

Société d'histoire de Beloeil-Mont-Saint-Hilaire, Fonds Michel Clerk, P-12, Boîte Ozias Leduc, A-82.

Contexte historique

« Articles reprinted from L'avenir de Brome-Missisquoi, August, 1974 », *Missisquoi Loyalist Legacies* (1976). vol. 14, Stanbridge East : Missisquoi Historical Society Inc., p. 168-174.

Farnham, 100 ans : 1876-1976 (1976). Farnham : s.n.

BERTHIAUME, Alban et coll. (1983). *Les Origines de Farnham*, Farnham : Alban Berthiaume.

BERTHIAUME, Alban et Marcelle Desnoyers BERTHIAUME (2000). *Farnham, 1851-2001*, Sherbrooke : L. Bilodeau et fils.

BOUCHETTE, Joseph (1815). [En ligne], *Description topographique de la province du Bas Canada : avec des remarques sur le Haut Canada et sur les relations des deux provinces avec les États-Unis de l'Amérique*, Londres : Bibliothèque et Archives

nationales du Québec, <http://eco.canadiana.ca/res.banq.qc.ca/view/oocihm.43005>, Consulté le 7 avril 2013.

DACHEZ, Roger (2009). *Histoire de la Franc-maçonnerie française*, Paris : Puf, Que sais-je?. [2003].

GOUVERNEMENT DU CANADA (2013). *Statistique Canada*, [En ligne], <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/fogs-spg/Facts-csd-fra.cfm?LANG=Fra&GK=CSD&GC=2446112>, Consulté le 4 mars 2013.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (2013). *Commission de toponymie*, [En ligne], http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/fiche.aspx?no_seq=21996, Consulté le 15 mars 2013.

KESTEMAN, Jean-Pierre, Peter SOUTHAM et Diane SAINT-PIERRE (1998). *Histoire des Cantons de l'Est*, Sainte-Foy : Institut québécois de recherche sur la culture.

SAINT-PIERRE, L'Abbé Pierre-Athanase (1915-1926). « Histoire de Saint-Romuald de Farnham », Farnham : Bibliothèque de Farnham Inc.

TAYLOR, Rev. Ernest M. (1908). *History of Brome County Quebec from the date of grants of Land therein to the Present Time. With records of some early families*, vol. 1, Brome County historical Society, Montréal : John Lovell & Son, limited.

TAYLOR, Rev. Ernest M. (1937). *History of Brome County Quebec from the date of grants of Land therein to the Present Time. With records of some early families*, vol. 2, Brome County historical Society, Montréal: John Lovell & Son, limited.

Contexte culturel

Maurice Denis (2006). [catalogue d'exposition], Paris, Musée d'Orsay; Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal; Rovereto, Museo di arte moderna, Paris: Musée d'Orsay.

CAMBRON, Micheline (dir.), Mireille BARRIÈRE et coll. (2005). *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Bibliothèque nationale du Québec, Saint-Laurent, Québec : Fides.

GAGNON, Maurice (1940). *Peinture moderne*, Montréal : B. Valiquette.

KOSTENEVICH, Albert (2005). *Bonnard et les Nabis*, New York : Parkstone international.

LECOULTRE, H. (1888). « Revue critique. Venez à moi! Douze scènes de la vie du Seigneur, dessinées par Henri Hofmann. – Lausanne, B. Benda », *Le Chrétien évangélique. Revue religieuse de la Suisse romande*, [En ligne], Année 31, Lausanne : Bureau du chrétien évangélique, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.FIG.GITEM:HN4FRT>, Consulté le 30 avril 2013.

LUCIE-SMITH, Edward (1999). *Le symbolisme*. Traduit de l'anglais par Mona de Pracontal, Paris : Thames & Hudson.

SIMARD, Jean (1989). *Les Arts sacrés au Québec*. Photogr. François Brault, Boucherville : Mortagne.

SPADAFORE, Anita L. (2000). *Clément Bérini : Une odyssée spirituelle*, South Porcupine, Ontario : Timmins Museum National Exhibition Centre.

TURNER BAILEY, Henri (1900). *The Great Painters' Gospel Pictures Representing Scenes and Incidents in the Life of Our Lord Jesus Christ*, [En ligne], Boston: W.A. Wylde Company, <http://www.gutenberg.org/files/38500/38500-h/38500-h.htm>, Consulté le 13 avril 2013.

VALLÉE, Maurice (2009). « Peintre-décorateur d'église », *L'Express* de Drummondville, [En ligne], 15 juin, <http://www.journalexpress.ca/Chroniques/Societe-dhistoire-de-Drummond/2009-06-15/article-1271623/Peintre-decorateur-d%26rsquoeglises/1>, Consulté le 31 juillet 2013.

VALLÉE, Maurice (2011). *La famille Louis Vallée du canton de Grantham*, Montréal : Maurice Vallée.

Ozias Leduc

BARCELO, Louis-Joseph (1954). « Leduc tel que je l'ai connu », *Arts et Pensée*, août, reproduit dans *Hommage à Ozias Leduc* (1996). Cahier d'histoire n°49, février, Beloeil : Société d'histoire de Beloeil-Mont-Saint-Hilaire, p. 37-39.

BEAUDRY, Louise (1983). *Une analyse formelle et iconographique de quatre paysages (1913-1921) d'Ozias Leduc (1864-1955)*, Maîtrise en histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal.

BEAUDRY, Louise (1986). *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation*, [catalogue d'exposition], Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

CLERK, Michel (1996). « Ozias Leduc, l'homme publique », *Hommage à Ozias Leduc*, Cahier d'histoire n°49, février, Beloeil : Société d'histoire de Beloeil-Mont-Saint-Hilaire, p. 25-31.

Correliou (1959). Réalisateur Jean Palardy, Montréal : Office national du film du Canada, VHS, 19 mn 22 sec, sonore, couleur.

DION, Jean-Noël (1984). *Ozias Leduc : peintre et poète*, Beloeil : Société d'histoire de Beloeil-Mont-Saint-Hilaire.

DORVAL, Suzette (1949). « Interview d'Ozias Leduc », *Amérique française*, vol. 7, no 3, mars-mai, p. 21-23.

DUPONT-TANGUAY, Louise (2005). *Le sage et le rebelle : l'empreinte de deux grands artistes*, [catalogue d'exposition], Beloeil, Société d'histoire de Beloeil ; Mont-Saint-Hilaire, Musée d'art du Mont-Saint-Hilaire, Montréal : Histoire Québec.

