



fig. 1 Ozias Leduc, *L'heure mauve*, 1921, huile sur papier, monté sur toile, 92,4 x 16,8 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, don de Mme Bronfman, 961.1320. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal.)

Letter to the Editors / Lettre aux rédacteurs

À propos d'Ozias Leduc

Ce texte est en réponse au compte rendu d'Arlene Gehmacher paru dans le précédent numéro des *Annales d'histoire de l'art canadien* (volume IX/2, 1986, pp. 189-202). En principe, ce compte rendu se voulait une critique analytique du texte du catalogue *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation / Contemplative Scenes: The Landscapes of Ozias Leduc* (Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1986), dont nous sommes l'auteure et la commissaire invitée de l'exposition¹. Cependant, ce compte rendu s'éloigne de toute objectivité dans le propos, n'apportant aucun nouvel argument fondé sur les documents factuels étudiés à la lumière d'une recherche d'interprétation. Mme Gehmacher rejette d'emblée la méthodologie utilisée et l'hypothèse mise de l'avant ainsi que l'analyse qui en découle. Faute d'argumentation solide, elle va jusqu'à déformer notre discours² et utiliser l'ironie et le sarcasme³. Parmi les nombreux problèmes rencontrés dans son texte, il y a d'abord et avant tout le fait qu'elle ignore les pages 9 à 15 du texte d'introduction du catalogue qui traitent de l'approche analytique face à l'étude du problème envisagé, soit le symbolisme dans certains paysages de Leduc, et proposent une synthèse des composantes de la structure picturale et iconographique de l'ensemble des oeuvres choisies. Des pages 189 à 193 du compte rendu, elle critique les pages 7-8 du catalogue, et des pages 193 à 202, les pages 21 à 59 du catalogue. Ce faisant, elle ne considère aucunement l'étude de la structure formelle et thématique de l'ensemble des paysages examinés, étude fondamentale à la compréhension de l'oeuvre paysagiste de Leduc

(pp. 9-15 du catalogue). Une approche aussi littérale est à la source du second problème qui est d'extraire de leur contexte d'analyse de nombreuses considérations formelles, notamment la couleur et le motif. Mme Gehmacher ne tient pas du tout compte de la structure du schéma chromatique liée à celle du motif, déterminée par l'analyse des oeuvres dans le texte du catalogue (pp. 193-199 de son article). De plus, elle coupe court aux analyses afin de justifier son propos⁴. Étant littérale à l'extrême, elle dénigre l'importance des explications en feignant d'apporter de nouveaux éléments déjà rapportés dans le texte du catalogue⁵. Elle déforme également la signification iconographique de certains motifs tels que le nuage, la lune, l'arbre⁶. Enfin, d'autres problèmes plus secondaires surgissent aussi dans le corps de son article comme, par exemple, celui d'ignorer de nombreux éléments factuels rapportés dans le texte du catalogue et plusieurs éléments explicatifs. À titre d'exemple, à la page 189 de son article, l'absence de renvoi ("lack of footnote") se rapportant à "Selon Leduc, la pensée ne peut être transmise sans la matière et la matière ne peut signifier sans la pensée" (p.9 du catalogue) est justifiée car cette phrase n'est pas de Leduc mais de l'auteure du présent article. Ce commentaire résume une réflexion personnelle sur les écrits de Leduc portant sur l'art et sur Dieu. À la page 191, Mme Gehmacher critique l'exclusion des oeuvres de la série *Imaginations* (vers 1936-41). Or, lesdites oeuvres sont des dessins et les dessins de Leduc étaient exclus du corpus des oeuvres de l'exposition⁷.

Ainsi, nous remettons en question la validité de la méthodologie de Mme Gehmacher et la forme du discours qui en découle, discours dont le contenu est redondant à

