

Études d'histoire religieuse



Judith en 1951 : le statut de l'infigurable dans l'oeuvre d'Ozias Leduc

Mathilde Bois

Volume 83, Number 1-2, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040858ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1040858ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société canadienne d'histoire de l'Église catholique

ISSN

1193-199X (print)

1920-6267 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bois, M. (2017). *Judith en 1951 : le statut de l'infigurable dans l'oeuvre d'Ozias Leduc*. *Études d'histoire religieuse*, 83(1-2), 61–77.
<https://doi.org/10.7202/1040858ar>

Article abstract

The starting point of this study is the proposition of a new dating for *Judith*, a work by Ozias Leduc (1864-1955), known for his imposing religious decors as well as for his easel painting. This new dating allows us to provide new insights on the work, informed by Ozias Leduc's late writings, of which the author proposes a new interpretation, aiming to put their religious and metaphysical content, and the spiritual function given to the image by the painter, in relation to one another. This study affords a new dimension to Leduc's symbolism. Traditionally understood in relation to Jacques Maritain's scholastic aesthetics, it is characterized here by the idea, existentialist in scope, of a precarious passage between the terrestrial and the celestial, between matter and spirit.

***Judith* en 1951 : le statut de l'infigurable dans l'œuvre d'Ozias Leduc**

Mathilde Bois¹

Résumé : Le point de départ de cette étude est l'hypothèse d'une nouvelle datation pour *Judith*, œuvre du peintre québécois Ozias Leduc (1864-1955), reconnu tant pour ses grandes décorations religieuses que ses tableaux de chevalet. Cette nouvelle datation permet d'éclairer l'œuvre à la lumière des écrits tardifs d'Ozias Leduc, dont l'auteure propose une relecture, visant à mettre en évidence leur fond métaphysique et religieux dans sa relation avec le rôle spirituel que le peintre accorde à l'image. Le symbolisme de Leduc, traditionnellement interprété en référence à l'esthétique thomiste de Jacques Maritain, gagne par cette analyse une nouvelle dimension, caractérisée par l'idée, de sensibilité existentialiste, d'un passage plus trouble entre le terrestre et le céleste, la matière et l'esprit.

Abstract: The starting point of this study is the proposition of a new dating for *Judith*, a work by Ozias Leduc (1864-1955), known for his imposing religious decors as well as for his easel painting. This new dating allows us to provide new insights on the work, informed by Ozias Leduc's late writings, of which the author proposes a new interpretation, aiming to put their religious and metaphysical content, and the spiritual function given to the image by the painter, in relation to one another. This study affords a new dimension to Leduc's symbolism. Traditionally understood in relation to Jacques Maritain's scholastic aesthetics, it is characterized here by the idea, existentialist in scope, of a precarious passage between the terrestrial and the celestial, between matter and spirit.

1. Mathilde Bois détient deux baccalauréats, en histoire de l'art et en philosophie, et poursuit actuellement des études de deuxième cycle en philosophie à l'Université Laval et à l'Université de Liège. Ses recherches, bénéficiant du soutien financier du Fonds de recherche du Québec et du Conseil de recherches en sciences humaines, portent sur la phénoménologie husserlienne de la conscience d'image. Elle a signé quelques textes critiques en art contemporain, dont l'un a été publié dans le catalogue de l'exposition que le Musée des beaux-arts du Québec a consacrée à Carl Trahan. L'auteure tient à remercier le professeur Didier Prioul pour ses précieux conseils et ses patientes relectures, sans lesquels cette étude ne pourrait exister dans sa forme actuelle.

Le 17 juin 1951, Ozias Leduc avise Gilles Corbeil, qu'il reçoit dans son atelier le 6 mars de la même année², que le tableau *Judith*³ est achevé : « La peinture de moi que vous avez remarquée est maintenant terminée à votre disposition⁴ ». La réponse de Gilles Corbeil confirme l'identité de l'œuvre : « Cher monsieur, Votre petit mot m'a rejoint en France ou [sic] je me trouve pour un mois et demi encore. Je vous remercie de l'empressement que vous avez mis à terminer votre "Judith" qui me tient tant au cœur. Dès mon retour au Canada, c'est-à-dire vers la fin du mois d'août, je m'empresserai d'aller vous rendre visite à St-Hilaire – si vous le permettez – et je rapporterai avec moi la peinture qui m'était destinée⁵ ».

Judith semble avoir été datée pour la première fois en 1974, dans le catalogue de l'exposition « Ozias Leduc : peinture symboliste et religieuse », rédigé par Jean-René Ostiguy. La date approximative de 1914 qu'on lui a alors accordée est reprise dans le cadre du premier travail de grande envergure sur l'artiste à l'occasion de l'exposition « Une œuvre d'amour et de rêve », réalisée sous la direction de Laurier Lacroix en 1996⁶. Cette correspondance entre l'artiste et le collectionneur, dont il n'est pas fait mention dans les catalogues des deux expositions citées, ne permet pas

2. Nous tirons cette date du registre des visiteurs tenu par Ozias Leduc (BANQ 327/1/4). Le nom de Corbeil apparaît dans le registre des visiteurs pour la première fois le 6 mars 1951, avec celui de Paul-Émile Borduas, de Jori Smith et d'André Béand. L'occurrence suivante est le 16 novembre 1951. On peut supposer que c'est Borduas qui a introduit Corbeil auprès de Leduc puisque c'est à son ancien élève que le peintre écrit pour obtenir l'adresse du collectionneur (indication de l'envoi d'une lettre à Borduas à ce sujet dans le journal du peintre à la date du 19 décembre, BANQ 327/3/11) lorsque le chèque de 50,03 \$ pour le paiement de *Judith* est refusé en raison d'une erreur dans le numéro du compte. Corbeil rencontre Borduas après son retour de Paris par l'intermédiaire de Jori Smith. Voir Laurier LACROIX, « Gilles Corbeil (1920-1986) : un 'passeur' tranquille », *Les Cahiers des dix*, n° 63, 2009, p. 226.

3. Ozias Leduc, *Judith*, 1914?, huile sur carton, 21,2 x 27,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ), Québec. On peut visualiser l'œuvre dans le catalogue en ligne du MNBAQ : <https://www.mnbaq.org/collections/oeuvre/judith-600013101>.

4. Lettre du 17 juin 1951, conservée à la Librairie le Chercheur de Trésors, Montréal. La lettre a été ré-adressée par un tiers à Paris. Il s'agit vraisemblablement de la même *Judith* que celle actuellement conservée au Musée national des beaux-arts du Québec. En effet, la première entrée dans l'historique de cette œuvre est son acquisition par Gilles Corbeil en 1951.

