

Au-delà des apparences Les natures mortes et les sciences de genre

François-Marc Gagnon

Volume 39, Number 161, Winter 1995

Ozias Leduc : secret artisan de l'art moderne au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53402ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, F.-M. (1995). Au-delà des apparences : les natures mortes et les sciences de genre. *Vie des arts*, 39(161), 26–29.

AU DELÀ

DES APPARENANCES

LES NATURES MORTES ET LES SCÈNES DE GENRE

François-Marc Gagnon



Nature morte, oignons, 1892
Huile sur toile
36,5 x 45,7 cm
Musée d'art de Joliette

Le jeune élève
[Le petit liseur], 1894
Huile sur toile
36,7 x 46,7 cm
Musée des beaux-arts
du Canada



■ **La précocité d'Ozias Leduc ne cesse d'étonner. Dès avant 1897, moment où il part enfin pour l'Europe, après l'avoir longtemps désiré, donc avant qu'il n'ait atteint sa trente troisième année, il avait déjà peint ses plus importantes Natures mortes et les chefs-d'œuvre qui sont dans toutes les mémoires que sont *L'enfant au pain*, 1892-1899 et *Le jeune élève* [*Le petit liseur*], 1894.**

Alors que les commandes, notamment pour la cathédrale de Joliette (1893) et pour l'église de Saint-Hilaire (1894) commençaient à le retenir, que la participation à des expositions publiques le sollicitait à la Art Association of Montreal et à la Royal Canadian Academy, à partir de 1891, et notamment à la salle Cavallo en 1890, Leduc se ménageait des zones d'intimité et de réflexion. Il peignit les membres de sa famille et des natures mortes qui étaient en réalité les uns et les autres des retours critiques sur son activité de peintre.

Dans *La Phrénologie* (1892), il traite, malgré le titre, de la peinture comme métier, d'où les tubes de peinture, les pinceaux dans un verre; comme science, d'où le traité d'anatomie sur lequel repose le buste phrénologique; comme inspiration, d'où le tableau qui occupe le fond de la composition et que Michael Pantazzi du Musée des beaux-arts du Canada a révélé être une composition du peintre anglais W. Frost, intitulée *Sabrina*. D'ailleurs la « phrénologie » qui prétendait révéler des traits de caractère à partir des configurations du crâne n'était-elle pas elle-même une métaphore de la peinture, pratique matérielle à contenu spirituel?

LES MOYENS DE LA PEINTURE

Dans *Nature morte* [*Les trois sous*] (1892) qui, de toutes les natures mortes de Leduc est probablement la plus parente d'esprit des trompe-l'œil américains de William H. Harnett ou de John F. Peto, les humbles instruments du peintre sont encore présents sur une tablette et ces cartes postales, ces croquis à peine discernables sur le mur (Laurier Lacroix y a reconnu l'esquisse préparatoire à une *Assomption*), et même ces lettres et leurs belles calligraphies, suggèrent une fois de plus une réflexion tripartite sur ce que l'on pourrait appeler les moyens de la peinture: la matière picturale, les sources d'inspiration (le *Cupidon* un peu polisson du peintre allemand du XVIII^e siècle, Anton Raffael Mengs), l'écriture et le dessin. Le trompe-l'œil des *trois sous* qui serviront à affranchir une lettre qu'il écrit peut-être à ses parents, se retourne ainsi contre lui-même. Cette perfection dans l'imitation de la réalité—instinctivement, on tend la main vers ces trois sous bien en vue au milieu de la composition— n'est qu'artifice et s'apprend comme l'écriture ou le dessin. Il n'y faut que la patience, cette vertu angélique par

excellence. Mais le trompe-l'œil n'est rien s'il ne sert pas une ambition plus haute, comme de rendre crédibles en les rendant visibles les ineffables mystères de la religion, évoqués ici à la fois par l'*Ange terrassant le dragon* de Guido Reni et son propre dessin d'une *Assomption*.

LA PEINTURE EST SYMBOLIQUE OU N'EST PAS

Dans *Nature morte, oignons* (1892) du Musée d'art de Joliette la réflexion de Leduc se poursuit, cette fois, par le truchement du miroir, ou ce qui en tient lieu ici : la panse polie d'une marmite de cuivre dans laquelle se mirent les oignons. Depuis van Eyck, la représenta-

tion des miroirs introduit en peinture la réflexion sur la *mimésis*, sur l'art, imitation de la nature. Mais comme celui qui orne le portrait des Arnolfini, le miroir de Leduc est courbe et s'il renvoie à une réalité, c'est une réalité légèrement *déformée*. Cette déformation est essentielle. Une fois de plus, c'est elle qui détache le vrai tableau du simple trompe-l'œil, qui en fait, par exemple, ici aussi une belle évocation des valeurs paysannes de probité et de simplicité qu'admirait Leduc. Bien plus, le cœur des choses échappe au miroir, comme cet oignon blanc tranché dont on cherche en vain le reflet dans la marmite. Pour Leduc, la peinture est symbolique ou n'est pas. Elle aspire toujours au dépassement des apparences.

