
L'image appropriée

Figures de Charlevoix

Andrée Gendreau, chargée de recherche
Service de la recherche et de l'évaluation
Musée de la civilisation

*Car le symptôme est une métaphore, que l'on
veuille ou non se le dire, comme le désir est une
métonymie, même si l'homme s'en gausse.*

Jacques LACAN, *Écrits*.

J'avoue avoir du mal à établir une correspondance directe entre la peinture ou l'art en général et la métaphore, car l'œuvre picturale n'est pas, à mon avis, réductible à la simple figure, qu'elle soit métaphorique ou autre. Par contre, si l'on accepte de limiter le propos à l'*image analogique* et à un niveau d'observation précis qui ne retiendrait que l'articulation de la *production du sens* et de la *culture* (entendue bien sûr au sens anthropologique), il m'apparaît non seulement possible mais également fort intéressant de relever ce défi.

Dans un premier temps, je dégagerai donc les principales opérations des processus sémantique et métaphorique pour, en second lieu, aborder la part culturelle de ces processus de construction de sens dans le discours pictural et les appliquer à trois études de cas.

SENS ET MÉTAPHORE

Que le processus de construction de sens se réalise par et dans le langage naturel ou par et dans quelque autre support de signification, tels le rêve ou l'image graphique, il se produit toujours dans un

rapport entre le réel concret et la pensée, entre l'objet et le sujet qui le pense. Le sujet construit du sens à partir d'une plage de données disponibles (que ce soit un corpus de mots, un paysage ou, dans le cas du rêve, les expériences de la journée) et de son « bagage » personnel et culturel (mode de perception, sensibilité, contexte social, etc.). C'est lui, ce « bagage », qui définit les conditions idéologiques de production du sens. Il fournit au locuteur, à l'artiste ou au rêveur le contexte de *sélection* et de *combinaison* des divers éléments mis à sa disposition. Il lui permet de distinguer, de masquer, de hiérarchiser et d'opposer les termes, selon le cas, pour créer une nouvelle ordonnance, un sens nouveau.

Mais quels sont les liens entre ce processus et celui de la métaphore? Sans prétendre faire le tour de problème, je peux tout de même mettre certains paramètres en évidence.

Il y a tout d'abord un rapport d'inclusion. La métaphore est du sens et son fonctionnement de base respecte les opérations de *choix* sémantique et de *combinaison* syntaxique signalées plus haut. Sa spécificité résiderait dans la manière de faire. Qu'en disent les linguistes?

D'Aristote à nos jours, la métaphore a été définie comme glissement, déplacement, « transport » de sens d'un mot à l'autre. L'accent est mis sur la distance, c'est-à-dire sur la différence entre des termes qui expriment toutefois une ressemblance ou une analogie. Prenons par exemple « Sophie reste de glace » pour signifier « Sophie est sans émotion ». On dirigerait la lumière sur la première partie de l'opération, soit sur la sélection du terme « glace » pour exprimer l'absence d'émotion, et donc sur la différence entre ces deux termes.

Avec les travaux de Jakobson, on est arrivé à nuancer cette position en insistant plutôt sur l'importance du *contexte* et par conséquent sur la *combinaison* syntaxique, soit la seconde partie de l'opération. Un mot n'aurait pas de sens permanent et défini, mais il renverrait toujours à des sens différents selon son contexte. Dans le cas cité plus haut, « glace » ne prend son sens que par la présence du nom « Sophie » qui dématérialise l'objet et lui confère un sens métaphorique, c'est-à-dire symbolique.

Plusieurs autres études qui ont traité cette dimension ont mis en valeur l'*interaction* des sens possibles, en tenant compte cette fois du rapport établi entre le *sujet* et le *contexte* et en insistant sur les conditions de production du sujet, son « bagage », qui lui permettent de mettre au jour des analogies généralement cachées par la différence, d'où le travail de renouvellement de sens appelé, dans le cas des œuvres d'art, « création ». Selon cette perspective, on substitue à la connotation négative attachée au glissement de sens effectué par la différence la connotation positive d'une *production* de sens ou de son *renouvellement* grâce au travail sémantique.