plus d'un point de vue. Sans reprendre systématiquement chacun des points soulevés par Mme Gehmacher, relevons toutefois quelques-uns de ses commentaires. À la page 192, elle nous reproche l'utilisation "systématique", pour fins d'étude de l'iconographie des paysages d'Ozias Leduc, d'un manuscrit non-daté intitulé *Le Symbolisme des Couleurs* par Leduc⁸, d'un ouvrage d'Émile Mâle et du dictionnaire des symboles par Juan Cirlot⁶. Or, ce document et ces deux ouvrages se recoupent sur le plan des définitions symboliques de divers motifs et couleurs. En ce qui a trait au manuscrit de Leduc, nous retrouvons en première page de son texte: "Une tradition du langage conventionnel des couleurs s'est établie; elle revit dans les quelques notes faites au cours de lectures", des lectures notamment des ouvrages d'Émile Mâle. Or, il n'y a aucune raison de reprocher l'utilisation de l'édition de 1925 de *L'Art Religieux du XIII^e siècle en France*, de Mâle, sous prétexte que Leduc n'aurait peut-être pas fait une lecture de cette édition. Il n'y a pratiquement plus de doute en ce qui concerne Leduc et ses lectures de l'ensemble des écrits de Mâle¹⁰. Nous aurions pu utiliser tout aussi bien l'édition de 1910 ou celle de 1919 que celle de 1925, n'ayant pas trouvé, suite à une lecture comparative entre les différentes éditions, de différences notables entre les textes (et cela, en ce qui a trait à notre étude). Ayant déjà expliqué, dans le texte d'introduction du catalogue, l'utilisation du dictionnaire des symboles par Cirlot, nous n'en reprendrons ici que les grandes lignes. Juan Cirlot réunit et explique des symbolismes découlant de traditions, retrouvés à travers *l'histoire* de l'art. Ainsi, il est très dangereux de rejeter d'un revers de la main la possibilité que les diverses annotations de Cirlot soient inspirées, entre autres, des écrits de Mâle, surtout lorsqu'on retrouve des similitudes entre les deux ouvrages¹¹. Ce diction-

naire regroupe des significations symboliques dont plusieurs sont connues de Leduc, car elles sont des significations *traditionnelles*¹².

Des hypothèses iconographiques sont énoncées à plusieurs reprises dans le texte du catalogue, relevant d'une étude de première main des oeuvres peintes. Elles sont fondées, et non pas dictées comme il est insinué, sur l'étude de certains textes de Leduc. Afin de faire une telle étude des oeuvres, il a fallu les décortiquer et les étudier dans chacune de leurs parties et dans leur *ensemble*, pour en dégager la substance. Mme Gehmacher trouve, à son avis, un ton "dogmatique" au discours relatif à l'interprétation religieuse (catholique) de chacune des oeuvres. Selon elle, nous appliquons systématiquement certaines notions du *Symbolisme des Couleurs* de Leduc aux motifs illustrés dans les oeuvres. Le contraire est affirmé à la page 8 du catalogue: "On ne peut trop souligner ici l'importance de l'image de l'oeuvre, de sa couleur, du rendement formel et de l'interaction de tous les éléments formels et des motifs [. . .] Il ne s'agit pas d'appliquer une pensée à la scène mais, à partir de l'image, d'en faire ressortir le message. Car la spiritualité de Leduc émane de l'image peinte". Il n'existe aucune corrélation directe et univoque entre le manuscrit de Leduc et l'analyse de la chromatique de ses paysages. "Mais ce qui structure avant tout le potentiel spirituel de la scène représentée est l'interrelation de tous les éléments formels avec les motifs (éléments dépeints)" (p. 9, catalogue).

En réponse aux critiques de Mme Gehmacher concernant les critères de sélection des oeuvres (pp. 190-191 de son article), nous tenons à préciser que l'inclusion de *Paysage d'automne* (vers 1915, cat. n° 6) n'est pas une erreur. Malgré les similitudes formelles évidentes entre cette oeuvre et *Paysage d'automne, Lac Hertel* (1915, cat.