ÉTHIER-BLAIS, Jean (1973). « Ozias Leduc », *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas. Actes du colloque organisé à l'Université de Montréal, 14 mars 1972*, Montréal : Université de Montréal, p. 15-56.

GAGNON, Daniel (1997). *Ozias Leduc : l'ange de Correlieu*, Montréal : XYZ.

GAGNON, François-Marc (1995). « Au-delà des apparences : les natures mortes et les sciences de genre », *Vie des Arts*, [En ligne], vol. 39, no 161, p. 26-29, <http://id.erudit.org/iderudit/53402ac>, Consulté le 5 décembre 2011.

GEHMACHER, Arlene Margaret (1986). *In Pursuit of the Ideal: The Still Life Paintings of Ozias Leduc*, Maîtrise en histoire de l'art, Toronto: Université de Toronto.

GEHMACHER, Arlene Margaret (1995). *The Mythologization of Ozias Leduc, 1890-1954*, Doctorat en Histoire de l'art, Toronto : Université de Toronto.

GLADU, Paul (1989). *Ozias Leduc*, Préface de Gabrielle Messier, Laprairie : Broquet.

LACROIX, Laurier et coll. (1978). *Dessins inédits d'Ozias Leduc : [une exposition itinérante]*, [catalogue d'exposition], Montréal : Galeries d'art Sir George Williams de l'université Concordia.

LACROIX, Laurier (1978). « The Dream Mountain of Ozias Leduc », *ArtsCanada*, Octobre-novembre, vol. 35, no 3, p. 9-15.

LACROIX, Laurier et coll. (1996). *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, [catalogue d'exposition], Musée des beaux-arts de Montréal, Musée du Québec et Musée des beaux-arts de l'Ontario, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, Québec : Musée du Québec.

LACROIX, Laurier (2004). *Guy Pellerin : la couleur d'Ozias Leduc, Guy Pellerin : the colours of Ozias Leduc*, [catalogue d'exposition], Traduit en anglais par Steven Sacks, Joliette : Musée d'art de Joliette.

LALIBERTÉ, Alfred (1986). « Ozias Leduc 1864-1955 », *Les artistes de mon temps*, Montréal : Boréal, p. 77-79.

LANTHIER, Monique (1986). « Le portrait d'homme d'Ozias Leduc au MBAM retrouve son identité », *The Journal of Canadian Art History*, vol. 9, no 2, p. 164-177.

LANTHIER, Monique (1987). *Portrait et photographie chez Ozias Leduc*, Maîtrise en histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal.

LANTHIER, Monique (1995). « Quatre visages - Ozias Leduc : portraitiste et photographe », *Vie des Arts*, [En ligne], vol. 39, no 161, p. 32-35, <http://id.erudit.org/iderudit/53404ac>, Consulté le 30 janvier 2011.

LAPOINTE, Gilles et François-Marc GAGNON (1997). *Saint-Hilaire et les automatistes*, [catalogue d'exposition], Mont-Saint-Hilaire : Musée du Mont-Saint-Hilaire.

« L'illustre peintre Ozias Leduc est décédé à S.-Hilaire », *Le Courrier* (1955). Saint-Hyacinthe, 23 juin, p. 1.

MAURAUULT, Olivier (1938). « Un inédit de Mgr Olivier Maurault P.S.S. Recteur de l'Université de Montréal. Ozias Leduc. Peintre mystique », *Le Mauricien*, Île Maurice, Février, vol. 2, no 2, p. 5.

MAURAUULT, Olivier (1938). « À l'Université. Les doctorats honoraires. Sœur Allard, MM. Ozias Leduc, Clarence Gagnon, les docteur Louis Martin, Joseph-Denonville Bachand et Charles Mitchell. Présentation de chacun des nouveaux docteurs par Mgr Maurault », *Le Devoir*, Montréal, 27 mai.

MAURAUULT, Olivier (1938). « L'Université honore d'éminents étrangers », *La Presse*, Montréal, 27 mai, p. 36.

MAURAUULT, Olivier (1940). « M. Ozias Leduc », *Propos et portraits*, Montréal : B. Valiquette, p. 262-264.

MICHEL, André (1995). *Ozias Leduc, peintre et citoyen de St-Hilaire*, [catalogue d'exposition], Mont-Saint-Hilaire : Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire.

« Notes d'expositions », *Vie des Arts* (2005). [En ligne], vol. 49, no. 198, p. 77, <http://id.erudit.org/iderudit/52636ac>, Consulté le 5 décembre 2011.

O'NEIL, L.C. (1955). « Ozias Leduc aura laissé de belles peintures chez nous! », *La Tribune*, Sherbrooke, 27 juin, p. 3 et 6.

OSTIGUY, Jean-René (1974). *Ozias Leduc : peinture symboliste et religieuse*, [catalogue d'exposition], Ottawa : Galerie nationale du Canada.

Ozias Leduc, 1864-1955 (1955-1956). [catalogue d'exposition], Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

Ozias Leduc...comme l'espace et le temps (1996). Réalisateur Michel Brault, Montréal : Office national du film du Canada, DVD, 58 mn, sonore, couleur, 4x3.

ROQUEBRUNE, Robert de (1916). *Catalogue de quelques peintures et dessins par O. Leduc, exposés à la Bibliothèque Saint-Sulpice, rue Saint-Denis, Montréal, du 20 février au 15 mars, 1916*, Collection nationale, MIC/B524\97530, Ottawa : Institut canadien de microreproductions historiques; Microfiche, 7 images.

THÉBERGE, Pierre (1970). « De la collection permanente : Leduc et Borduas », *Vie des Arts*, [En ligne], no 58, p. 30-33, <http://id.erudit.org/iderudit/58087ac>, Consulté le 5 décembre 2011.

THÉBERGE, Pierre (1995). « "Ayez bien soin de moi..." », *Vie des Arts*, [En ligne], vol.39, no 161, p. 22, <http://id.erudit.org/iderudit/53399ac>, Consulté le 5 décembre 2011.

« Un illustre peintre canadien, Ozias Leduc, est décédé à 90 ans », *La Presse* (1955). Montréal, 17 juin.

WINTERS, Barbara Ann (1990). *The Work and Thought of Ozias Leduc in the Intellectual and Social Context of his Time*, Maîtrise en histoire de l'art, Victoria : Université de Victoria.