5. Lettre du 2 juillet 1951, BANQ 327/8/5.

6. Jean-René OSTIGUY, *Ozias Leduc*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1974, p. 50. Laurier LACROIX (dir.), *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Québec et Montréal, Musée du Québec et Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 188. Dans les notices des catalogues d'exposition, rédigées respectivement par Jean-René Ostiguy et Esther Trépanier, aucune explication n'est fournie pour justifier cette date. L'œuvre a certes été reproduite auparavant – la première fois en 1954 dans le cadre du numéro d'*Arts et pensées* consacré à Leduc, puis, en 1955, dans le catalogue d'une exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada –, mais sans que la date soit indiquée.

d'invalider complètement la date de 1914, l'artiste ayant pu conserver cette œuvre sous forme inachevée dans son atelier durant trente-sept ans. Dès lors, loin de considérer cet échange de lettres comme un moyen de lever l'incertitude relative à la datation de l'œuvre, nous y voyons une invitation à l'examiner sur nouveaux frais : approcher *Judith* en tant qu'œuvre tardive de l'artiste, c'est avant tout changer de cadre de référence pour se donner les moyens d'en proposer une relecture.

Judith en 1951

Autant *Judith* datée de 1914 n'était pas intégrée dans la chronologie du peintre – apparaissant comme une curiosité par son thème et son format au sein de la production des grands paysages symboliques – autant la datation de 1951 ne permet pas de l'insérer dans une relation de continuité avec d'autres œuvres. *Judith* représenterait en effet le dernier tableau de chevalet du peintre, le seul conçu au cours des sept dernières années de la vie de l'artiste.

En effet, pendant cette période, l'artiste se consacre essentiellement à des commandes d'institutions religieuses, dont le grand projet de décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation, entamé en 1942. Ce décor, tout comme *Judith*, est marqué par une appropriation personnelle des thèmes bibliques, appropriation qui se traduit entre autres – dans le cas du décor – par des notes théoriques⁷. Du point de vue thématique et formel, c'est cependant avec le chemin de croix de 1949-1950, commandé par les Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie de Saint-Hilaire, que *Judith* présente davantage de parentés. En effet, le traitement iconographique singulier qu'accorde Leduc au récit de Judith déplace l'accent de la séduction exercée par le corps – tradition symboliste – ou de la violence de la décollation – tradition baroque – vers la résolution du personnage, son sentiment de devoir et sa spiritualité, trois éléments qui marquent aussi les dernières scènes de la Passion. Dans *Judith*, comme dans le chemin de croix, cette mise en évidence de l'expérience intérieure du personnage se manifeste par un cadrage extrêmement serré, annulant toute référence à un espace déterminé. Les

7. On trouve en effet dans la deuxième boîte du fonds d'archives Ozias Leduc des notes manuscrites se rapportant à la plupart des grands décors conçus par Leduc. On y trouve des esquisses, des listes de thèmes et symboles mais aussi des transcriptions (par exemple une description de l'Ève du Portail d'Autun par Louis Gillet dans le fichier consacré au projet de décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation) ou des digressions théoriques sur la signification symbolique du décor. Les notes d'Ozias Leduc sur la symbolique du décor du baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal, qui ont été publiées, sont un bon exemple de cet enchevêtrement entre la description des éléments dans le décor et le déploiement de la signification du thème. Voir Ozias LEDUC, « Notes manuscrites d'Ozias Leduc », *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, n° 15 (1970), p. 4-9.

compositions des stations s'organisent le plus souvent autour des diagonales générées par la croix, ce qui n'est pas sans rappeler la diagonale de l'épée dans *Judith*. Cette épée – dont la ressemblance avec une croix représente bien l'ambiguïté du geste de Judith : séduire, exhiber sa chair et tuer pour le salut du peuple juif, faire le bien sous le visage du mal – est d'autant plus chargée symboliquement si on la fait dialoguer avec la deuxième station du chemin de croix (Jésus est chargé de sa croix) : comme le Christ, Judith porte sa croix, elle se sacrifie pour le salut de son peuple, en mettant en jeu sa vertu et sa chasteté. Le sentiment de devoir apparaît aussi chez Leduc, sous une forme moins tragique, par le thème du salut par le travail. On rencontre en effet dans les six panneaux de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation dédiés à ce thème l'idée d'une lutte de l'individu contre les éléments (la terre, le métal, le bois), lutte qui s'inscrit dans le cadre d'une tâche spirituelle à portée collective, celui de la fondation de la ville de Shawinigan par le missionnaire Buteux.

Un dernier élément de chronologie doit être mentionné : alors qu'une partie importante des œuvres de chevalet de Leduc furent exécutées bien avant qu'il ne se soit mis à l'écriture⁸, *Judith* s'inscrit résolument au sein de la production poétique et théorique de l'artiste (il commence à publier ses poèmes à partir du début des années 1950). Ce que nous souhaitons proposer ici est une interprétation de certains enjeux artistiques et spirituels propres à *Judith* à partir d'une lecture des écrits de Leduc, lecture moins soucieuse de littéralité que mue par une volonté de saisir les tensions animant cette production théorique et poétique. En effet, le lecteur des écrits de Leduc constate rapidement qu'il a affaire à un penseur dont la visée n'était pourtant pas la production d'une théorie cohérente, mais plutôt la poursuite d'une recherche sur certains thèmes précis (la matière, la place de l'homme dans le cosmos, la nature, l'amour, le paradis perdu, le pouvoir de l'art, etc.). Ainsi, les écrits apparaissent comme les *traces* de cette recherche avant d'en être les *résultats* systématiquement organisés. On peut tirer trois conséquences de cette prise compte de la spécificité du rapport que Leduc entretient à l'écriture.

D'abord, les références à certains auteurs, notamment à Maritain, doivent être comprises autrement que selon un rapport d'influence. Le peintre peut s'être intéressé à ces auteurs, dont il cite les textes et résume la pensée, en tant qu'ils offraient une réponse particulièrement forte aux problèmes qui l'occupaient. Ensuite, si l'on adopte cette interprétation des écrits de Leduc, le manque de cohésion conceptuelle dans le traitement de certains thèmes (comme la matière), dont résulte une apparence de

8. Laurier Lacroix date l'activité littéraire de l'artiste des années 1930 et 1940. LACROIX, *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, p. 226.