n° 5), il n'y a rien sur le plan formel, non plus que sur le plan de la documentation archivistique, qui puisse démontrer que *Paysage d'automne* soit simplement une ébauche de l'oeuvre de plus grand format. Contrairement à une véritable ébauche comme *Paysage de St-Hilaire* (vers 1940, coll. particulière, s.b.d. "Ozias Leduc"), qui illustre un travail très rapide du pinceau, un manque d'élaboration de l'application de la couleur et l'absence d'un travail concentré sur le motif, *Paysage d'automne* est un travail achevé. Mme Gehmacher justifie son propos en signalant le petit format de l'oeuvre et le fait qu'elle ait été exécutée sur carton. Or, nous retrouvons dans le cadre de l'exposition d'autres oeuvres de petit format, notamment *Crépuscule lunaire* (vers 1937, cat. n° 10), *Paysage de neige* (1939-40, cat. n° 12) et des oeuvres exécutées sur carton, un des supports fréquemment utilisés par l'artiste, comme *Crépuscule lunaire* et *La maison du passeur* (1938-39, cat. n° 11)¹³. Il n'y a vraiment rien qui permette de croire que *Paysage d'automne* soit une simple ébauche de *Paysage d'automne*, *Lac Hertel*. Et l'inclusion de *Crépuscule lunaire* et de *L'île enchantée* (après 1920, cat. n° 9) se justifie au même titre que les autres oeuvres de l'exposition. Ce sont des oeuvres nées de l'imaginaire de l'artiste. L'aspect particulier des différents schémas compositionnels est inhérent à l'expression du peintre. Si *Crépuscule lunaire* et *L'île enchantée* semblent fort particuliers, qu'en est-il de *L'heure mauve* (1921, cat. n° 8) (fig.1) et de *Pommes vertes* (1914-15, cat. n° 4)? Ce sont toutes des images largement inspirées de la nature mais travaillées selon l'expressivité spirituelle du peintre.

À la page 191 de son article, Mme Gehmacher exprime un doute sur la datation de *Paysage* (vers 1913, cat. n° 2, (fig.2). Malheureusement, ses uniques critères d'évaluation se résument à très peu et sont sans

fondement archivistique, factuel et encore moins formel. Elle ne porte aucune attention au rendu formel de l'oeuvre, ce qui est un des tout premiers éléments à considérer lorsqu'il est question d'une analyse strictement chronologique. En fait, l'ensemble du traitement de la lumière, de l'aspect chromatique et spatial des registres, du traitement formel et chromatique du nuage et du schéma compositionnel de l'oeuvre est tout à fait semblable à une oeuvre de 1913, *Le cumulus bleu* (cat. n° 1) (fig.3). Leurs structures formelles reprennent jusqu'à un certain point la même thématique, mais la différence se trouve dans la lecture iconographique des motifs et de leur interaction avec l'ensemble formel de l'image.

C'est à partir de la page 193 que Mme Gehmacher "étudie" la validité des symboles des oeuvres uniquement à la lumière de la chromatique du motif, extrayant celle-ci de l'ensemble de l'analyse. L'interrelation formelle et iconographique de l'ensemble des éléments constitue le point de départ de l'examen. Le lecteur n'a qu'à lire (ou relire) le catalogue pour en faire lui-même la constatation. Leduc portait aussi une grande attention à cet aspect interrelationnel de l'ensemble des éléments de l'image. Il écrivait à ce propos: "La peinture, par le choix de ses tons et de ses nuances, peut modifier l'idée générale d'une composition et donner à ses personnages et à ses moindres objets un langage propre et une philosophie à part"¹⁴. Suite à l'étude du "langage propre" de chacune des oeuvres, nous ne retrouvons pas toujours chez celles-ci un schéma iconographique religieux, comme l'illustrent *Paysage d'automne*, *Paysage d'automne*, *Lac Hertel* et *L'île enchantée*. Et pourtant, ces oeuvres s'éloignent de l'aspect purement anecdotique retrouvé, par exemple, dans *Labours d'automne à St-Hilaire* (1901, coll. Musée du Québec) ou *Chasse aux canards par un matin brumeux* (1924, coll. Musée



fig. 2 Ozias Leduc, **Paysage**, vers 1913, huile sur toile, montée sur carton, 26,6 x 14,6 cm, Montréal, coll. Mme Claire Bertrand. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal.)



fig. 3 Ozias Leduc, *Le cumulus bleu*, 1913, huile sur toile, 92,1 x 61,6 cm, achetée avec les fonds des amis du Beaverbrook Art Gallery, 1962, Beaverbrook Art Gallery. (Photo: Beaverbrook Art Gallery, Fredericton.)