Peintures murales d'Ozias Leduc

BRODEUR, Mario (2009). *Basilique Notre-Dame de Montréal*. Récit de Colette Tougas, notices de Mario Béland et coll. et essai photographique de Normand Rajotte, Montréal : Fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal.

CHALIFOUX, Dominique (1996). *Ozias Leduc et l'église des Saints-Anges de Lachine*, [catalogue d'exposition], Lachine : Musée de la ville de Lachine.

« Édifice remarquable », *La Presse*, (1921). Montréal, 9 juillet.

FAVREAU, Bernard (2000). *Au-delà de l'image : l'église de Mont-Saint-Hilaire et son peintre Ozias Leduc*, Beloeil : Valiquette.

« For satan : study for the Church of Saint-Michel de Rougemont », *Bulletin annuel*, (1983). Musée des beaux-arts du Canada, vol. 7, p. 78.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (2012). *Culture et Communications Québec. Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, [En ligne], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=114688&type=bien>, Consulté le 14 juin 2013.

LACROIX, Laurier (1973). *La décoration religieuse d'Ozias Leduc à l'évêché de Sherbrooke*, Maîtrise en histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal.

LACROIX, Laurier (1977). « La chapelle de l'évêché de Sherbrooke : quelques dessins préparatoires d'Ozias Leduc », *Bulletin annuel*, Musée des beaux-arts du Canada, no 30, p. 3-18.

LACROIX, Laurier (2004). *Ozias Leduc à la Cathédrale : parcours découverte, Ozias Leduc at the Cathedral : a thematic visit*. Traduit en anglais par Steven Sacks, Joliette : Musée d'Art de Joliette.

LACROIX, Laurier (2006). *Ozias Leduc à Shawinigan-Sud : Notre-Dame-de-la-Présentation, son testament artistique*, Shawinigan : Comité de protection des œuvres d'Ozias Leduc de Shawinigan-Sud.

LAFONTAINE, Nancy (1999). *L'iconographie historique et ouvrière d'Ozias Leduc à Shawinigan-Sud*, Maîtrise en histoire, Québec : université Laval.

« Le peintre O. Leduc est à faire de Notre-Dame-de-la-Présentation une des plus belles églises du Québec », *Le Nouvelliste* (1947). Trois-Rivières, 17 septembre, p. 4-5.

MARTIN, Lévis (2010). *Ozias Leduc : pour un ultime chef-d'œuvre : la décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan : lieu historique national*, Québec : Presses de l'université Laval. [1996].

MAURAUULT, Olivier (1929). « La chapelle du Sacré-Cœur. Église du Saint-Enfant-Jésus » *Marges d'histoire*, t. 1, L'Art au Canada, Montréal : L'Action Canadienne-française, p. 51-60. [1921].

OSTIGUY, Jean-René (1970). « Étude des dessins préparatoires à la décoration du baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal », *Bulletin 15/1970*, Ottawa : Galerie nationale du Canada.

Ozias Leduc, peintre-décorateur d'églises, 1864-1955 (2006). Réalisateurs François Brault et Yvon Provost, Montréal : Office national du film du Canada; Société Radio-Canada, DVD, 27 mn 16 sec, sonore, couleur, 12 cm, [1984].

SÉNÉCAL, Micheline (2008). *Les tableaux d'Ozias Leduc à la cathédrale Saint-Charles-Borromée de Joliette, 1892-1894*, Québec : GID.

STIRLING, J. Craig (1981). *The St-Hilaire church interior decorations (1896-1900) of Ozias Leduc*, [En ligne], Maîtrise en histoire de l'art, Université Concordia, <http://search.proquest.com/arts/docview/303251072/fulltextPDF/1332CBAE0512D04B448/3?accountid=12543>, Consulté le 18 octobre 2011.

STIRLING, J. Craig (1985). *Ozias Leduc et la décoration intérieure de l'église de Saint-Hilaire*, Québec : Ministre des affaires culturelles.

TESSIER, Geneviève (2005). *Réalisation de l'exposition Ozias Leduc, de l'étincelle à la flamme, à l'église Notre-Dame-de-la-Présentation, Shawinigan-Sud*, Maîtrise en muséologie, Montréal : Université du Québec à Montréal.

Paul-Émile Borduas

GAGNON, François-Marc (1976). *Paul-Émile Borduas*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada.

GAGNON, François-Marc (1988). *Paul-Émile Borduas*, [catalogue d'exposition], Montréal: Galerie nationale du Canada, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

LAMARCHE, Hélène (1988). *Le Borduas des enfants*, [catalogue d'exposition], Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

LEGRIS-BERGMANN, Françoise (1972). *Borduas et la peinture religieuse*, Doctorat en histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal.

Dictionnaires et lexiques d'iconographie

BERTHOD, Bernard et Élisabeth HARDOUIN-FUGIER (1999). *Dictionnaire iconographique des saints*. Dessins de Camille Déprez, Paris : Amateur.

BERTHOD, Bernard et Élisabeth HARDOUIN-FUGIER (2006). *Dictionnaire des objets de dévotion dans l'Europe catholique*, Paris : Amateur.

DEBRAY, Régis (2003). *Le Nouveau Testament à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture*, Choix des sujets, récits et légendes par François Lebrette, Paris : Presses de la Renaissance.

DESFORGES, Michel (2004). *Petit lexique du symbolisme chrétien*, France : Lucien Souny.

DUCHET-SUCHEAU, Gaston et Michel PASTOUREAU (2006). *La Bible et les saints*, Paris : Flammarion.

FEUILLET, Michel (2009). *Lexique des symboles chrétiens*, Paris : Université de France. [2004].

MURRAY, Peter et Linda (2004). *A dictionary of Christian art*, Oxford, New York : Oxford University. [1996].

RÉAU, Louis (1955-1959). *Iconographie de l'art chrétien*, 3 t. en 6 vol., Paris : Presses universitaires de France.

SPEAKE, Jennifer (1994). *The Dent dictionary of symbols in Christian art*, Londres : J.M. Dent.

TASKER, Edward G. (1993). *Encyclopedia of medieval church art*, John Beaumont (éd.), Londres : B.T. Batsford.

THOUMIEU, Marc (1996). *Dictionnaire d'iconographie romane*. Dessins de F. Noël Deney, St Léger-Vauban : Zodiaque.

URECH, Edouard (1972). *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel Delachaux et Niestlé.