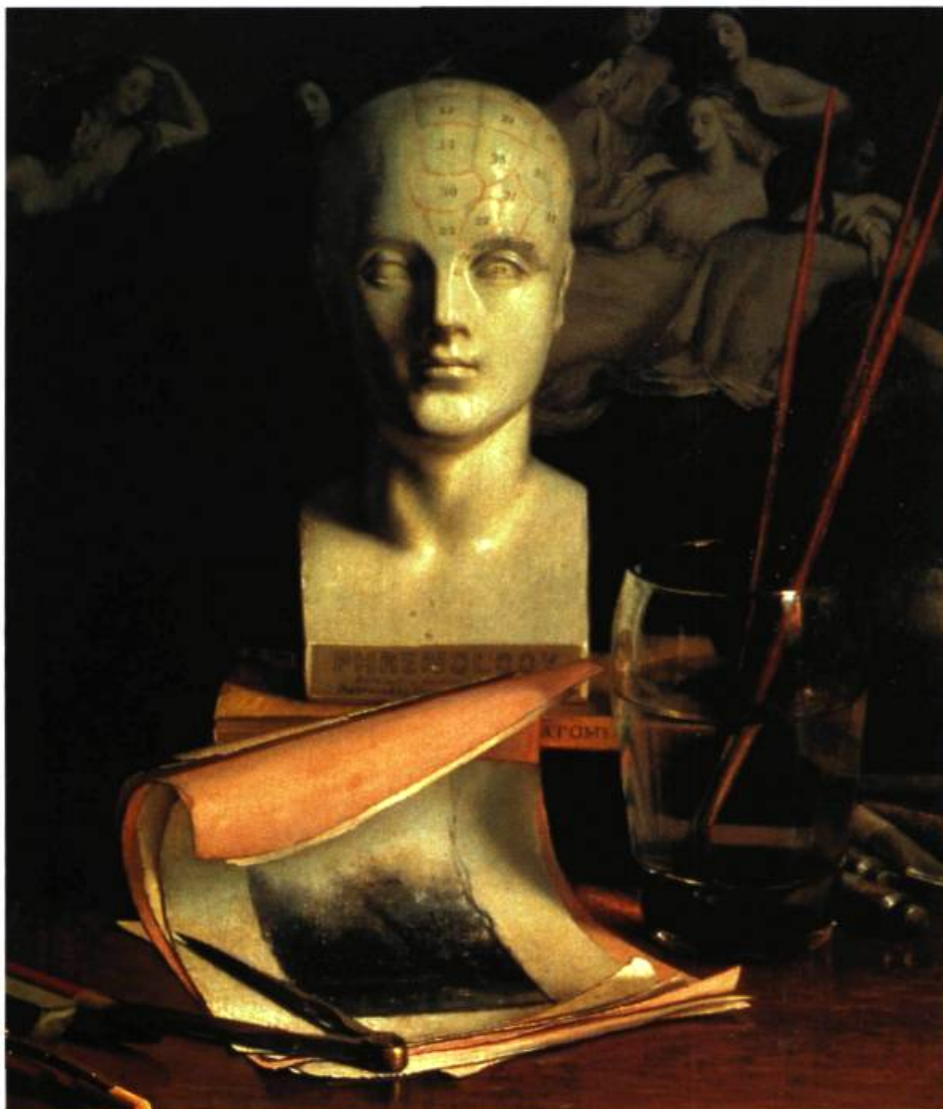
Enfin dans *Nature morte au livre ouvert* (1894) une page de papier opaque dérobe à notre vue la page de commentaire qui porte sans doute sur la Madone de Botticelli, qui elle au contraire est traitée en trompe-l'œil. S'achèverait ainsi dans une sorte de silence contemplatif, suggéré aussi par le violon posé à plat sur la table derrière le livre et donc muet, cette première réflexion sur la peinture. Pourtant, dans ce tableau tout n'est pas aussi simple. Un bâton de craie, un crayon de sanguine se laissent apercevoir sur la droite. Une chandelle éteinte se dresse sur son chandelier de métal derrière le bout de la boîte du violon. Entre le livre ouvert et le grand tableau religieux traité en camaïeu dans le fond de la composition se dresse tout un échaffaudage de parchemin roulé, de vieux livres à couverture verte, de brochures ou de documents, de boîtes de carton... dont la fonction semble

essentiellement esthétique : il fait la transition entre le premier et l'arrière-plan. Il introduit un élément sinon de délabrement du moins d'altération, en plein contraste avec la perfection du Botticelli. Si l'art exige si fortement cette contemplation silencieuse, c'est qu'il porte en lui un désir d'éternité.