En résumé, tout travail de construction de sens, qu'il soit métaphorique ou non, s'effectue dans le rapport du sujet à l'objet qui met en œuvre deux opérations, la sélection et la combinaison. La métaphore existe dans l'articulation de ces deux niveaux au moyen d'un jeu de contextualisation des différences et des analogies.

L'IMAGE ANALOGIQUE

La métaphore dans l'image analogique se situe sur deux plans. C'est déjà une métaphore que de reproduire par des pigments et sur une surface plane un élément du réel concret¹. Je ne m'attarderai pas sur cet aspect qui relève de la constitution même de l'œuvre mais plutôt sur celui de la production du discours par l'image. Autrement dit, c'est par l'organisation interne de l'image que seront mis au jour les procédés de construction de sens. La question ne sera pas : « L'arbre est-il conforme à celui qui existe, en est-il la copie, la transformation ou la métaphore ? », mais plutôt : « Que signifie cet arbre dans le texte pictural et comment acquiert-il cette signification ? »

C'est pour répondre à ce « comment » que sera pris en considération le travail de la *figure* dans la construction de l'image esthétique. Pour mettre en évidence la variation des procédés et des effets

1. Il n'est pas évident que l'on puisse soutenir une telle affirmation lorsqu'il s'agit de la matérialisation d'un concept, comme dans l'art conceptuel par exemple, ou encore du *ready-made* où l'on peut au contraire se demander si ce n'est pas le réel concret qui devient la métaphore de l'art.

de sens produits par les images, on juxtaposera des œuvres ayant le même référent matériel (Charlevoix), mais réalisées par des artistes différents et donc dans des conditions de production sociohistoriques spécifiques.

Étant anthropologue, et non historienne de l'art, je limiterai mon exploration aux conditions de production culturelles et symboliques qui existent dans le rapport sujet/objet, laissant aux autres le soin d'évaluer le rôle des conditions plus formelles. J'examinerai donc les images et leurs procédés de construction, soit les opérations de sélection et de combinaison qui devraient fournir les clefs d'interprétation des figures, métaphoriques ou autres. À cette fin, je ferai quelques études de cas.

DÉFINITION DU CORPUS

Au cours de la première partie du siècle (de 1920 à 1940 environ), trois groupes d'artistes illustrent Charlevoix. Le premier, d'origine montréalaise, est animé par Clarence Gagnon. Il rassemble des peintres, des folkloristes, du personnel de l'École du meuble, des écrivains et des intellectuels. Le second, d'origine anglophone cette fois, réunit des membres du Groupe des sept, école de peinture torontoise qui s'est illustrée par une nouvelle approche picturale et un nationalisme avoué, ainsi que leurs amis. Enfin, le troisième groupe est constitué d'artistes originaires de Charlevoix qui, sous l'influence du contexte économique, social et esthétique, ajoutent au champ esthétique traditionnel une nouvelle forme d'art: la peinture de chevalet. Chaque groupe proposera à l'amateur d'art une image et un point de vue différenciés de l'habitat charlevoisien, perspectives qui dépendront en grande partie de la variation des pratiques et des idéologies propres à chacun. Nous verrons que la production des membres des deux premiers groupes illustre très bien le travail métaphorique de la figure, alors que celle des artistes autochtones dépasse les frontières de la métaphore par l'utilisation d'un style qui s'apparente à celui des contes et des récits traditionnels.

DES CONDITIONS VOISINES ET DES RÉPONSES PARENTES

Du point de vue économique, le tournant du siècle est marqué par l'intégration du Québec et de l'Ontario à l'économie industrielle nord-américaine dominée par les grands centres financiers de Londres et de New York. On assiste de part et d'autre à une urbanisation accélérée qui s'accompagne d'une immigration importante, tant rurale qu'européenne. L'absence de planification urbaine entraîne un grand mécontentement et des malaises apparaissent de toutes parts. À Toronto comme à Montréal, on constate que le moteur économique appartient aux étrangers. La petite bourgeoisie et les milieux intellectuels respectifs réagissent fortement, bien que différemment, à cet état de choses.