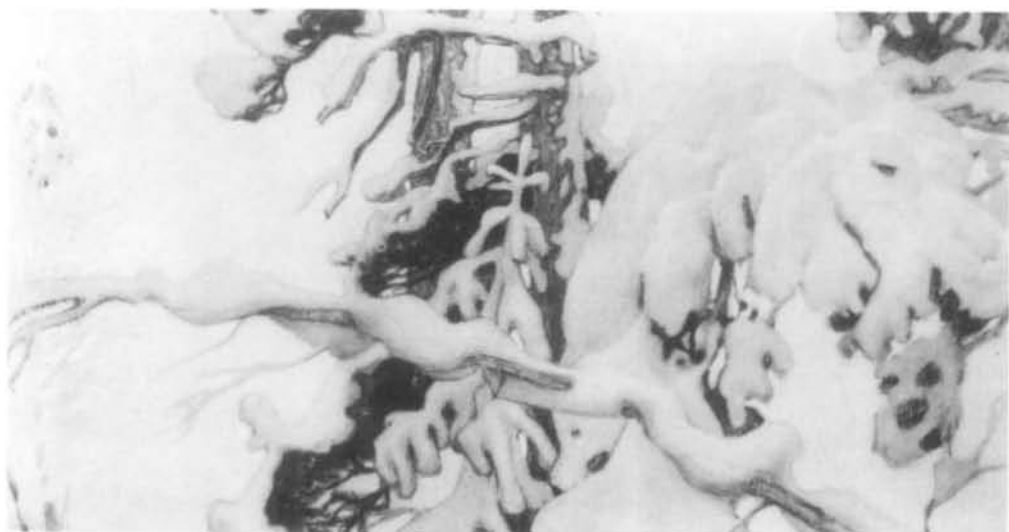


fig. 4 Akseli Gallen-Kallela, *Landscape under snow*, 1920, oil, 76 x 144 cm, The Art Museum of the Athenaeum, Helsinki. (Photo: Art Museum of the Athenaeum, Helsinki.)

du Québec), tout simplement à cause de leurs qualités formelles qui se distinguent du schéma formel de ces dernières. Ce sont les qualités formelles qui établissent le champ iconographique des oeuvres. Sur le plan thématique, les trois oeuvres susmentionnées se situent entre les toiles purement anecdotiques et les oeuvres plus énigmatiques et plus riches sur le plan des significations symboliques comme, par exemple, *Fin de journée* (1913, cat. n° 3), *Pommes vertes* (1914-1915, cat. n° 4), *Neige dorée* (1916, cat. n° 7), *L'heure mauve* (1921, cat. n° 8) (fig. 1).

Les rapprochements établis par Mme Gehmacher entre Leduc, d'une part, et la peinture symboliste-synthétiste (un terme qualifiant principalement l'oeuvre picturale de Paul Gauguin)¹⁵ et la peinture symboliste scandinave, d'autre part, sont discutables. Mme Gehmacher avance l'hypothèse que Leduc aurait lu des articles concernant ces artistes dans les périodiques *Studio* et *Art et Décoration* auxquels il aurait été abonné. Or, Leduc n'était pas abonné à *Stu-*

dio (Londres)¹⁶. Selon Ostiguy, Leduc recevait régulièrement les périodiques *Art et Décoration* (Paris) et *Masters in Art* (Boston)¹⁷. Par ailleurs, nous ne retrouvons aucun article concernant les peintres scandinaves symbolistes dans *Masters in Art* (à l'époque de l'abonnement de Leduc) et dans les numéros de *Art et Décoration* consultés entre 1911 et une partie de 1914¹⁸. On pourrait malgré tout être tenté d'établir un rapport entre Leduc et les peintres scandinaves, mais on hésite à effectuer ce type de rapprochement, car la manière formelle et thématique des peintres scandinaves découle de leurs propres traditions folkloriques. Celles-ci témoignent d'une continuité avec le Romantisme de la fin du XVIII^e siècle. Les oeuvres d'Elias Martin (1739-1818) et de Johan Christian Claussen Dahl (1788-1857), notamment, illustrent ce type d'approche formelle et thématique. Mais, de plus, on retrouve chez certains historiens des contradictions face à l'étude des oeuvres des peintres symbolistes scandinaves. Roald Nasgaard affirme que leur approche

a été influencée par les peintres symbolistes français, plus particulièrement par Paul Gauguin. Robert Rosenblum affirme, pour sa part, que leur manière a rigoureusement découlé de leurs propres traditions¹⁹. En l'absence d'un consensus sur la question, le rapprochement que fait Mme Gehmacher entre Leduc et les peintres scandinaves est à mettre en doute, même si *L'heure mauve* (1921) (fig.1) ressemble vaguement à une oeuvre "nordique", mais certainement pas à *Landscape under snow* (1902) de Akseli Gallen-Kallela (fig.4), contrairement à la suggestion de Mme Gehmacher²⁰. La lecture hypothétique par Leduc de très rares articles portant sur certains de ces artistes, ne fait pas le poids comme argument pour corroborer une telle hypothèse. Il faut plus que des ressemblances formelles pour envisager de tels rapprochements. Il faut aussi reconnaître une similitude sur le plan thématique, et ce, dans le cadre d'une concordance géographique importante (ou logique).