confusion sur le plan théorique, cesse d'être gênant pour l'interprétation et peut au contraire être compris comme l'expression même de sa pensée (comme recherche). D'ailleurs, l'idée même d'une pensée continuellement au travail est thématisée dans ses poèmes, où la connaissance humaine est décrite comme empreinte de doute et d'incertitude. Ainsi, la dernière période de la vie du peintre est-elle loin de représenter – comme Louise Beaudry le laisse entendre – l'aboutissement de son «cheminement spirituel», dans un contact avec l'«absolu»⁹. Le seul texte où la présence du doute dans les écrits de Leduc est véritablement thématisée est celui de Maurice Gagnon, paru en 1941 dans la revue *Technique*¹⁰. Cette sensibilité à cette dimension de la pensée de l'artiste, que l'on retrouve également dans certains textes du numéro *Arts et pensées* consacrés à Leduc, peut être mise en rapport avec la redéfinition de la foi chrétienne comme inquiétude et de l'existence comme tragique par certains intellectuels français (Mauriac, Bernanos, Mounier, Daniel-Rops, Marcel, etc.)¹¹, dont la pensée a notamment été diffusée au Canada par le père Couturier¹². Plutôt que de comprendre, à l'instar de Fernande Saint-Martin, la dimension conflictuelle de l'œuvre de Leduc par des paradigmes issus de la psychanalyse¹³, nous nous référerons donc plutôt, de façon implicite, à cette tradition de réception pour tenter une autre lecture

9. Louise BEAUDRY, *Ozias Leduc : paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1986, p. 60.

10. Maurice GAGNON, «Poèmes philosophiques du peintre Ozias Leduc», *Technique*, vol. 16, n° 9 (nov. 1941), p. 640-643, 663. Il existe une version dactylographiée de cet article dans les archives du Musée national des beaux-arts du Québec.

11. Leduc ne semble pas avoir eu un contact direct avec ces auteurs. On retrouve cela dit dans le dossier «transcriptions» aux archives une retranscription manuscrite de l'exergue du roman *Nœuds de vipères* de François Mauriac, BANQ 327/4/14.

12. Voir Jean-Philippe WARREN, *L'art vivant, Autour de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Boréal, 2011, p. 19-28.

13. Selon Fernande Saint-Martin, la tension entre bien et mal chez Leduc, dont elle trouve la trace dans la célèbre critique que lui adresse Paul-Émile Borduas dans la lettre à Robert Élie de 1948 ainsi dans que les écrits de Jean Éthier-Blais, s'explique par la victoire de l'artiste sur son père symbolique, Luigi Capello, victoire qui serait passée par l'appropriation de l'épouse du maître, Marie-Louise Lebrun (Fernande SAINT-MARTIN, *L'immersion dans l'art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010, p. 38-39.) Nous reconnaissons le caractère stimulant de l'analyse qu'elle propose de *L'heure mauve* et surtout, la pertinence d'une approche visant à «parler de l'artiste en tant qu'être humain» (*Ibid.*, p. 36), et sensible pour cette raison à la dimension conflictuelle de la démarche de Leduc. Saint-Martin analyse ce conflit en mobilisant, d'une part, des théories psychanalytiques sur le développement infantile et, d'autre part, l'hypothèse selon laquelle l'artiste aurait été indisposé par le climat religieux québécois. Cette dernière hypothèse nous étant parue en partie affaiblie par l'examen tant des œuvres de chevalet de l'artiste que de sa production littéraire, nous avons préféré puiser au sein des écrits laissés par l'artiste les outils herméneutiques pour appréhender son travail. Il en découle que ce que Saint-Martin analysait comme un conflit sexuel refoulé devient un conflit existentiel, mettant en jeu un doute profond quant à l'existence de Dieu et la possibilité du Bien et du Beau, comme nous l'expliquerons plus loin.

des écrits de Leduc. Finalement, cette interprétation de la relation que Leduc entretenait avec l'écrit permet de penser différemment le rapport entre les œuvres picturales et la production théorique et poétique. On peut dès lors penser les écrits comme des traces de la réflexion de Leduc, au même titre que les œuvres, et non comme le noyau conceptuel dont les œuvres seraient l'application formelle. Nous nous intéresserons donc à ce qui anime les écrits de Leduc plutôt qu'à ce qui y est exprimé littéralement, de façon à comprendre en quoi *Judith* constitue une réponse singulière au problème du statut de l'image comme symbole de quelque chose qui la dépasse.

Couleur et intériorité

D'un point de vue formel, *Judith* se caractérise par une exaltation de cette touche chatoyante que l'on retrouve dès *Les trois pommes* (1887, Musée des beaux-arts de Montréal). Dans les œuvres représentant des figures humaines, cette touche s'adoucit dans le rendu du visage, soit en s'effaçant complètement (*Portrait de l'honorable Louis-Philippe Brodeur*, 1901-1904, Chambre des communes) ou encore en suivant les volumes principaux (*Portrait de Mademoiselle B.*, 1940, collection particulière), créant le plus souvent une distinction marquée entre le fond, où le travail de la pâte est mis en évidence, et la figure qui y surgit d'autant plus clairement. Cette distinction entre la figure et le fond est annulée dans le cas de *Judith*, la surface entière étant couverte de coups de pinceaux orientés en diagonale vers le bas, créant un mouvement uniforme rompu seulement à certains endroits du drapé. La couleur ne s'efface pas dans la référence à ce qu'elle représente, pas plus qu'elle ne vient remplir des formes au contour bien cerné : elle fragilise bien plutôt l'autonomie de la figure en brouillant les traits du personnage et sa distinction d'avec le fond. En niant la volumétrie de la figure – ce qui n'a rien d'exceptionnel eu égard au travail de décoration de la même période – mais surtout en dissimulant le contour des formes – ce qui mérite l'attention – il semble que Leduc repense le matériau-couleur selon son origine étymologique (*color* de *celare*), qui en détermine la fonction comme celle de recouvrir, de cacher, de celer¹⁴. Figure et arrière-plan étant confondus dans (ou sous) cet amas de peinture, c'est l'œuvre entière qui semble être le fond pour une apparition à jamais différée.

14. « Sculpter, c'est fondamentalement retrancher, extraire la "figure" du matériau qui l'enveloppe (même si pareille assertion est surtout vraie pour le marbre) ; peindre, c'est fondamentalement recouvrir ou dissimuler un support : *color*, la couleur, vient du verbe *celare* qui veut dit "cacher" ». Baldine SAINT GIRONS, *Acte esthétique*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 133.

L'insistance sur le drapé – lieu insigne où la peinture s'est montrée dans sa matérialité, donc dans son opacité¹⁵ – mais surtout l'attitude du personnage, replié sur lui-même, les yeux clos, paraît répondre à cette idée de recouvrement. L'œuvre évoque en cela les nus mythologiques, qu'on pense à *Érato (Muse endormie)* de 1898, à *Érato (Muse dans la forêt)* de 1906¹⁶ ou encore à sa *Madeleine repentante* de 1902, dans lesquels la figure, retirée dans sa vie intérieure, nous livre son corps nu, tel un écran pour le regard : si nous sommes attirés dans l'espace pictural, c'est pour se buter à une sphère qui nous est infiniment lointaine, celle de la vie intérieure du personnage, inaccessible peut-être précisément parce que nous y avons été invités par sa chair. Si Leduc abandonne cette opposition entre intériorité et sensualité, il n'en reste pas moins qu'il choisit un moment du récit de Judith où sa vie intérieure est particulièrement riche que pour mieux dissimuler l'âme du personnage, comme si elle était irréductible à la mise en image.