Du côté québécois, on se tourne vers l'idéologie ultramontaine axée sur l'agriculture, la famille et la patrie. L'homogénéité culturelle perdue à la ville est idéalement recrée à la campagne. Essentiellement, l'idéologie dominante est celle de la réaction et de la négation: on refuse le mouvement historique dans sa manifestation la plus évidente. Devant l'urbanisation désordonnée des villes, on oppose la colonisation au dépeuplement des campagnes, la revanche des berceaux à ce qui semble le désordre social absolu; on met en valeur enfin un système cohérent qui repose sur l'exploitation du domaine paternel. L'idéologie agriculturiste se met en place...

Les Ontariens réagissent aussi avec passion. Un mouvement impérialiste nationaliste voit le jour, deux termes qui semblent s'opposer à première vue mais qui, somme toute, font bon ménage. Les partisans de cette idéologie visent l'accroissement du pouvoir économique du Dominion pour mieux contrebalancer la puissance américaine. Par contre, la définition de la nation et de la loyauté patriotique suscite de vives discussions: Comment établir les frontières nationales? La loyauté envers le pays doit-elle précéder celle qui est due à la Grande-Bretagne? Ces questions et bien d'autres soulèvent d'emblée le cas du Québec, cet État dans l'État. Selon que l'on opte pour un patriotisme « restreint » ou « étendu », le problème de l'assimilation est posé. On veut à tout prix éviter le *melting-pot* américain et conserver ou plutôt créer une race canadienne. La cohérence du système impérialiste nationaliste exige donc deux choses: d'une part,

une relative homogénéité génétique des citoyens et, d'autre part, l'entière allégeance au pays. Or, les conditions canadiennes étant ce qu'elles sont, une rationalisation quelconque devenait nécessaire pour souder ces pôles. La spécificité climatique fournira la clef du système. Selon l'historien Carl Berger (1970), peu de théories furent aussi largement admises dans le milieu nationaliste ontarien que celle du déterminisme climatique de la culture. Les conditions climatiques devaient en effet, à l'aide bien sûr d'un héritage génétique relativement homogène et d'habitudes culturelles façonnées par une expérience historique commune, créer le caractère national distinctif des Canadiens. La présence québécoise servira à étayer la thèse selon laquelle un climat rude donne énergie, vigueur et endurance au peuple qui s'y adapte.

LE GROUPE DES SEPT

Le Groupe des sept adhère à l'idéologie nationaliste. Il contribue à sa façon à forger une image du pays qui lui convient, en parcourant le Nord pour en dégager les caractéristiques jugées essentielles. Dans l'étude qu'ils ont faite à leur sujet, Fenton et Wilkin (1978) soulignent l'importance de leur participation à la transformation de l'image du pays pour l'ensemble des Canadiens. La clef de voûte du système nationaliste étant la création d'une race par l'adaptation climatique, des régions nordiques à peuplement « ancien », telles que Charlevoix et la rive nord du Saint-Laurent, ont servi d'« études de cas » pour illustrer la « thèse » soutenue. Bien qu'ils soient relativement rares, puisque la plupart des œuvres du Groupe des sept traitent de la nature vierge, évacuant ainsi toute trace humaine, certains tableaux, par des opérations de sélection et de combinaison, effectuent des déplacements métaphoriques qui assimilent la culture à la nature: *Quebec Village St. Hilarion* d'Arthur Lismer (figure 1), réalisé en 1928, et *Les côtes de Saint-Tite-des-Caps* de A.Y. Jackson (figure 2), réalisé en 1937, en sont des exemples.

J'ai longuement démontré ailleurs comment ces représentations de Charlevoix homogénéifient le paysage en niant les différences culture/nature par des procédés analogiques qui utilisent les formes, les couleurs et le rythme (Gendreau, 1983). Sans reprendre toute la

démonstration, qu'il suffise de noter que, dans le tableau de Lismer, trois masses divisent l'espace: un amas de roches, en bas, sur la gauche du tableau; un village appuyé sur un boisé, au centre; une chaîne de montagnes dans la partie supérieure de la toile. Or ces masses reprennent les mêmes couleurs et marquent l'espace par un jeu de valeurs qui rythme le parcours de l'œil: sombre/clair, sombre/clair, sombre/clair, sombre. Les formes contribuent également à donner cet effet d'harmonie répétitive de la nature et des hommes. Un pieu oublié au sein de l'amoncellement rocheux se détache de la nature, tout comme le clocher de l'église qui s'élève du pâté de maisons à moitié enfouies dans le boisé.