L'Histoire ayant défini la peinture symboliste synthétiste comme véritablement spécifique à Paul Gauguin, nous ne pouvons retenir l'hypothèse d'un tel type de rapprochement entre Leduc et ce dernier. Ils sont diamétralement éloignés l'un de l'autre, et cela, à tous points de vue: approche formelle, thématique, iconographique, etc. Mais un autre peintre symboliste a eu, bien qu'appartenant à une autre école, une certaine part d'influence sur Leduc, plus particulièrement en ce qui a trait à son approche formelle. Il s'agit de Maurice Denis. À ce titre, on retrouve dans certains écrits personnels de Leduc une sorte de synthèse de la pensée formelle de ce dernier²¹. Mais si l'on veut discuter d'un apport quelconque de M. Denis sur le plan thématique, la thématique comme telle du peintre français n'agira pas sur celle de l'oeuvre paysagiste de Leduc. Car, en réalité, le milieu social et

idéologique de Leduc est intrinsèquement lié à l'évolution thématique de son oeuvre picturale, religieuse et profane²².

Louise Beaudry

Montréal, 30 juin 1987

Notes

¹ Suite à sa présentation à Montréal (débutant en février 1986), l'exposition a voyagé à Guelph, Windsor, Edmonton, Fredericton et Sherbrooke (prenant fin en avril 1987).

² Cela va de la page 193 à la page 202 de son article. Les exemples sont très nombreux et nous y reviendrons plus loin.

³ À la page 195 de son article, Mme Gehmacher ridiculise une hypothèse iconographique émise à propos de *Paysage* (vers 1913). Et dans le but "d'appuyer" son argumentation, elle pousse le sarcasme jusqu'à nous faire supposer une définition iconographique tout à fait ridicule d'une toile inexistante. Elle diminue ainsi la puissance thématique que peut comporter l'oeuvre paysagiste de Leduc. Nous citons: "To stress the point of how inappropriate such a literal interpretation is: what happens when it rains again to replenish the stream? Does this mean that not only man, but God too, will fall (cloud [water vapour] is symbol of God—"divine presence")?"

⁴ Ce problème découle du fait qu'elle ignore le texte d'introduction dans lequel est élaborée, entre autre, la notion de l'interaction fonctionnelle des motifs et de leurs structures formelles. Citons de la page 194 de son article: "She maintains that a cloud (as motif), by virtue of its 'intemporalité qui lui est inhérente/inherent atemporality' (p.14), can be understood on an anagogical level as 'symbolisant le lien entre le terrestre et le divin'/'symbolizing the link between the earthly and the divine' (p.24) which is the anagogical meaning assigned to the cloud in *Le cumulus bleu*. She uses this interpretation of the 'universal' cloud to justify the spiritual interpretation that the painting refers to man's desire to attain God. But then she makes this same cloud do double duty as a particularized cloud, massive and opaque, obscuring the heavenly light and leading to the quite different spiritual interpretation that the painting refers to 'condition d'homme fautif'/'Man's flawed state' (p.24) and inability to attain God in the absence of a Redeemer. It would seem that

Beaudry has inadvertently given two distinct anagogical interpretations".

Mme Gehmacher oublie le fait qu'une signification est déduite de l'interrelation de toutes les anagogies picturales et qu'elle se présente sous une temporalité spécifique pour devenir à la seconde lecture une image spirituelle. Ceci est clairement expliqué dans le texte d'introduction du catalogue.

Lié à la notion de verticalité, le nuage structure des variantes iconographiques selon la luminosité et la chromatique qui lui sont attribuées par le peintre. Et lorsqu'on observe *Le cumulus bleu* et *Paysage*, le rôle du nuage est effectivement différent. La densité sombre du nuage dans *Le cumulus bleu* contraste avec la luminosité évidente du cumulus dans *Paysage*. Ils ne peuvent ainsi avoir la même signification symbolique, notamment à cause de leur chromatique et le lien de cette chromatique avec l'ensemble des autres motifs picturaux. (Voir les pages 23 à 25 du catalogue.)