ZUFFI, Stefano (2009). *Le Nouveau Testament : [repères iconographiques]*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Paris : Hazan, [2003].

Autres ouvrages de référence

CABANOT, Jean (1995). *Petit glossaire pour la description des églises*, Francis Lafargue (ill.), Dax : Amis des églises anciennes des Landes.

KAREL, David (1992). *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec : Musée du Québec ; Sainte-Foy : université Laval.

LANTHIER, Monique (1994). *Répertoire-Inventaire du Fonds Ozias Leduc MSS-327. Volume I : séries A à F*, Montréal : Bibliothèque nationale du Québec.

LE BRAS, Gabriel (dir.) (1979). *Les Ordres religieux : la vie et l'art*, Paris : Flammarion.

LESSARD, Michel (1999) *Meubles anciens du Québec : au carrefour de trois cultures*, Montréal : Homme.

ROBERT, Paul (2013). *Le Petit Robert 2013. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Rédaction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Le Robert. [1993].

Sources textuelles

(1926). *I Fioretti di San Francesco*. Révisé et commenté par Mario Casella, Florence : G.C. Sansoni.

(1955). *La Sainte Bible*. Traduit en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris : du Cerf.

BONAVENTURE, Saint (1951). *Vie de saint François d'Assise*. Traduit du latin par R.P. Damien Vorreux, Paris : Éditions franciscaines.

BOVON, François et Pierre GEOLTRAIN (2006) *Écrits apocryphes chrétiens*. Index par Server J. Voicu, Paris : Gallimard. [1997].

CELANO, Thomas de (1952). *Vie de saint François d'Assise*. Traduit du latin par R.P.Damien Vorreux, Paris : Franciscaines.

CEPARI, Virgilio (1872). *Vies de Saint Louis de Gonzague et de Saint Stanislas Kostka de la Compagnie de Jésus*, [En ligne]. Traduit par M. Galpin, Tours : A. Mame et fils, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.FIG:003003213>, Consulté le 1^{er} mars 2013.

GUYARD, Abbé Jean-Augustin (1868). *Histoire de saint Antoine de Padoue de l'ordre des frères-mineurs*, [En ligne], Montauban : E. Deloncle, Paris : Lethielleux, Lyon : A. Mothon, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62133992/f11.image.r=.langFR>, Consulté le 1^{er} mars 2012.

VORAGINE, Jacques de (2009). *La légende dorée*. Traduit du latin et introduction par Teodor de Wyzema, et postface de Franco Cardini, Paris : D. De Selliers.

WYZEMA, Teodor de (1902). « Le fils de la veuve de Naïm », *Contes chrétiens*, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k628702/f6.image>, Consulté le 2 janvier 2012.

Bibliothèque d'Ozias Leduc

Art et Décorations, [En ligne], t. I-LXVII, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34348232c/date>, Consulté le 4 août 2013.

BASQUIN, Dom André (1922). *Les peintures de Marie*, Bruxelles : de Seyn. [1913].

BOURNAUD, François (1896). *La Sainte Vierge dans les arts*, Paris : Tolra.

CHALLAYE, Félicien (1929). *L'Art et la Beauté*, Paris : Nathan.

DENIS, Maurice (1922). *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré (1914-1921)*, Paris : L. Rouat et J. Watelin.

DUBUFE, Guillaume (1908). *La valeur de l'art*, Paris : Flammarion.

GERSPACH, Edouard (1881). *La mosaïque*, Paris : A. Quantin.

HOURTICQ, Louis (1925). *Bibliothèque omnium*, 2 vol., Paris : Hachette.

HURLL, E. (1899). *The Madonna in Arts*, Londres : D. Nutt.

HUYSMANS, Joris-Karl (1908). *Trois églises et trois primitifs*, Paris : Plon.

JAMES, William et Georges ASHDOWN AUDSLEY (1882). *Polychromatic Decoration as Applied to Buildings in the Medieval Styles*, Londres : Sotheran.

JÉGLOT, Cécile (1925). *La vie de la Vierge dans l'Art*, Paris : Bloud et Gay.

MARITAIN, Jacques (1965). *Art et Scolastique*, Paris : Desclée de Brouwer, 4^e édition. [1920].

Masters in Art (1900-1907). [En ligne], t. I-X, Boston, 1900-1907, <http://catalog.hathitrust.org/Record/000048476>, Consulté le 4 août 2013.

MAURCLAIR, Camille (1904). *Idées vivantes*, Paris : Librairie de l'art ancien et moderne.

MAYEUX, Henri (1884). *La Composition décorative*, Paris : A. Quantin.

Méthodes pratique de dessin, Paris : Monrocq Frères.

PRIMEVÈRE (pseudonyme) (1913). *Vers l'éternelle beauté*, Paris.

ROHAUT DE FLEURY, Charles (1878). *La Sainte Vierge : études archéologiques et iconographiques*, [En ligne], Paris : Poussielgue frères, <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/8640-la-sainte-vierge-tome-2/>, Consulté le 4 août 2013.

RUSU, Livin (1935). *Essai sur la création artistique comme révélation du sens de l'existence*, Paris : Alcan.

SALMON, François René (1891). *Histoire de l'art chrétien aux dix premiers siècles*, [En ligne], Société de Saint Augustin, Lille : Desclée, de Brouwer, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.FIG:005406943>, Consulté le 4 août 2013.

TURNER BAILEY, Henri et Ether POOL (1925). *Symbolism for Artists (Creative and Appreciative)*, [En ligne], Worchester, Massachusetts: Daivis, <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015007573085#view=1up;seq=9>, Consulté le 4 août 2013.

WATERS, Clara (1898). *Angels in Arts*, [En ligne], Boston : L.C. Page, <http://archive.org/stream/cu31924091209258#page/n13/mode/2up>, Consulté le 4 août 2013.

VERNEUIL, Maurice Pillard (1996). *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*, Mulhouse : Mézarek. [1894].

WEBBER, Frederick Roth (1971). *Church symbolism; an explanation of the more important symbols of the Old and New Testament, the primitive, the mediaeval, and the*

modern church. Introduction de Ralph Adams Cram., Detroit : Gale Research Co., 2^e édition. [1938].