Cet effet d'abolition de l'opposition nature/culture par une combinaison répétitive se reproduit dans le tableau de Jackson. Encore une fois, les formes et les couleurs s'intègrent dans une organisation rythmique des valeurs qui nous fait voir le « pareil au même » ou le « pareil comme ».

Ces deux œuvres utilisent un processus identique de liaison des différences par des analogies formelles: couleurs, formes et rythmes. Ce sont le contexte pictural et l'ensemble de l'œuvre qui lient comme un ciment la culture à la nature. Dans chacun de ces cas, il s'agit véritablement d'opérations métaphoriques qui font usage de l'une et de l'autre des opérations du processus métaphorique. Rappelons que l'articulation de la sélection des éléments et de leur combinaison met en jeu tout un système de différences et d'oppositions qui retrouvent une unité grâce aux analogies que nous proposent les artistes. Cette réorganisation dans l'unité établit, du moins au niveau des sens, que culture et nature ne font qu'un, ou plutôt que la culture se confond avec la nature, qu'elle lui est *soumise*. Autrement dit, la construction finale de l'image intègre le rapport sujet/objet initial en produisant une image convaincante de l'influence climatique pour l'unité ethnique.

Sur le plan discursif, on peut affirmer sans crainte que Jackson et Lismer parlent de la même chose: la naturalité de l'homme québécois. Pour eux, la force de la nature a su assimiler les habitants du pays. Les traces humaines, les habitations, les villages, les clôtures, comme les dépôts glaciaires, témoignent d'un passage. L'homme,