Leduc aurait-il développé pour *Judith* une esthétique négative, dissimulant l'objet représenté par crainte de trahir ce qu'il y a d'infigurable ? Peut-on concevoir la surface picturale comme un voile se limitant à évoquer ce qu'il cache au regard ? Avant le paradigme de l'apparition – où l'objet est présent comme événement, en acte –, c'est au paradigme de l'écran que nous nous référons ici, écran qui, dans sa phénoménalité même, implique quelque chose de caché ou de dissimulé, auquel il renvoie négativement. Ainsi, percevoir la surface picturale comme un écran, c'est deviner que gît en elle, sous elle, quelque chose comme son fond, qui sans être déployé dans le visible, se laisse pressentir comme infigurable.

Certes, on trouve peu d'écho d'un tel paradigme esthétique dans les réflexions de Leduc sur la peinture, souvent très près de l'esthétique de Jacques Maritain, pour qui l'œuvre est le lieu d'un resplendissement de la forme sur la matière, évoquant la perfection du Paradis ou de Dieu, « beau absolument¹⁷ ». C'est sur cette dimension que Laurier Lacroix a insisté, en

15. Voir l'analyse de Daniel Arasse des mises au tombeau du Titien dans Daniel ARASSE, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 281.

16. L'actualité de ce dernier nu au début des années 1950 est par ailleurs confirmée par un dessin de 1952, conservé au Musée des beaux-arts de Montréal, où Leduc a reproduit, avec des cheveux plus courts, le personnage féminin.

17. Jacques MARITAIN, *Art scolastique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965, p. 36-39, 50. Leduc cite Maritain dans la conférence aux membres de l'Union catholique des cultivateurs, vers 1930 : « Le beau est dans l'éclat de la forme et cet éclat a mille manières de briller sur la matière. C'est l'éclat sensible de la couleur ou du timbre, c'est la clarté intelligible d'une arabesque, d'un rythme ou d'un équilibre, d'une activité ou d'un mouvement : c'est le reflet sur les choses d'une pensée d'homme ou d'une pensée divine, c'est surtout la splendeur profonde de l'âme qui transparaît, de l'âme principe de vie et de force animale ou principe de vie spirituelle, de douleur et de passion », BANQ 327/4/3.

expliquant comment la pénétration des lois de la nature permet à l'artiste de mieux dominer la matière et d'y faire ainsi apparaître de la beauté¹⁸. Par cette saisie de l'ordre de la nature, l'artiste se rapproche du monde céleste, ascension thématifiée à la chapelle de l'évêché de Sherbrooke par des éléments naturels : pommier, plantes grimpantes, montagne¹⁹.

Chute et apparences

On trouve cependant quelques textes de Leduc dans lesquels le passage du monde terrestre au monde céleste est plus trouble, mettant en péril cette théorie de la création formulée par Lacroix d'au moins deux façons. Premièrement, la possibilité pour l'homme de comprendre l'Univers est mise en doute : « Sans doute tout se conditionne sous l'empire de lois, de règles certaines... mais nous n'arrivons pas à les bien saisir, ces lois, ces règles, ce qui ajoute à la confusion de notre intelligence, dont l'unique fin est de connaître²⁰ ». Cette mise en doute de la possibilité de la connaissance peut être reconduite à l'interprétation que fait Leduc du péché originel, causé selon lui non pas par le désir charnel mais un désir de perfection et de savoir excessif²¹. Ainsi, cette incertitude qui entache tout savoir, ce sentiment que l'essence des choses échappe à l'homme est la conséquence de cette condamnation de la connaissance : « Posséder la sagesse ? L'homme a péché pour savoir ; amère est la science et le mystère reste fermé. L'homme se meut dans la douleur²² ». Cette incertitude quant à la valeur de la connaissance et sa possibilité a partie liée avec le travail de création et tout particulièrement avec le statut de la

18. LACROIX, *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, p. 24-26. Le lien entre nature et art reste équivoque dans le texte de Lacroix cependant. En effet, alors que la connaissance de l'ordre de la nature est présentée comme la condition même de l'exercice de l'artiste, qui s'inspire de la nature au sens où il applique ces lois naturelles pour créer de la beauté, plus loin dans le texte, la connaissance de la nature est présentée comme le résultat du travail de l'artiste sur la matière, et non une condition de ce travail. Finalement, Lacroix explique que l'œuvre est aussi pour Leduc un moyen d'incarner le monde intérieur de l'artiste. Toutes ces conceptions du travail de l'artiste coexistent chez Leduc : l'intérêt selon nous cependant n'est pas de les présenter en tentant de les confondre pour unifier la théorie de l'art de Leduc, mais de les différencier pour comprendre quelles étaient les questions qui animaient l'artiste.

19. Laurier LACROIX, « La décoration religieuse d'Ozias Leduc à l'évêché de Sherbrooke », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1973, p. 240-245.

20. BANQ 327/4/10.

21. « Son péché né d'un désir de science, du désir d'un état plus parfait. Il doute qu'il y a en lui une aspiration vers du plus parfait – aspiration jamais satisfaite. [...] », BANQ 327/4/18.

22. BANQ 327/3/15. On retrouve chez Leduc une critique faustienne de l'homme de science, à jamais insatisfait par ses connaissances « [...] Il était triste et désolé / Sa science ne l'avait pas comblé. / Grand Docteur, Grand Savant fragile. / Cerveau déséché / qu'on ne peut touché, / Car, comme le verre il pourrait se cassé. / Ainsi fut-il !! », BANQ 327/3/15.

matière : si l'artiste peut connaître la nature, alors la matière devient une condition de la beauté – « La matière est une provocatrice de pensée ; elle est l'outil de toute pensée s'exprimant²³ » ; au contraire, si l'essence de la nature, son ordre et ses lois, est irrévocablement fermé à l'artiste, la matière devient l'objet d'une lutte pour l'artiste, enviant par ailleurs la musique pour son immatérialité²⁴. Cette dichotomie quant au statut de la matière chez Leduc semble être la manifestation d'un questionnement sur la possibilité de la connaissance.

Deuxièmement, c'est aussi la ressemblance entre le monde et son Créateur, condition de la Beauté²⁵, qui est niée, et ce, par une interprétation radicale de la Chute. La chute, sans doute le thème théologique le plus important des écrits de Leduc, y est décrite comme un événement cosmologique ayant défiguré la face du monde. Ainsi, dans un texte de Leduc sur le Jugement dernier, Dieu dit : « C'est quelque chose. Le monde que j'ai fait que j'ai béni – à qui est allé toute ma miséricorde. Ce monde a été violé – il est devenu pour une large fraction l'image du mal – Que le mal est puissant²⁶ ». Bien que le monde ait été créé comme un Univers régi par un ordre, par des lois, Leduc doute du fait que le monde ait bel et bien suivi ces lois lorsqu'il écrit que la loi a soit « la possibilité d'être inefficace », soit « la possibilité d'être observée²⁷ ». Ce doute se condense dans l'attitude à tenir face au statut de la transformation incessante des apparences : que ces transformations soient, comme le soutient une tradition aristotélicienne, des manifestations de l'évolution de la matière vers la forme – la Beauté étant alors définie comme le dynamisme du devenir de l'Univers²⁸ – c'est

23. « Remarques sur l'art », 21 août 1936, BANQ 327/4/1.