Annexe

L'Assomption, Ozias Leduc

En mon envol,
Tout au long d'un sentier
Où je montais
Pour aller à Dieu,
Le cœur à l'âme éblouis
L'amour et la beauté
M'ont suivi
Et personne ne se doute
Que de vols en vols
D'amour et de beauté émus
Je suis parvenu
Au seuil de l'empire où va mon destin
Voguant par un chemin
Découpé dans l'azur et la clarté
D'un ciel
Tout piqué d'étoiles
Pour, en fin de route
Anéanti
Voir ouverts, m'attendant, les bras de Dieu,
De mon Dieu,
Le Dieu de mon désir
Le Dieu d'amour et de beauté
Et, en lui m'abîmer
À jamais !
En mon envol
Mon envol.

Liste des illustrations

Architecture

Figure 1. Vue de chœur et de la nef prise à partir du jubé.

Figure 2. Vue sur la nef et la tribune de l'orgue.

Figure 3. Tribune de l'orgue de gauche.

Figure 4. Massif occidental de Saint-Romuald de Farnham.

Figure 5. Rosace du transept sud.

Figure 6. Trois portes sous le jubé.

Figure 7. Fenêtre du bas-côté gauche.

Figure 8. Oculus de la claire-voie.

Figure 9. Niche de Saint Jean-Baptiste à gauche du maître-autel.

Figure 10. Arc des colonnes du chevet.

Moulures, dorures et faux marbre

Figure 11. Chapiteau corinthien de la colonne de la croisée des transepts.

Figure 12. Cadre décoratif gauche de *La Pentecôte* entouré d'une frise de fleurs schématiques.

Figure 13. Chérubins sur un écoinçon de la nef.

Figure 14. Chérubins gauche sur le modillon de la rosace du transept nord.

Figure 15. Trois premières travées de la voûte, au-dessus du jubé et de la nef.

Figure 16. Logo de Péladeau Peintres & Décorateurs. Entrepreneurs en peintures générales et décoratives, APF, Entête d'une facture de 367.14\$ du curé Laflamme à Théo. Péladeau, 11 janvier 1905.

Figure 17. Bande décorative dorée sur le pilastre à gauche du maître-autel.

Figure 18. Couronne de laurier dorée, sous la bande décorative sur le pilastre à gauche du maître-autel.

Figure 19. Faux-marbre du piédestal de la statue de sainte Anne et de Marie, Transept sud, à droite.

Emblèmes

Figure 20. *Bénédiction de l'église Saint-Romuald, le 7 mars 1907*, Photo de la collection d'Alban Berthiaume.

Figure 21. Transept nord.

Figure 22. Motifs décoratifs du transept nord.

Figure 23. Motifs décoratifs du transept nord.

Figure 24. Motifs décoratifs du transept nord.

Figure 25. Ozias Leduc, *Emblème du transept nord*, 1905-07.

Figure 26. Ozias Leduc, *Emblème du transept sud*, 1905-07.

Figure 27. *Le serpent d'airain et Moïse frappant le rocher*, vers 1907, Huile sur toile, 60x30cm, Au centre de la voûte au-dessus du jubé, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Peintures murales

Figure 28. Paroisse Saint-Romuald de Farnham, *Plan de l'église Saint-Romuald de Farnham*, « Présentation de notre église paroissiale », Dépliant, 6 p.

Figure 29. Voûte de la croisée des transepts, 914.4 x 914.4cm.

Figure 30. Ozias Leduc, *La Transfiguration*, 1905, Huile sur toile, Diamètre env. 254cm, Voûte de la croisée des transepts, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 31. Ozias Leduc, *L'Adoration des Mages*, 1905-06, Huile sur toile, Env. 201x457cm, Voûte de la croisée des transepts, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 32. Ozias Leduc, *La Remise des clés à saint Pierre*, 1905-06, Huile sur toile, Env. 201x457cm, Voûte de la croisée des transepts, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 33. Ozias Leduc, *La Pentecôte*, 1905-06, Huile sur toile, Env. 201x457cm, Voûte de la croisée des transepts, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 34. Ozias Leduc, *La résurrection du fils de la veuve de Naïn*, 1905-06, Huile sur toile, Env. 201x457cm, Voûte de la croisée des transepts, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 35. Ozias Leduc, *Saint Marc*, 1905-06, Huile sur toile, Diamètre : 139.7cm, Transept nord, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 36. Ozias Leduc, *Saint Matthieu*, 1905-06, Huile sur toile, Diamètre : 139.7cm,

Transept nord, Retouché par Germain Vallée.

Figure 37. Ozias Leduc, *Saint Jean*, 1905-06, Huile sur toile, Diamètre : 139.7cm, Transept sud, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 38. Ozias Leduc, *Saint Luc*, 1905-06, Huile sur toile, Diamètre : 139.7cm, Transept sud, Retouché par Germain Vallée.

Figure 39. Ozias Leduc, *Cadre peint de Saint Marc*, 1905-06, Transept nord.

Figure 40. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne et La Glorification de la Croix*, 1905-06, Huile sur toile, 797.56x721.36cm, Au-dessus du maître-autel, Retouchés en 1952 par Germain Vallée.

Figure 41. Ozias Leduc, *La Tempérance*, 1905-06, Huile sur toile, 304.8x71.12 cm, Chœur côté nord.

Figure 42. Ozias Leduc, *La Justice*, 1905-06, Huile sur toile, 304.8x71.12cm, Chœur côté sud.

Figure 43. Ozias Leduc, *La Tempérance*, 1905-06, Huile sur toile, 304.8x71.12 cm, Chœur côté nord, Détail.

Figure 44. Ozias Leduc, *La Justice*, 1905-06, Huile sur toile, 304.8x71.12cm, Chœur côté sud, Détail.

Figure 45. Ozias Leduc, *Jésus est condamné à mort*, 1905-06, Huile sur toile, 262 x 165cm, À gauche du chœur.

Figure 46. Cadre de la 3^e station du Chemin de la Croix, Transept nord, à gauche.

Figure 47. Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, 1910, Huile sur toile, 281.5x408cm, Autel latéral nord dédié à Marie, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 48. Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, 1910, Huile sur toile, 281.5x408cm, Autel latéral nord dédié à Marie, Détail.

Figure 49. Ozias Leduc, *La Sainte Famille à l'atelier*, 1910, Huile sur toile, 281.5x408cm, Autel latéral sud dédié à Joseph, Retouché en 1952 par Germain Vallée.

Figure 50. Ozias Leduc, *La Sainte Famille à l'atelier*, 1910, Huile sur toile, 281.5x408cm Autel latéral sud dédié à Joseph, Détail.