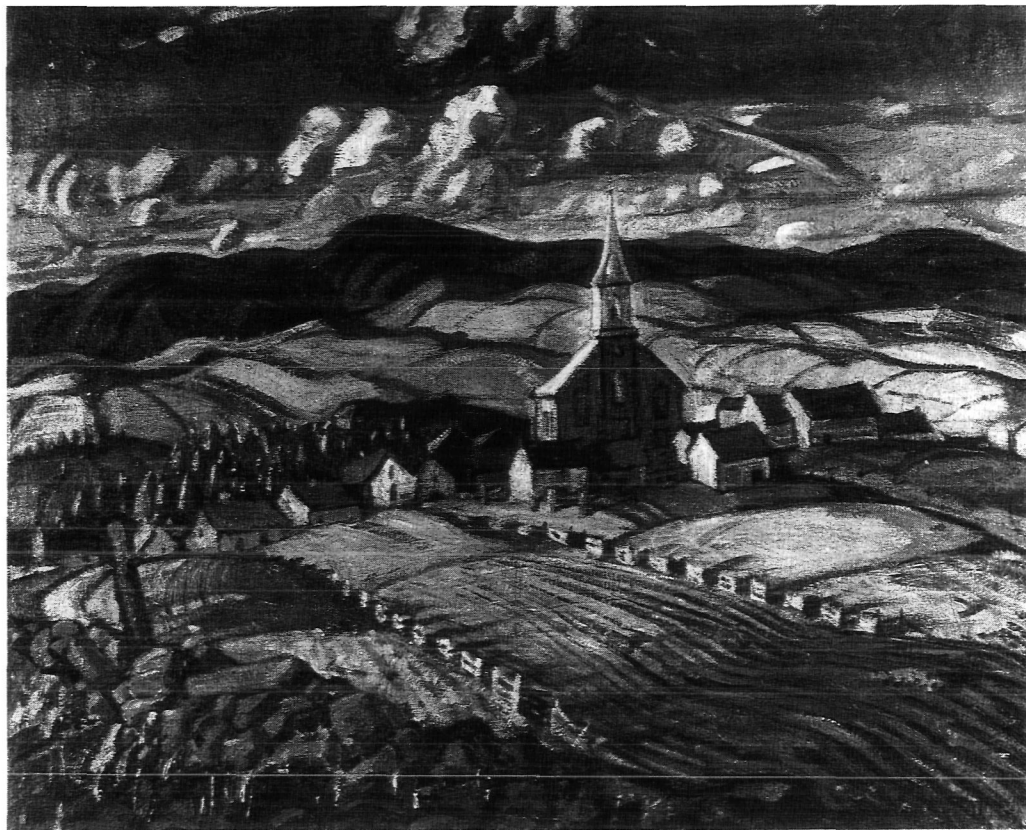


Figure 1. Arthur Lismer, *Quebec Village St. Hilarion*, huile sur toile, 81,8 x 102,3 cm, 1928.
Collection : Musée du Québec, 45.29. Photo : Patrick Altman.

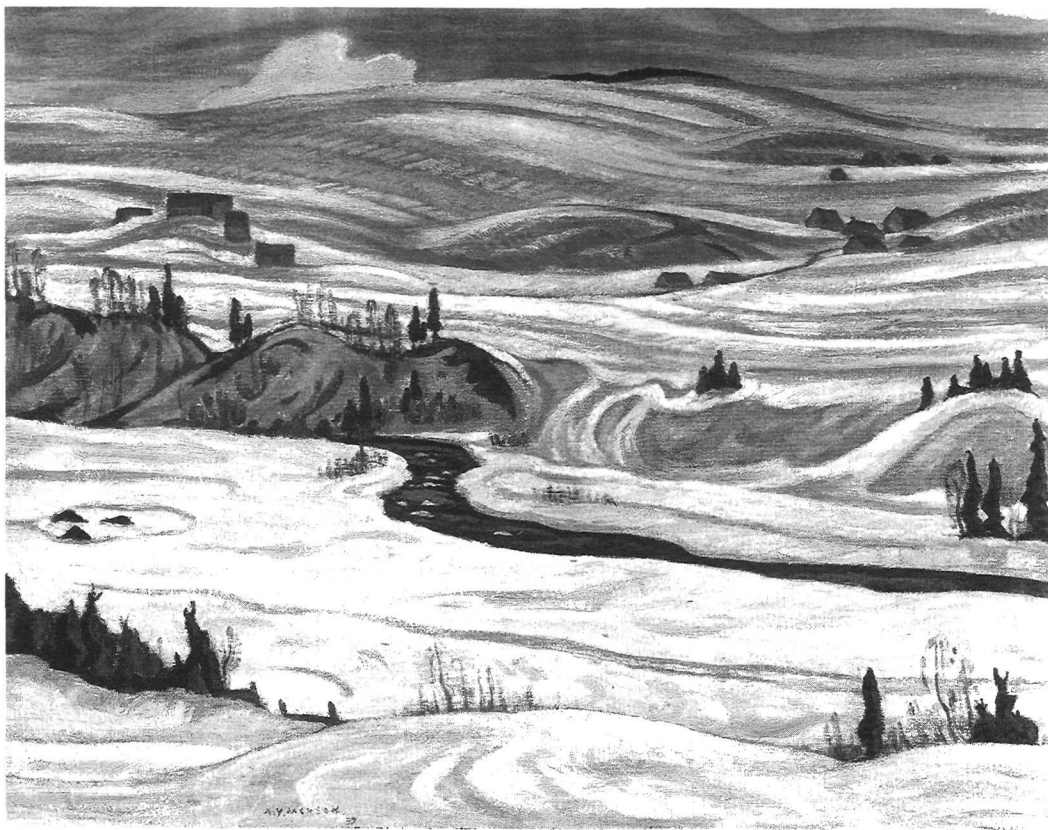


Figure 2. Alexander Young Jackson, *Les côtes de Saint-Tite-des-Caps*, huile sur toile, 63,4 x 81,2 cm, 1937. Collection : Musée du Québec, 45.23. Photo : Claude Bureau.

québécois ou mieux encore canadien, est un épiphénomène que l'éternelle nature a su si bien intégrer et harmoniser. Charlevoix est là pour le dire: le Canada survivra.