24. Dans une lettre à J.-J. Gagné datant de 1948, Leduc écrit : « La peinture capable d'illusions décevantes comme de hautes beautés n'en n'est qu'une sœur un peu informe – la matière parle en elle et la gêne. La Musique est tout âme. La peinture traîne un corps après soi », BANQ 327/9/11.

25. « La beauté que l'on cherche et que l'on trouve. La beauté qui nous est donnée, a ses racines tout au fond de la ressemblance admise entre le Créateur et sa créature », BANQ 327/3/17. Cette idée se trouve chez Maritain : « [Dieu] est la beauté même, parce qu'il donne la beauté à tous les êtres créés, selon la propriété de chacun, et parce qu'il est la cause de toute consonance et de toute clarté », MARITAIN, *Art et scolastique*, p. 50.

26. BANQ 327/3/15.

27. « D'où est venue la catastrophe du Ciel ? Celle de la terre ? Un ordre devait s'accomplir ; c'était une loi, le monde était saint, il fut pollué ; le Ciel était glorieux, l'Ange avait sa loi, il pouvait se soumettre ; le Ciel vit une déchéance. La loi qui devait s'accomplir, a une loi, la possibilité d'être inefficace, la possibilité d'être observée. Vers quel destin va-t-elle pencher, semble-t-il ? Il y a Dieu, il y a l'homme, il y a l'ange. Où vont maintenant le Ciel et la terre ? L'Ange, ce trouble de Dieu ? L'Ange a été divisé. L'Ange divisé, ce trouble de l'homme ? La fin du destin, commencée, va vers sa fatalité », BANQ 327/3/16.

28. Lettre à Émile Filion, début décembre 1940 : « Mais aucune recette secrète, aucune règle clairement formulée d'un art parfait n'existent – L'art – un perpétuel devenir

là une affirmation toujours menacée par la crainte que ces altérations ne résultent d'aucune téléologie. Le changement constant des apparences serait alors la manifestation de la nature profondément instable et illusoire du monde sensible : « Notre âme quotidienne se gorge d'illusions et fait le cœur qui se donne inquiet des visages qu'il entrevoit images du vrai, et celles du faux, du mensonge, de la déception – tous les visages d'un même portrait d'incertitude, d'un don sans retour²⁹ ». Cette idée de passage et de mouvement, dont Laurier Lacroix s'est fait le défenseur, n'est donc pas dépourvue d'un accent pessimiste : dans la Création, chaque chose se renversant en son contraire, tout ce qui paraît bon ou beau se transforme en image du mal, entouré d'un « halo d'ombre et de cendre³⁰ ». Une transcription d'un extrait de la *Prière sur l'Acropole* d'Ernest Renan s'accorde aussi avec cette idée selon laquelle la transformation constante des apparences ne peut être reconduite à la manifestation de l'évolution de la matière vers la forme : « Une philosophie, perverse sans doute, m'a porté à croire que le bien et le mal, le plaisir et la douleur, le beau et le laid, la raison et la folie se transforment les uns dans les autres par des nuances aussi indiscernables que celles du cou de la colombe³¹ ».

Pour Leduc, contrairement à ce que pense Maritain, l'activité de l'artiste n'est pas « planté[e] dans la certitude³² ». En effet, par ce doute, ce qui est ébranlé est à la fois la possibilité de la beauté comme fruit de l'intelligence³³

est le miroir spirituel de l'Univers ou rien n'est définitif, ou la beauté mystérieusement dynamique s'exalte dans sa multiplicité sans limite », BANQ 327/9/2.

29. BANQ 327/3/18.

30. BANQ 327/3/16.

31. BANQ 327/4/10. Aussi : « Rien dans l'univers ne semble constant. D'un centre, rayonne la gloire ; mais un halo d'humiliation est tout près. A ce que Dieu veut éperdument, le Mal dit non de toutes ses possibilités.... Si l'homme n'était que le témoin de cette dualité... », BANQ 327/3/18.

32. MARITAIN, *Art et scolastique*, p. 19. En fait, il existe aussi chez Maritain de rares passages qui laissent croire que l'intelligibilité de la forme est hermétique et apparaît en conséquence avant tout comme un mystère (*Ibid.*, p. 45) ou encore que le vécu de l'artiste et du chrétien est marqué par l'épreuve : « [...] il est difficile d'être un artiste et très difficile d'être un chrétien [...] » (*Ibid.*, p. 113). Toute la différence entre Maritain et Leduc semble se tenir dans cette distinction indiquée par Maritain lui-même : le philosophe se tient du côté de ce que les choses sont « en soi », du moins dans la constitution de sa théorie esthétique, alors que Leduc se trouve dans le « pour nous », portant ainsi plus d'attention au doute qui peut assaillir le croyant ou l'artiste.

33. Il faudrait analyser à ce sujet la place que prend le concept de l'inconscient comme source d'inspiration chez Leduc (par exemple : « La substance de l'Art est dans ton regard – et partout ton œil la découvre ; parfois dans l'imprévu d'une ombre qui accentue la blancheur d'un mur. Parfois aussi – sensible à ton regard intérieur, du fond de ton inconscient remonte l'image évanescence d'une forme élémentaire. Cette image par sa rencontre avec l'art qui s'en empare, devient qualifiée pour habiter désormais, parmi nous tous qui en sommes cependant inquiets et troublés », BANQ 327/4/10), d'autant plus que par l'introduction de ce concept, Leduc se distingue de Maritain pour qui la pureté

et la nature même du lieu où le peintre exerce son activité : le peintre a pour domaine les apparences, des images qui n'ont pas l'éclat ou l'évidence de l'idéal, mais au contraire la mouvance et l'instabilité des phénomènes. Cette esthétique négative évoquée plus haut, dans laquelle l'image ne se fait pas le lieu d'apparition de ce qu'elle figure, mais, moins confiante en ses capacités, simple moyen d'une évocation ou d'une suggestion d'une réalité qui la dépasse ontologiquement, prend sens depuis cette perspective³⁴. Pour ne pas trahir l'objet qu'elle représente, en faisant comme si elle en était le double, la tâche de la peinture est de ne pas s'« oublier »³⁵, de se montrer dans son opacité. Ainsi, il ne s'agit pas de nier la nature « d'apparences » des images, mais de les rendre « significatives de vérités profondes »³⁶. L'affirmation de la bidimensionnalité et de la matérialité de l'image apparaît comme une stratégie artistique, sacrifiant la profondeur illusoire de l'image au profit de l'instauration d'une profondeur spirituelle dans le tableau.