Figure 51. Ozias Leduc, *La Présentation de Marie au temple*, 1911-12, Huile sur toile, 220.98x220.98cm, Au-dessus du 2^e confessionnal dans le transept sud.

Figure 52. Ozias Leduc, *La Présentation de Marie au temple*, 1911-12, Huile sur toile,

220.98x220.98cm, Au-dessus du 2^e confessionnal dans le transept sud, Détails de l'encadrement.

Figure 53. Ozias Leduc, *La Présentation de Marie au temple*, 1911-12, Huile sur toile, 220.98x220.98cm, Au-dessus du 2^e confessionnal dans le transept sud, Détails de l'encadrement.

Figure 54. Ozias Leduc, *Saint Antoine de Padoue*, 1911-12, Huile sur toile, 220.98x220.98cm, Au-dessus du 1^{er} confessionnal dans le transept nord.

Figure 55. Ozias Leduc, *La Communion de saint Louis de Gonzague*, 1911-12, Huile sur toile, 220.98x220.98cm, Au-dessus du 2^e confessionnal dans le transept nord.

Figure 56. Ozias Leduc, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, 1911-12, Huile sur toile, 220.98x220.98cm, Au-dessus du 1^{er} confessionnal dans le transept sud.

Figure 57. Ozias Leduc, *La Présentation de Marie au temple*, 1911-12, Huile sur toile, 220.98 x 220.98cm, Au-dessus du 2^e confessionnal dans le transept sud.

Plans, esquisses et ébauches

Figure 58. Joseph-Ovide Turgeon, *Stations du Chemin de la Croix. Église de Farnham. J.O. Turgeon Archte. Face. Profil. Échelle 1" au pied*, Octobre 1905, APF, Photocopie de l'original sur papier calque, Détail.

Figure 59. Joseph-Ovide Turgeon, *Stations du Chemin de la Croix. Église de Farnham. J.O. Turgeon Archte. Face. Profil. Échelle 1" au pied*, Octobre 1905, APF, Photocopie de l'original sur papier calque, Détail.

Figure 60. Cadre peint de *Saint Marc*, Transept nord.

Figure 61. Ozias Leduc, *Esquisse du cadre peint de Saint Marc*, 1905-06, Mine de plomb sur papier, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/18/13, Décorations religieuses non identifiées.

Figure 62. Ozias Leduc, *Esquisse du cadre peint de Saint Marc*, 1905-06, Mine de plomb sur papier, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/18/13, Décorations religieuses non identifiées, Détail.

Figure 63. Ozias Leduc, *Emplacement et dimensions pour les statues des chapelles des transepts*, 1911-12, Mine de plomb sur papier, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/10/2, Dessins et esquisses d'Ozias Leduc, Église Saint-Romuald, Farnham, 1905-1906, 1926.

Figure 64. Ozias Leduc, *Dimensions des voûtes des chapelles des transepts*, 1911-12, Mine de plomb sur papier, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/10/2, Dessins et esquisses d'Ozias Leduc, Église Saint-Romuald, Farnham, 1905-1906, 1926.

Figure 65. Ozias Leduc, *Esquisse d'une colonne et d'une statue*, 1911-12, Mine de plomb sur papier, (BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/10/2, Dessins et esquisses d'Ozias Leduc, Église Saint-Romuald, Farnham, 1905-1906, 1926.

Figure 66. Ozias Leduc, *Étude de deux personnages agenouillés*, Graphite, mise au carreau, 1905-06, 9,7 x 10,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Don anonyme, 2006.164.

Figure 67. Ozias Leduc, *Esquisse de L'Adoration des Mages*, 1905-06, Mine de plomb sur papier, Collection particulière.

Figure 68. Ozias Leduc, *Esquisse de La remise des clés à saint Pierre*, 1905-06, Mine de plomb sur papier, Collection particulière.

Figure 69. Ozias Leduc, *Étude pour Le Couronnement de la Vierge*, Vers 1910, Huile sur carton monté sur carton, 25.5 x 43 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Don de Maurice Corbeil, 1986.35.

Figure 70. Ozias Leduc, *Esquisse de La présentation de Marie au temple*, 1911-1912, Mine de plomb sur papier, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/10/2, Dessins et esquisses d'Ozias Leduc, Église Saint-Romuald, Farnham, 1905-1906, 1926.

Photographies d'Ozias Leduc

Figure 71. Ozias Leduc, *Adoration des Mages, La Transfiguration et La remise des clés à saint Pierre*, vers 1906, Croisée des transepts, Photo d'Ozias Leduc, carte postale originale, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS327/11/3.23.

Figure 72. Ozias Leduc, *Adoration des Mages, La Transfiguration et La remise des clés à saint Pierre*, vers 1906, Croisée des transepts, Photo d'Ozias Leduc, carte postale originale, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS327/11/3.23, Détail.

Figure 73. Ozias Leduc, *Adoration des Mages, La Transfiguration et La remise des clés à saint Pierre*, vers 1906, Croisée des transepts, Photo d'Ozias Leduc, carte postale originale, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS327/11/3.23, Détail.

Figure 74. Ozias Leduc, *Adoration des Mages, La Transfiguration et La remise des clés à saint Pierre*, vers 1906, Croisée des transepts, Photo d'Ozias Leduc, carte postale

originale, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS327/11/3.23, Détail.

Figure 75. Ozias Leduc, *Le Sermon sur la Montagne*, vers 1907, Au-dessus du maître-autel, Photo d'Ozias Leduc, photo collée sur carton, avec annotations par O.L. au verso, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS327/11/3.22.

Figure 76. Autel latéral nord dédié à Marie.

Figure 77. Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, vers 1910, Au-dessus de l'autel latéral nord dédié à sainte Marie, Photo d'Ozias Leduc, avec annotations d'O. L. au verso, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/3.27.

Figure 78. Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, vers 1910, Au-dessus de l'autel latéral nord dédié à sainte Marie, Photo d'Ozias Leduc, avec annotations d'O. L. au verso, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/3.27, Détail.

Figure 79. Autel latéral sud dédié à Joseph.

Figure 80. Ozias Leduc, *Sainte Famille à l'atelier*, Au-dessus de l'autel latéral à saint Joseph, vers 1910, Photo d'Ozias Leduc, imprimé d'un négatif sur verre, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/3.26.

Figure 81. Ozias Leduc, *Sainte Famille à l'atelier*, Au-dessus de l'autel latéral à saint Joseph, vers 1910, Photo d'Ozias Leduc, imprimé d'un négatif sur verre, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/3.26, Détail.