L'ABSORBEMENT

Leduc qui a tellement aimé peindre les livres a aussi peint des lecteurs. Michael Fried nous a appris à voir dans ce genre de tableaux des figures de l'absorption ou, comme on dit parfois, de l'absorbement. Commentant *La Bulle de savon* (v. 1733) de Chardin, Fried notait comment le peintre avait voulu signifier la totale absorption du jeune garçon dans son activité de souffleur de bulle de savon en le représentant indifférent à la déchirure de son habit au niveau de l'épaule droite. Dans *Le petit lecteur* (1894) Leduc a peint l'un de ses jeunes frères, certes proprement mis avec sa casquette d'écolier, mais tout aussi

La Phrénologie, 1892
Huile sur panneau de bois
33,8 x 27,2 cm
Collection Lavalin du Musée
d'art contemporain de Montréal





L'enfant au pain, 1892-99
Huile sur toile
50,7 x 55,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada

absorbé dans sa lecture, que pouvait l'être le souffleur de bulle de Chardin. Le crayon qu'il tient distraitemment de la main et qui a parfois donné l'idée que le « petit liseur » était peut-être un « petit dessinateur » tenté de copier la gravure qui orne le milieu de la page qu'il est en train de lire, joue le même rôle que la déchirure du vêtement dans le tableau de Chardin. L'angle avec lequel il est tenu est tel qu'il ne pourrait ni dessiner ni écrire avec lui. On pourrait vérifier a contrario cet effet d'absorption en comparant *Le Petit liseur* à son pendant, *La liseuse* (1894) qui est comme sa version féminine. Certes, *la liseuse* est bien en train de lire, oublieuse à la fois de la présence du peintre et de celle du spectateur, mais on a l'impression qu'il suffirait d'un rien pour l'en distraire, probablement parce qu'elle est tournée vers nous et non pas de profil comme dans *Le petit liseur*. Elle n'a pas, en tout cas, la qualité d'absorption du *Petit liseur*.

On retrouve par contre cette qualité dans un autre célèbre tableau de Leduc, *L'enfant au pain* (1892-1899). Certes, il

ne s'agit plus d'un liseur mais d'un joueur d'harmonica. Sa musique semble bien l'absorber autant que la lecture du premier. Il en oublie même son repas et sa position inconfortable sur le bord de la chaise. Même la déchirure du vêtement à l'épaule y est, comme dans le tableau de Chardin!

Ne pourrait-on pas dire que dans ces figures d'absorption, Leduc a vu une image de son propre enthousiasme pour la peinture, de sa propre absorption dans cette activité à laquelle il avait décidé de consacrer sa vie et qui lui paraissait si haute, et peut-être aussi l'espoir que le spectateur sera tout aussi fasciné par ses tableaux et leur accordera la même attention oublieuse de l'entourage?

LES MOYENS DE PENSER LA PEINTURE

Dans cette première période de son activité picturale, Leduc poursuit donc la même réflexion, en traversant la frontière des genres picturaux de la nature morte

et de la peinture de genre, qui deviennent moins des fins en soi que des moyens de penser la peinture. Dans les natures mortes, il revient sur les moyens de la peinture, dans les peintures de genre, sur sa fin. Le peintre cherche à faire un monde qui se ferme sur lui-même, un monde qui se suffit à lui-même, mais les moyens qui sont à sa disposition sont bien humbles. Ils vont des simples tubes de peinture et des tire-lignes aux sources d'inspiration que sont les grandes œuvres du passé, en passant par cette science anatomique que l'on apprend dans des livres ou à l'école. C'est ce qui fait apparaître avec tant de force que la peinture pour Leduc est toujours de l'ordre de la transfiguration. Transfiguration de la matière en lumière. « Un tableau est un objet sans importance », aurait dit Borduas, son plus fervent disciple. Il n'empêche qu'il a su « nous découvrir un vaste domaine jusqu'alors inexploré... ». Ce qui rend l'œuvre de Leduc d'esprit si contemporain, c'est qu'il n'excluait pas de ce vaste domaine, la peinture elle-même. □