La signification spirituelle de la négation de l'illusion a déjà été repérée par François-Marc Gagnon :

Le « rêve qui débouche sur l'avenir » est donc le contraire de l'illusion. C'est la recherche d'une vérité qui se situe toujours au-delà des apparences. Mais de quelle vérité s'agit-il ? On pourrait penser qu'il s'agit de cette vérité sublime des mystères de la foi. Oui, en un sens. Après tout, le gros de la carrière de Leduc a consisté à exécuter des commandes de décoration religieuse. Mais seulement en ce sens que la foi suppose l'existence d'un monde invisible, de plus de conséquences que le monde visible, de présences plus denses que celles que nous voyons. Bref, une âme derrière chaque visage. Pour Leduc, la foi elle-même devient une métaphore de l'art³⁷.

De fait, l'expérience de la foi chez Leduc est moins l'adhésion confiante à un dogme que la capacité, dans un monde désenchanté qui a perdu contact avec le Ciel³⁸, de pouvoir encore espérer, désirer la transcendance contre la tentation du matérialisme. La peine d'aimer, faisant l'objet de quelques poèmes, entretient également une parenté structurelle avec la foi et l'art. En effet, elle est décrite comme l'impossibilité à pénétrer l'âme d'autrui,

de l'art repose sur la place éminente qu'y occupe l'intelligence (voir MARITAIN, *Art et scolastique*, p. 83).

34. « L'Art n'a pas pour fin d'exprimer une idée. Le métier maître de la matière fait paraître, évoque, l'idée, idée, que l'esprit ne peut autrement posséder », BANQ 327/3/16.

35. « Le but de la peinture n'est pas de tromper comme on pourrait le croire. Le mensonge en peinture commence justement quant [*sic*] elle s'oublie et prétend montrer un double des objets, duperie qui la rend méprisable », BANQ 327/4/10.

36. « Comment être délivré des apparences ? Les rendre significatives de vérités profondes. Promener par l'univers, votre cœur tout grand ouvert », BANQ 327/3/16.

37. LACROIX, *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, p. 36.

38. Voir le sonnet « À de beaux yeux », BANQ 327/3/15.

au-delà des apparences projetées par son corps, au-delà des changements constants qu'affecte son regard – tout en pressentant l'existence de cette autre forme de réalité. Par ailleurs, la peine d'aimer est aussi inscrite dans ce récit cosmologique de la Chute, dans la mesure où l'insuffisance de tout rapport intersubjectif est mesurée à l'aune du souvenir du « réel amour », celui d'Ève avant le péché³⁹. Pour nous qui nous intéressons à *Judith* en tant que réponse aux problèmes spirituels et artistiques soulevés plus haut, il s'agit maintenant de nous demander comment l'œuvre, dans sa visualité, se fait révélatrice de réalités profondes.

Opacité et obscurité

Ce qui est frappant, lorsque l'on s'approche du visage de Judith, c'est l'ampleur de la gamme lumineuse. On y voit le gris-rose de la chair, éclairci par endroits jusqu'à constituer des éclats blanc-bleuté, et strié du vert sombre couvrant l'arrière-plan. À distance, la couleur que l'on aperçoit apparaît comme la trace d'un combat entre le sombre et le clair, autant dans certains détails, comme le visage ou le pan de tissu sortant de l'ombre, qu'à l'échelle du tableau, où la figure est menacée d'être engloutie par l'obscurité qui la cerne. Pour Leduc, la tâche de l'artiste est celle de faire de la couleur le lieu de la rencontre entre la clarté et la nuit :

Cette couleur n'est pas la lumière ; mais ondule avec elle.

Le peintre le sait, et fait, que par son jeu, elle, l'impondérable, l'habite. Pour lui, dans elle, elle éclate, elle étincelle, légère ou plus sombre, elle règle leur opacité et leur fait dire le jour éblouissant, les crépuscules éteints, la nuit montante. [...] Le jeu du peintre qui métamorphose le monde, métamorphose la couleur en lumière qui symboliquement, elle, est fille de la Nuit qui l'enfanta triomphante, mais en laquelle depuis elle s'anéantit.

Le Monde de la Lumière et celui de la Nuit sans limites, le peintre en son jeu les étreint, nous les fait sentir, nous les rend, pour ainsi dire, palpables⁴⁰.

L'articulation entre la couleur – réalité instable qui « [...] ne cesse de surgir des ténèbres ou d'y retourner dans un mouvement qui fait retenir la respiration⁴¹ » – et la nuit est développée conceptuellement par Baldine Saint

39. « [...] Ouverte est ma porte... / Une main se tend / Et m'apporte/ De ses doigts fervents, / Tout l'amour, / Le pur amour. / Celui que mon cœur rêve, / Celui d'Ève avant le péché. / Et je sens qu'en ce cœur encendré / Tout au fond. / Au fond, / Se ranime une leur, / Aussitôt déjà une flambée. / A ma porte, on avait frappé... », BANQ 327/3/15.

40. « Dires sur le symbolisme », lecture faite à la Société d'histoire régionale de Sainte-Hyacinthe, 1937, BANQ 327/4/2.

41. Baldine SAINT GIRONS, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 199.

Girons dans *Les Marges de la nuit*. Si les couleurs sont bien le mouvement d'apparition du visible hors de l'obscurité, c'est seulement la nuit qui permet la mise en scène de leur nature propre. Dans cette vision propre à la nuit, mais aussi propre à ce que la peinture se doit de rendre sensible selon Saint-Girons, c'est moins les choses qui apparaissent que « [...] le mouvement du visible à l'état naissant, son *exhaussement*⁴² ». Toujours mise en péril par l'obscur, la vision se saisit comme insuffisance et carence parce qu'elle est confrontée à son autre⁴³.

Selon ce que nous avons appelé le paradigme de l'écran, l'exhaussement du visible implique que la tâche du peintre n'est pas de rendre visible l'objet de l'œuvre dans une lumière solaire – cette lumière qui baigne le Christ crucifié sur la fresque du chœur de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation – mais d'en indiquer l'existence. En ce sens, le travail de la matière par le peintre consiste à transformer la surface colorée – habituellement visible par la lumière, à l'extérieur de l'œuvre, projetée sur elle – en un écran de matière qui serait éclairée depuis l'arrière de la surface picturale, depuis un fond, invu⁴⁴. La couleur, menacée d'engloutissement par l'obscurité, l'opacité, de la matière-peinture, renvoie à cette fragile lumière, crépusculaire, qui semble provenir de l'arrière de la surface comme sa condition de possibilité. La confrontation du regard à la nuit marque donc l'avènement d'un autre type de vision, qui n'est pas saturée par la clarté de la surface des choses, mais se fait sensible à cette source de visibilité, elle-même invisible et inaccessible. Le cœur de l'esthétique de l'infigurable est de faire de cette sensibilité du regard à ce fond invisible une voie d'accès vers le pressentiment d'une réalité insaisissable sous la surface picturale, qui, pour sa part, apparaît comme marquée d'une carence ontologique : « [...] la lumière semble provenir du for intérieur des êtres et les faire rayonner au-delà de leurs limites diurnes [...] »⁴⁵.