L'approche littérale de Mme Gehmacher brouille les significations iconographiques des images. Elle dénigre tout à fait la force symbolique de différents motifs picturaux. Par exemple, à la page 195 de son article, elle écrit, en parlant de *Fin de journée* (1913, cat. n° 3): "Beaudry quotes Leduc as having stated that white is the '... symbole de Dieu. Le dualisme de la lumière et des ténèbres s'exprime par le blanc et le noir. C'est le symbole du bien et du mal'/'... the symbol of God. The dualism of light and darkness is expressed by white and black. It is the symbol of good and evil' (p.30) and that black is 'le néant, l'erreur'/'nothingness' (p.29). Yet apart from footnote 8 (p.31) in which the author refers to the symbolism of 'blackish-brown,' nowhere in her description of the painting is white or black mentioned. Put simply, if there is no white or black to speak of, how can an interpretation of 'good and evil' be justified?"

Lorsqu'on observe *Fin de journée*, la luminosité du ciel contraste avec la qualité très sombre du registre terrestre. Le dualisme de la lumière et de la noirceur s'exprime par le blanc du nuage et la luminosité retrouvée à la partie supérieure de la toile et par la noirceur de l'anfractuosité du rocher. La structuration formelle et thématique de la lumière et de l'obscurité n'est pas spécifique à Leduc. Elle est utilisée sous cette forme depuis plusieurs siècles et ce, en art oriental, islamique et européen (voir Juan Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Routledge & Kegan Paul Ltd, Londres 1962, pp. 50-57). Citons une phrase de Cirlot: "Colour symbolizes an upward tending force in the pattern of dark (or gloom and evil) and light (or illumination, glory and good)", page 51. En tant que métaphore visuelle, le contraste de la lumière et de la noirceur est non seulement un principe organisateur spatial mais il constitue

en plus une valeur affective: il exige de la part du spectateur une lecture approfondie de l'image (durée). Chez Leduc, la notion de durée est très importante car elle mène à un cheminement spirituel, méditatif. Le temps de lecture devient lui-même une anagogie picturale. Ainsi, le dualisme de la lumière et de la noirceur, du bien et du mal n'est pas un concept strictement "textuel" comme le prend Mme Gehmacher, mais une structuration liée à l'ensemble des autres motifs picturaux tels que la verticalité, la spatialité et, à un autre niveau, la durée. (Voir les pages 12, 13 et 27 à 31 du catalogue.)

Nous n'avons donné ici que deux exemples, mais nous retrouvons ailleurs dans son article une absence de considération pour la structure formelle et thématique des motifs: pp. 193, 194 nuage; p. 195 luminosité, rocher; p. 196 chromatique; p. 198, arbre, lune, chromatique, spatialité.

⁵ Sa feinte se manifeste dans le ton de son discours. Par exemple, à la page 197, elle traite du monument Forbin-Janson: "However, Forbin-Janson's monumental cross was not erected on the 'site of the pine' at all, but rather on the 'pain de sucre' (on the summit of the mountain), as Leduc himself clearly relates in his 'history' of St. Hilaire!¹⁴" [sic].

Ni dans ce texte ou ailleurs, ni dans sa note de renvoi ne fait-elle référence au fait que dans le catalogue, à la page 43 note 4, le texte en question de Leduc "L'histoire de St-Hilaire, on l'entend, on la voit" *Arts et Pensée*, n° 18, juillet-août 1954, pp. 165-168 est dûment mentionné. Nous étions donc consciente que Leduc connaissait l'emplacement du monument. Or, dans la note 5, nous pouvons aussi lire: "Cette interprétation est renforcée par le fait qu'il y ait eu, de 1841 à 1846, un monument à l'emplacement du pin, celui de monseigneur Forbin-Janson. D'une hauteur de 30 mètres, ce monument était une croix de métal, resplendissante lorsque s'y reflétaient les rayons du soleil; elle symbolisait le rayonnement de Dieu. L'on retrouvait à son pied une chapelle qui brûla quelques années plus tard (S.X. Côté, *Monseigneur de Forbin-Janson, évêque de Nancy. Toul et le mouvement religieux de Québec vers 1840*, Société canadienne de l'histoire catholique, Rapport 1941-1942, pp. 95-122).(. . .)"