Figure 82. Ozias Leduc, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, Mine sur toile, 1911-12, Photo d'Ozias Leduc, imprimé d'un négatif sur verre, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/3.31, nég.88.

Sources iconographiques

Figure 83. Cabanel, *Vie de Saint-Louis : Saint Louis rend la justice, abolit les combats judiciaires et fonde les grandes institutions qui ont fait sa gloire*, 1878, Huile sur deux panneaux, Panthéon, Paris, Reproduction en sépia, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS327/14/16.

Figure 84. Cabanel, *Vie de Saint-Louis : Saint Louis rend la justice, abolit les combats judiciaires et fonde les grandes institutions qui ont fait sa gloire*, 1878, Huile sur deux panneaux, Paris, Panthéon, Reproduction en sépia, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS327/14/16, Détail.

Figure 85. *Couverture de L'ornementation des manuscrits au Moyen Âge d'Ernest*

Guillot, s.d., BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/15/5, Série12, Ouvrages généraux et spécialisés.

Figure 86. *Couverture d'Éléments d'ornementation du XV^e au XVIII^e Siècle d'Ernest Guillot*, s.d., BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/15/5, Série12, Ouvrages généraux et spécialisés.

Figure 87. Jules Eugène Lenepveu, *Vie de Jeanne d'Arc : L'entrée à Orléans*, 1874, Peinture murale, Paris, Panthéon.

Figure 88. Raphaël, *La Transfiguration*, Détail, 1516-20, Peinture grasse à tempera sur bois, 410x279cm, Musée du Vatican, Rome, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, Reproductions d'œuvres réalisées par d'autres artistes, MSS327/14/8, Cosmos Pictures, Co. N.Y.

Figure 89. Julius Schnorr von Carolsfeld, *La Nativité*, 1860, Gravure sur bois, The Warburg Institute Library, Londres.

Figure 90. Julius Schnorr von Carolsfeld, *L'Adoration des Mages*, 1860, Gravure sur bois, The Warburg Institute Library, Londres.

Figure 91. Heinrich Hofmann, *L'Adoration des Mages*, 1885-87, Dessin, Livret de dessins.

Figure 92. Heinrich Hofmann, *Bethléem*, 1885-87, Dessin, Livret de dessins.

Figure 93. Heinrich Hofmann, *La Résurrection du fils de la veuve de Naïn*, 1887, Dessin, Venez à moi!.

Figure 94. Raphaël, *Jésus remettant les clés à saint Pierre*, 1515-16, Gouache et fusain sur papier marouflé sur toile, Carton de tapisserie, 343 x 532cm, Victoria & Albert Museum, Londres.

Figure 95. Edward Simmons, *La Justice*, 1895, Huile sur toile, La Cours d'Oyer et de Terminer, Palais de Justice pénale, New York, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, Reproductions d'œuvres réalisées par d'autres artistes, MSS327/14/4, s.d.

Figure 96. Gustave Doré, *Le Sermon sur la montagne*, 1866, Gravure sur bois, *Bible de Tours*.

Figure 97. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne*, 1905-06, Huile sur toile, Au-dessus du maître-autel, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 98. Ernest Deger, *L'entrée triomphale à Jérusalem*, 19^e siècle, Gravure.

Figure 99. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne*, 1905-06, Huile sur toile, Au-dessus du maître-autel, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 100. Heinrich Hofmann, *La Prédication de Jésus*, 1885-87, Dessin, Livret de dessins, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, Reproductions d'œuvres réalisées par d'autres artistes, MSS327/14/4, Note manuscrite d'O.L. « La Prédication de Jésus Hofmann », s.d.

Figure 101. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne*, 1905-06, Huile sur toile, Au-dessus du maître-autel, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 102. Heinrich Hofmann, *Le christ bénissant les petits enfants*, 1885, Dessin, *Souviens-toi*.

Figure 103. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne*, 1905-06, Huile sur toile, Au-dessus du maître-autel, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 104. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne*, 1905-06, Huile sur toile, Au-dessus du maître-autel, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 105. Heinrich Hofmann, *La Dernière Cène*, 1885-87, Dessin, Livret de dessins.

Figure 106. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne*, 1905-06, Huile sur toile, Au-dessus du maître-autel, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 107. *Photographie de l'abbé Édouard Springer vers 1860*, Fonds Séminaire de Saint-Hyacinthe, Archives du Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe.

Figure 108. *Photographie de l'abbé Édouard Springer*.

Figure 109. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne*, 1905-06, Huile sur toile, Au-dessus du maître-autel, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 110. Petrak, d'après Furick, *Jésus condamné à mort*, Gravure mise au carreau, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, Reproductions d'œuvres réalisées par d'autres artistes, MSS327/14/5, s.d.

Figure 111. *Note manuscrite d'O.L. derrière Jésus est dépouillé de ses vêtements de*

Petrak d'après Furick, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, Reproductions d'œuvres réalisées par d'autres artistes, MSS327/14/5, s.d.

Figure 112. Heinrich Hofmann, *L'enfance du Christ*, vers 1885-87, Dessin, Livret de dessins, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, Reproductions d'œuvres réalisées par d'autres artistes, MSS327/14/4, Note manuscrite d'O.L. « Arrangement Farnham P.2 Chanoine Laflamme », mise au carreau.

Figure 113. Delphis-Adolphe Beaulieu, *La Sainte Famille à l'atelier*, vers 1908, Vitrail, Fenêtre de gauche près du massif occidental, Chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, Montréal.

Figure 114. Raphaël. *Le Couronnement de la Vierge (dit Retable Oddi)*, 1502-04, Peinture grasse à tempera sur bois transférée sur toile, 272 x 165cm, Pinacothèque Vaticane, Rome.

Figure 115. Bartolomé Esteban Murillo, *Saint Antoine de Padoue adorant l'enfant*, 17^e siècle, Huile sur toile, 174x210cm, Musée des beaux-arts de Bordeaux.

Autres peintures murales d'Ozias Leduc

Figure 116. Ozias Leduc, *L'Adoration des Mages*, 1893-94, Huile sur toile, Transept, à gauche, Cathédrale Saint-Charles-Borromée, Joliette.

Figure 117. Ozias Leduc, *La Nativité*, 1893-94, Huile sur toile, Nef, à droite, Cathédrale Saint-Charles-Borromée, Joliette.