Par le traitement qui y est fait de la couleur, *Judith* apparaît comme participant à la grande série des tableaux de l'artiste représentant des

42. Baldine SAINT GIRONS, *Les Marges de la nuit*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006, p. 84.

43. *Ibid.*, p. 154.

44. Outre les analyses de Saint-Girons sur la couleur, nous nous inspirons ici des travaux de Jean-Luc Marion et plus précisément du combat entre invisible (l'invu) et visible (les ectypes) dans l'œuvre d'art. (Voir Jean-Luc MARION, *La croisée du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 51-81). Contrairement à Marion cependant, ce surgissement depuis l'invu du visible ne passe pas, selon nous, par le choix « entre mille traits également possibles » (*Ibid.*, p. 67) de celui qui soit réellement nécessaire, mais plutôt par la suraccumulation de tous ces coups de pinceau possibles, de façon à faire de la peinture un écran qui évoque, indique, ce qui se cache derrière : non pas acte d'incision, de suppression, de sculpture de la surface, mais acte de recouvrement, de scellement.

45. SAINT GIRONS, *Les Marges de la nuit*, p. 10.

crépuscules. Dans les paysages symbolistes crépusculaires ou nocturnes, la lumière est la dernière trace d'un monde en train de se perdre, ce qui rappelle les poèmes plus tardifs, où l'homme vit la perte de son dernier souvenir d'un passé paradisiaque qui survivait par réminiscence. Il semble que cette « lueur métaphysique⁴⁶ » qui caractérise aussi *Judith* soit redevable à l'interrelation entre couleur, nuit et lumière : couleur comme opacité, nuit comme obscurité et lumière comme ce qui perce cette opacité attestant l'existence d'un autre monde ou du moins d'un autre type de réalité – l'âme ici. Tout ce jeu entre invisible et visible est par ailleurs redoublé et renforcé par le grand drapé qui cache la figure et la bidimensionnalité du petit pan de chair du visage de *Judith*. Ainsi, l'œuvre se fait la demeure de quelque chose d'infigurable – de manière analogue à la décoration de l'église qui permet de ménager un lieu pouvant « [...] contenir le mystère trinitaire inconcevable de son être, de son existence, de sa durée⁴⁷ » – moins en évoquant par des symboles ou des harmonies de couleurs déterminées une réalité invisible, qu'en attisant un désir de voir, par-delà l'ombre, par-delà la surface du tableau :

Le symbole est comme l'ombre d'une flamme qu'éclairerait une éblouissante lumière. Et c'est dans la transparence de cette lumière que l'on entrevoit un peu du mystère divin. Ici, l'Art si puissant, dans l'expression de l'universelle tendance de l'âme vers le troublant inconnu, voit ses bornes, et dans l'angoisse qui monte en nous, l'on comprend son aspect sérieux et dramatique : il s'avère ici, plus qu'un jeu⁴⁸.

Matière et temporalité

Il existerait donc, côte à côte, deux formes de symbolisme chez Leduc : l'un basé sur le paradigme du langage, où chaque symbole renvoie à une signification claire (par exemple, les emblèmes au-dessus des quatre tableaux représentant les métiers à l'église Notre-Dame-de-la-Présentation⁴⁹) ; l'autre fondé sur le paradigme du voile, présentant une image mystérieuse, souffrant de carences, pour que le spectateur pressente une réalité plus profonde. On retrouve ici une opposition tracée par Jean Clay entre le symbolisme de Gabriel-Albert Aurier et celui de Paul Gauguin, opposition où l'enjeu est celui de la matière : alors que chez Aurier, la condition de l'efficacité du tableau est l'effacement complet de sa matérialité dans le pouvoir transitif des

46. Gilles CORBEIL, « Ozias Leduc. Peintre de Natures mortes », *Arts et pensées*, n° 18 (juillet-août, 1954), p. 171.

47. « Pourquoi nous aimons notre église », Dossier Ozias Leduc, Musée national des beaux-arts du Québec.

48. « Dires sur le symbolisme », lecture faite à la Société d'histoire régionale de Sainte Hyacinthe, 1937, BANQ 327/4/2.

49. Leduc a par ailleurs explicité leur signification dans des notes théoriques, BANQ 327/2/2.

signes, chez Gauguin, le tableau « ne fait plus signe, il fait masse », trouvant sa vie dans les conflits qui tendent la toile⁵⁰. Dans le cas de *Judith*, la petite taille du tableau nous amène au cœur de ces « conflits » : on est confronté immédiatement à cette matière encore imprégnée du geste de l'artiste. La matière apparaît comme temporalisée, marquée de la lutte qu'elle et l'artiste se sont livrés⁵¹.

Cette temporalisation de la matière rejoint la réception de l'œuvre de Leduc à la fin des années 1940 et au début des années 1950, qui insistait sur la lenteur et la minutie du peintre, mise en scène dans la séquence du film d'Albert Tessier⁵². C'est aussi cette idée, celle de l'inscription dans le tableau du temps de la lutte, qui s'atteste à l'anecdote selon laquelle le peintre modifiait le tableau en suivant les altérations de l'objet à travers les saisons :

Il pouvait passer trois, quatre ans sur un tableau. Quand il peignait un arbre, il le suivait scrupuleusement à travers les saisons. Au printemps, il mettait les bourgeons sur les branches ; à l'automne, il faisait tomber les feuilles ; en hiver il mettait de la neige. Peu à peu ça devenait une véritable croûte, et puis, en vingt minutes, il reprenait et finissait le tableau et c'était un chef-d'œuvre⁵³.

Les paysages présentant des détails géologiques ou encore des amas de neige exploitent cette temporalité de la matière qui devient comme une image des transformations de la nature dans le temps⁵⁴.

Dans *Judith*, au contraire, cette matière empreinte de temps ne vient pas épouser la temporalité de la scène, elle se superpose plutôt à l'immobilité

50. Jean CLAY, « Gauguin, Nietzsche, Aurier : notes sur le renversement matériel du symbolisme », dans *L'éclatement de l'impressionnisme*, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 1982, p. 21, 25-26.