Lorsque nous avons écrit "emplacement du pin", nous voulions tout simplement signifier "dans la région, dans le périmètre" de l'emplacement du pin.

Nous retrouvons cette même approche de "simulation" aux pages 199-200 lorsqu'elle parle de Maurice Denis. Nous parlons de Maurice Denis dans le catalogue, à la page 17 note 10 et ce, Mme Gehmacher le mentionne à la page 200 de son article. Mais le discours précédent cette "mention" laisse entendre de "nouveaux" arguments qui n'en sont pas réellement, vu

le fait que nous en parlons à la page 17 du catalogue.

⁶ Comme elle coupe court aux analyses, elle déforme la signification iconographique de certains motifs, par exemple, la lune. Nous citons de la page 198: "In *Crépuscule lunaire*, the author maintains that the 'central tree' symbolizes 'Christ the Redeemer' (also implied by its close proximity to the moon), yet it is obvious that there is no definitive 'central tree,' the moon ('God') is in fact flanked on one side by two trees, and on the other side by the rest of the woods".

Nous trouvons ici de nombreuses erreurs. Nous ne mentionnons nulle part dans notre texte (pp. 53-54) la présence d'un "arbre central": "Le plan central est composé d'un groupement d'arbres. Grâce à sa verticalité maîtresse et au léger détachement spatial qui le sépare de ses congénères, un arbre en particulier domine le groupe et la scène" (p.53). Et la lune ne symbolise pas comme tel Dieu mais le "hieros gamos", c'est-à-dire la communion du soleil et de la lune qui signifie l'union du registre céleste et du registre terrestre (p.54). De plus, cet astre est situé derrière l'arbre.

⁷ Nous rapportons ici d'autres exemples de ce type de problème. À la page 189 de son article, on peut lire: "privately owned . . . *Paysage de neige*": l'oeuvre appartient en fait au Musée Pierre Boucher, Séminaire de St-Joseph à Trois-Rivières. À la même page, les "Ozias Leduc Papers (which do not exist as such)" existent réellement. Ils sont connus sous le nom de "Dossier Ozias Leduc" et désignés comme tel par M. Jean-René Ostiguy du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Voir OSTIGUY, *Ozias Leduc, peinture symboliste et religieuse / Ozias Leduc, Symbolist and Religious Painting*, Galerie Nationale du Canada, Ottawa 1974, p.217, "Documents Galerie Nationale, dossier Ozias Leduc".

⁸ Le Musée des beaux-arts du Canada a, dans le Dossier Ozias Leduc, Documents Galerie Nationale du Canada, une copie du manuscrit *Le Symbolisme des Couleurs*. Je remercie Mme Gehmacher de rétablir le fait que l'original se trouve aux Archives Nationales du Québec à Montréal. Toutefois, elle aurait dû compléter ce renseignement en signalant au lecteur dans quel dossier on peut retrouver ledit document: M 72 261 B2 C10.

⁹ Émile MÂLE, *L'Art Religieux du XIII^e siècle en France*, Librairie Armand Colin, Paris, 1925; Juan E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, Routledge & Kegan Paul Ltd., Londres, 1962.

¹⁰ Cela est clairement défini dans l'article de Mme Gehmacher, p. 201 note 10.

¹¹ Par exemple, en ce qui a trait au motif de l'échelle retrouvée dans *Fin de journée* (1913, cat. n° 3), les notions d'ascension établies par l'échelle mystique et le lien que fait cette échelle entre les niveaux des mondes

terrestre, céleste et même infernal sont retrouvés dans l'*Iliade* d'Homère et dans *Scala coeli minor* (col. 1239) d'Honorius d'Autun. En références: CIRLOT, *op. cit.*, pp. 297-299; MÂLE, *op. cit.*, pp. 106-107.

¹² CIRLOT, *op. cit.*, pp. 50-57; LEDUC, *Le Symbolisme des Couleurs*, n.d. On retrouve des similitudes sur le plan iconographique de l'ensemble des chromatiques: la notion de dualisme de lumière/noirceur, CIRLOT, pp. 51-53, LEDUC, p.3; chromatique de l'or, CIRLOT, p.51, LEDUC, pp. 9-12; chromatique de blanc, CIRLOT, p.53, LEDUC pp. 1-5. Bref, les similitudes iconographiques se recoupent constamment dans le document et dans l'ouvrage de ces deux auteurs.