Figure 118. Ozias Leduc, *Le Christ remettant les clés à Saint Pierre*, 1893-94, Huile sur toile, Transept, à droite, Cathédrale Saint-Charles-Borromée, Joliette.

Figure 119. Ozias Leduc, *La Pentecôte*, 1893-94, Huile sur toile, Chœur, Cathédrale Saint-Charles-Borromée, Joliette.

Figure 120. Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, 1893-94, Huile sur toile, Chœur, Cathédrale Saint-Charles-Borromée, Joliette.

Figure 121. Ozias Leduc, *L'Adoration des Mages*, 1896-99, Huile sur toile, 609x242cm, Chœur, à gauche, Église de Saint-Hilaire, Mont-Saint-Hilaire.

Figure 122. Ozias Leduc, *L'Adoration des Mages*, 1896-99, Huile sur toile, 609x242cm, Chœur, à gauche, Église de Saint-Hilaire, Mont-Saint-Hilaire, Détail.

Figure 123. Ozias Leduc, *L'Assomption de la Vierge*, 1896-99, Huile sur toile, 304x195cm, Chœur, à droite, Église de Saint-Hilaire, Mont-Saint-Hilaire.

Figure 124. Ozias Leduc, *Le Christ remettant les clés à Saint Pierre*, 1896-99, Huile sur toile, 304x104cm, Nef, à gauche, Église de Saint-Hilaire à Mont-Saint-Hilaire.

Figure 125. Ozias Leduc, *La Pentecôte*, 1896-99, Huile sur toile, 168x153cm, Mur du fond, Église de Saint-Hilaire, Mont-Saint-Hilaire.

Figure 126. Ozias Leduc, *Saint Matthieu*, 1896-99, Huile sur toile, 108x116cm, Sous le jubé, à droite, Église de Saint-Hilaire, Mont-Saint-Hilaire.

Figure 127. Ozias Leduc, *Intérieur de l'église Saint-Michel de Rougemont*, 1901-02, Photographie, Centre d'archives du Séminaire de Saint-Hyacinthe, Sec C, série 2, dos. 53-3, tir. 2.

Figure 128. Ozias Leduc, *Saint Jean*, 1902-03, Huile sur toile, Cathédrale St. Ninian, Antigonish, Nouvelle-Écosse, Photo d'Ozias Leduc, tirée d'un négatif sur verre, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/3.10, nég. 14.

Figure 129. Ozias Leduc, *Ange*, 1907-08, Église Sainte Mary's de Dover, New Hampshire, Photo d'Ozias Leduc, tirée d'un négatif sur verre, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/4.2, nég. 128.

Figure 130. Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, 1908, Huile sur toile, Voûte du chœur, Chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, à Montréal, Photo d'Ozias Leduc, tirée d'un négatif sur verre, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/4.9, nég.128.

Figure 131. Ozias Leduc, *Dieu le Père*, 1910-12, Huile sur toile, Voûte de chœur, Cathédrale de Saint-Hyacinthe.

Figure 132. Ozias Leduc, *Le Baptême du Christ*, 1917-19, Huile sur toile, Baptistère de Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, Montréal, Retouché par Alphonse L'Espérance.

Figure 133. Ozias Leduc, *La Chute d'Adam et Ève*, 1917-19, Huile sur toile, Baptistère de Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, Montréal, Retouché par Alphonse L'Espérance.

Figure 134. Ozias Leduc, *Apothéose de Jeanne d'Arc*, Huile sur toile, 1920-21, Église Saint-Raphaël de l'Île-Bizard, Montréal, Photo d'Ozias Leduc, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/5.33, nég.135.

Figure 135. Ozias Leduc, *Apothéose de Jeanne d'Arc*, Huile sur toile, 1920-21, Église Saint-Raphaël de l'Île-Bizard, Montréal, Photo d'Ozias Leduc, BAnQ, Fonds Ozias Leduc, MSS 327/11/5.33, nég.135, Détail.

Figure 136. Ozias Leduc, *L'Apothéose de sainte Geneviève*, Huile sur toile, 1926-27,

Chœur, au centre, Église Sainte-Geneviève de Pierrefonds, Montréal.

Figure 137. Ozias Leduc, *L'Apothéose de sainte Geneviève*, Huile sur toile, 1926-27,

Chœur, au centre, Église Sainte-Geneviève de Pierrefonds, Montréal, Détail.

Figure 138. Massif occidental de Sainte-Geneviève de Pierrefonds, Montréal.

Figure 139. Ozias Leduc, *Saint Matthieu*, 1933-35, Transept sud, à gauche, Église Saint-Michel de Rougemont.

Figure 140. Ozias Leduc, *La Présentation de Marie*, 1933-35, Huile sur toile, Autel latéral de gauche, Église Saint-Michel de Rougemont.

Retouches et restaurations

Figure 141. Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas, *Anges portant des instruments de la Passion*, 1930-31, Huile sur toile, Chœur de l'église des Saint-Anges de Lachine, Retouché par Alphonse Lespérance en 1959.

Figure 142. Ozias Leduc et Flavien-Norbert Chapdelaine, *Le Sermon sur la Montagne*, 1905-07, Huile sur toile, 797.56 x 721.36cm, Au-dessus du maître-autel, Retouché par Germain Vallée en 1952.

Figure 143. Ozias Leduc, *La Transfiguration*, 1905, Huile sur toile, Diamètre : env. 254cm, Voûte de la croisée du transept, Retouché, Détail.

Figure 144. Ozias Leduc, *Saint Matthieu*, 1905-06, Huile sur toile, Diamètre : 139.7cm, Transept nord, à droite, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 145. Ozias Leduc, *Saint Marc*, 1905-06, Huile sur toile, Diamètre : 139.7cm, Transept nord, à gauche, Retouché par Germain Vallée en 1952, Détail.

Figure 146. Ozias Leduc, *Le Couronnement de la Vierge*, 1910, Huile sur toile, 281.5x408cm, Autel latéral nord dédié à Marie, Retouché par Germain Vallée en 1952, Photo de Patrick Legris avant la restauration de 2006.

Figure 147. Ozias Leduc, *La Sainte Famille à l'atelier*, 1910, Huile sur toile, 281.5x408cm, Autel latéral sud dédié à Joseph, Retouché par Germain Vallée en 1952, Photo de Patrick Legris avant la restauration de 2006.

Figure 148. Germain Vallée, *Nuages*, 1952, Calvaire du maître-autel.