51. La petite taille du tableau semble aller à l'encontre de tout dispositif spatial ayant pour but d'éloigner le spectateur du tableau pour qu'il saisisse la totalité du motif sans voir la matière picturale. La description que Arasse fait de cette contemplation rapprochée du tableau semble bien correspondre à l'expérience générée par *Judith* : « “Des trainées de pâte” : isolé du tableau et de sa logique représentative, le détail pictural donne à voir la matière imageante en gestation, comme si elle ne s'était pas encore métamorphosée pour devenir transparente à ce qu'elle reproduit, prendre sa forme achevée – un embryon qui serait, en puissance, virtuellement, l'image ». ARASSE, *Le détail*, p. 275.

52. Dans le numéro d'*Arts et pensées*, l'article de Gauvreau est exemplaire de cette idée : « Chaque tableau, pour le peintre de Saint-Hilaire, est une épopée de plusieurs mois à travers les sinuosités escarpées du microscopique », Claude GAUVREAU, « Leduc un indépendant », *Arts et pensées*, n° 18 (juillet-août, 1954), p. 173.

53. Cette anecdote probablement apocryphe de Riopelle est rapportée par François-Marc Gagnon dans le catalogue d'exposition *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*. LACROIX, *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, p. 35.

54. Ozias Leduc, *Neige dorée*, 1916, huile sur toile, 137,8 × 77,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), Ottawa. On peut visualiser l'œuvre dans le catalogue en ligne du MBAC : http://cmcp.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork_viewer.php?mkey=13507.

de la figure et la déstabilise, si bien qu'il ne nous semble pas que le tableau représente un instant dans le récit du personnage, un peu comme si cette figure hiératique venait condenser une multitude d'instants. Le conflit d'interprétation entre les deux historiens de l'art qui se sont penchés sur cette œuvre (Esther Trépanier et Jean-René Ostiguy) concernant le moment narratif représenté par l'artiste, soit, avant ou après la décollation⁵⁵, semble symptomatique de cette déstabilisation de la scène représentée. À ce conflit, il faut répondre que l'écart par rapport à la tradition iconographique se tient précisément – au-delà du choix d'une scène peu représentée – dans la rupture avec ce mode de représentation picturale d'un récit dramatique, caractérisé par le choix d'un moment particulièrement significatif dans la totalité du récit. En insistant sur l'expérience intérieure de Judith, c'est une autre temporalité que propose l'artiste, temporalité qui n'est pas celle de la succession chronologique propre au monde extérieur, mais celle du temps de la conscience, où le présent est constamment troublé par le ressac du passé et par la projection vers le futur⁵⁶. Ainsi, c'est par cette visibilité du geste créateur, par ce « pli de l'âme » s'inscrivant en une matière, comme le dit Leduc⁵⁷, que l'artiste parvient à évoquer la vie intérieure de Judith. Autant au niveau formel qu'iconographique, *Judith* serait construite comme une opposition entre un visible énigmatique (opacité de la peinture, obscurité de la nuit, geste du peintre, immobilité de la pose) et une réalité infigurable (de l'âme, du vécu du doute et de l'incertitude).

Le problème du sujet

Demeure cependant le problème du statut du sujet choisi par Leduc. De fait, l'expérience intérieure de Judith est loin d'être un simple prétexte à l'exploration des pouvoirs de la peinture. En effet, c'est comme si le

55. LACROIX, *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, p. 189. OSTIGUY, *Ozias Leduc*, p. 148.

56. Nous nous inspirons ici de la critique que Bergson adresse à la définition kantienne de la temporalité du sens interne, qui ne serait qu'une mauvaise interprétation de la conscience fondée sur l'expérience du monde extérieur. S'il existe une certaine forme de temporalité dans la conscience, les moments la constituant ne sont pas extérieurs l'un à l'autre : la durée au dedans de nous est « Une multiplicité qualitative, sans ressemblance avec le nombre ; un développement organique qui n'est pourtant pas une quantité croissante ; une hétérogénéité pure au sein de laquelle il n'y a pas de qualités distinctes », Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 170.

57. « Quand tu fais une image, c'est ton image que tu fais. Tu la fais cette image en une matière, par un moyen. Ton geste s'y inscrit, ton geste le pli de ton âme, devenu pour toi sensible et dont l'apparence constitue ton œuvre, accessible peut être a [*sic*] ton prochain ; celui qui veut communier avec l'Univers et avec l'humanité que tu fais – et que font aussi le saint et le sage », BANQ 327/3/17.

symbolisme opérant par le paradigme de l'énigme venait à être redoublé par un symbolisme sur le modèle du langage – la signification du tableau résidant à la fois dans l'expérience de la matière comme indicatrice de l'âme que dans la compréhension de l'équivocité du motif de l'épée comme image du trouble du personnage. On pourrait comprendre le sujet comme indispensable à la lisibilité de l'œuvre. C'est du moins la place que lui accorde Maurice Denis, lorsqu'il regrette que Cézanne n'ait pas été un peintre d'histoire ou lorsqu'il appelle au retour des sujets religieux : « Restaurer la fonction monumentale de l'art, revenir au sujet, c'est élargir notre domaine, enrichir notre langage, “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, ouvrir nos ailes ! C'est se faire entendre de tous les hommes plus sensibles à l'éloquence d'un art qui les touche, qu'aux subtilités de nos esthétiques⁵⁸ ».

L'importance que le peintre accorde à la communication intersubjective par l'œuvre d'art, bien soulignée par Laurier Lacroix dans son introduction au catalogue *Une œuvre d'amour et de rêve*, indique que Leduc aurait bien pu suivre cette position de Denis. De fait, en insistant sur le thème de la transition, du passage et de la métamorphose dans les paysages de Leduc, Lacroix pense aussi le sujet comme une forme de redoublement de l'acte créateur défini comme une « transmutation de la matière⁵⁹ ». Cependant, cette idée est loin d'être suffisante pour rendre compte de la totalité de la production de Leduc, dont la disparité semble reposer sur le rapport entre le sujet et le traitement pictural. Car, comment concilier l'auto-référentialité des natures mortes, le symbolisme cosmologique des grands paysages, la spontanéité des dessins de la série *Imaginations* et le travail d'illustration du recueil de Guy Delahaye ?

Si un dialogue entre les écrits de Leduc et la matérialité de ses œuvres semble être fertile pour élucider quelles possibilités et quel rôle spirituel sont dévolus à l'art chez le peintre, entreprendre une pareille démarche pour ce qui est du statut de la représentation et de l'imitation paraît autrement plus difficile puisque Leduc, au-delà de la condamnation de l'illusionnisme, reste muet sur ces enjeux. Il nous semble que seule une étude opérant de façon transversale, entre les différents types de « cycles » (paysages, portrait, décoration murale, nature morte), puisse répondre à ce problème.

58. Maurice DENIS, *Le Ciel et l'Arcadie*, Paris, Hermann, 1993, p. 222. Cet extrait est tiré d'un article de 1943, « L'inquiétude spirituelle de l'art contemporain ».

59. LACROIX, *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, p. 29-30.