¹³ Je profite de l'occasion pour corriger une erreur qui s'est malencontreusement glissée dans le catalogue d'exposition. Il s'agit de l'identification du type de support de *La maison du passeur* (cat. n° 11) et de *Paysage de neige* (cat. n°12). *La maison du passeur* est une huile sur carton (et non sur masonite) et *Paysage de neige*, une huile sur masonite (et non sur carton).

¹⁴ Ozias LEDUC, *Le Symbolisme des Couleurs*, manuscrit n.d., A.N.M.Q., p.1.

¹⁵ H.W. JANSON, *History of Art (A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, Prentice-Hall Inc., N.J.; Harry N. Abrams Inc., N.Y. (1962) 1963, pp. 507-509; *Dictionnaire Universel de la Peinture*, S.N.L. Dictionnaires Robert, Paris, 1975, vol. 3, pp. 46-56.

¹⁶ Dans aucun document n'avons-nous retrouvé une référence à un tel abonnement.

¹⁷ Voir OSTIGUY catalogue 1974, p. 223-Leduc reçu *Art et Décoration* (Paris), tome I-LXVII (1897-1939) et *Masters in Art* (Boston), tome I-X (1900-1909).

¹⁸ Nous avons consulté les numéros de janvier à décembre 1911, 1912, 1913. En ce qui concerne les numéros de 1914, nous n'avons pu consulter que les mois de février, avril et juillet, les autres mois manquant dans les bibliothèques visitées. La possibilité demeure qu'il y ait eu un ou deux articles publiés dans certains numéros de 1914 mais cela est peu probable, étant donné qu'il n'y a aucun article paru entre 1911 et 1913. Et, faut-il le souligner, les années 1910-1913 furent les années-clés sur le plan d'une certaine reconnaissance internationale pour les peintres scandinaves. Voir Roald NASGAARD, *The Mystic North*, Art Gallery of Ontario, Ontario, 1984, chapitre 1, catalogue d'exposition.

Ainsi, le commentaire suivant de Mme Gehmacher est erroné à plus d'un point de vue: "It is worthwhile to note that a number of articles on the northern symbolist painters appeared in *Studio* and *Art et Décoration* magazines (around 1913, both of which Leduc sub-

scribed to" (p. 202, note 2).

¹⁹ Roald NASGAARD, *The Mystic North*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1984, chapitre 1; Robert ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko*, Icon Ed., New York, Evanston, San Francisco, London, 1975, chap. 2-4.

²⁰ Dans son article, à la page 202 note 21, Mme Gehmacher fait appel à *Winter* (1902) de Akseli Gallen-Kallela, tel qu'elle l'a vu mentionné dans le catalogue de Roald Nasgaard, *op. cit.*, p.61. Or l'oeuvre en question s'intitule *Landscape under snow* (1902). L'erreur ne relève pas de Mme Gehmacher mais du catalogue de R. Nasgaard.

Sur le plan de la forme, la rigueur plutôt géométrique des motifs (angularité des formes) de *L'heure mauve* (1921, fig.1) ne correspond aucunement aux motifs plus sinueux de *Landscape under snow* (1902, fig.4). Par ailleurs, l'oeuvre de Gallen-Kallela nous laisse voir une image à structuration spatiale assez dégagee (surtout à la partie gauche de la scène). On peut aisément lire le champ de profondeur de l'ensemble de la scène. C'est tout le contraire dans *L'heure mauve*. L'oeuvre comporte beaucoup d'ambiguïté au niveau du traitement spatial: ceci renforce l'aspect austère de l'oeuvre—*Landscape under snow* ne comporte pas un caractère sévère mais possède une atmosphère plutôt "poétique" (au sens très large du terme), où l'hiver ne semble pas aussi "distant" que dans *L'heure mauve*.

²¹ Ozias LEDUC, feuille volante, documents personnels, A.N.M.Q.

²² Le milieu social et idéologique prédominait dans la pensée de Leduc. Il suffit de lire les textes de ses discours portant sur l'art, sur Dieu, sur le paysan et sur la communauté du Mont-St-Hilaire pour constater l'influence du milieu sur l'artiste.