CLARENCE GAGNON

La réponse des artistes québécois au contexte social de l'époque est très diversifiée. Pour l'intérêt de mon propos, je ne retiendrai que ceux qui, réunis autour de Clarence Gagnon, y participent activement et fréquentent Charlevoix. Ils sont sensibles à l'idéologie québécoise dominante qui oppose l'idée de progrès à la visée, passéiste, du retour à la terre et aux valeurs traditionnelles, et leurs écrits sont à cet égard fort éloquentes. Pour ces êtres urbains qui voient d'un mauvais œil les « ravages » de l'industrialisation, Charlevoix représente l'un des derniers contreforts d'une culture plus authentique, plus étroitement liée à la nature.

Ardent promoteur des arts populaires, Clarence Gagnon fréquente les artisans, leur enseigne de nouvelles techniques, favorise la mise sur le marché de leurs produits, organise même un salon des arts domestiques. Mais ses relations avec les producteurs régionaux suscitent des conflits et Gagnon assume assez mal ses contradictions d'homme urbain nostalgique qui voudrait développer les arts populaires tout en préservant l'authenticité de la production qu'il croit liée à l'« ignorance » des artisans. Son art en porte tous les signes.

Venu dans Charlevoix cueillir les restes d'une culture matérielle qui s'effrite, il évacue de ses œuvres ce qui pourrait suggérer la présence du dynamisme de l'époque. La culture matérielle traditionnelle envahit littéralement ses tableaux au point où elle ordonne et hiérarchise tous les autres éléments qui surgissent dans l'espace. Ce qui pourrait traduire une vie sociale – famille, travail, religion – est rare et allusif. Même lorsque cette vie sociale est présente, l'organisation des éléments ne rend pas compte de son importance dans la vie culturelle globale, l'accent étant mis sur des objets matériels fixés hors de l'action ou de l'histoire. On est immédiatement attiré par les objets qui nous rivent à un passé anhistorique.

Si l'on peut parler de figure, c'est beaucoup plus de métonymie que de métaphore. L'artiste exprime un concept, celui de culture, au moyen d'un autre terme qui lui est contigu ou, pour reprendre la définition du *Petit Robert*, qui « entretient avec le premier une relation de nécessité ». Dans ce cas, c'est la *partie* pour le *tout*. Il y a parcellarisation de la culture, réduction de l'ensemble à l'une de ses parties. Le peintre choisit dans la culture un corpus d'objets significatifs qui viendront de façon récurrente dire le tout : l'accent (que ce soit au moyen de la couleur, de la position de l'objet, des formes) est toujours mis sur les objets de production domestique – produits artisanaux, maisons traditionnelles, traîneaux – qui viennent signifier l'ensemble. Il ne s'agit pas ici de métaphore puisque le traîneau n'est pas *comme* la culture, il est la culture. Il en est l'essence même.

On assiste ici à un processus fétichiste où, comme l'amant pervers qui ne peut accéder à sa maîtresse sans passer par une partie qui la représente – bottines lacées, corset, fichu, etc. –, le peintre ne saisit la culture charlevoisienne que par des objets précis, récurrents et statiques. Il y a réduction du tout à ses parties.

Plusieurs tableaux illustrent cette interprétation. Celui qui s'intitule *Près de la Baie Saint-Paul* (figure 3) est un excellent exemple car, même s'il met en scène des personnages, phénomène déjà rare dans l'œuvre de Gagnon, il les occulte au profit du contexte matériel. Loin de constituer le sujet du tableau, ces personnages sont plutôt utilisés comme faire-valoir. En effet, ils n'offrent que peu d'intérêt intrinsèque, les corps et les attitudes disparaissant sous l'importance des détails liés aux artefacts : alors que l'on ne distingue ni les traits du visage de la fillette ni son expression, on voit jusqu'aux lignes colorées du tricot qui entoure son cou. Il en va de même pour l'autre enfant qui contribue à centrer la composition et à ancrer le sujet sans détourner l'attention des artefacts.

Le poids du tableau repose en effet sur la culture matérielle figurée par un ensemble d'éléments situés au centre droit de la surface. La lumière, la vivacité des couleurs, la minutie apportée aux détails, tout autant que la centralité du sujet dans le tableau, nous convient à poser le regard sur une demeure aux gracieuses lignes courbes, accentuées par une corde à linge qui poursuit le mouvement

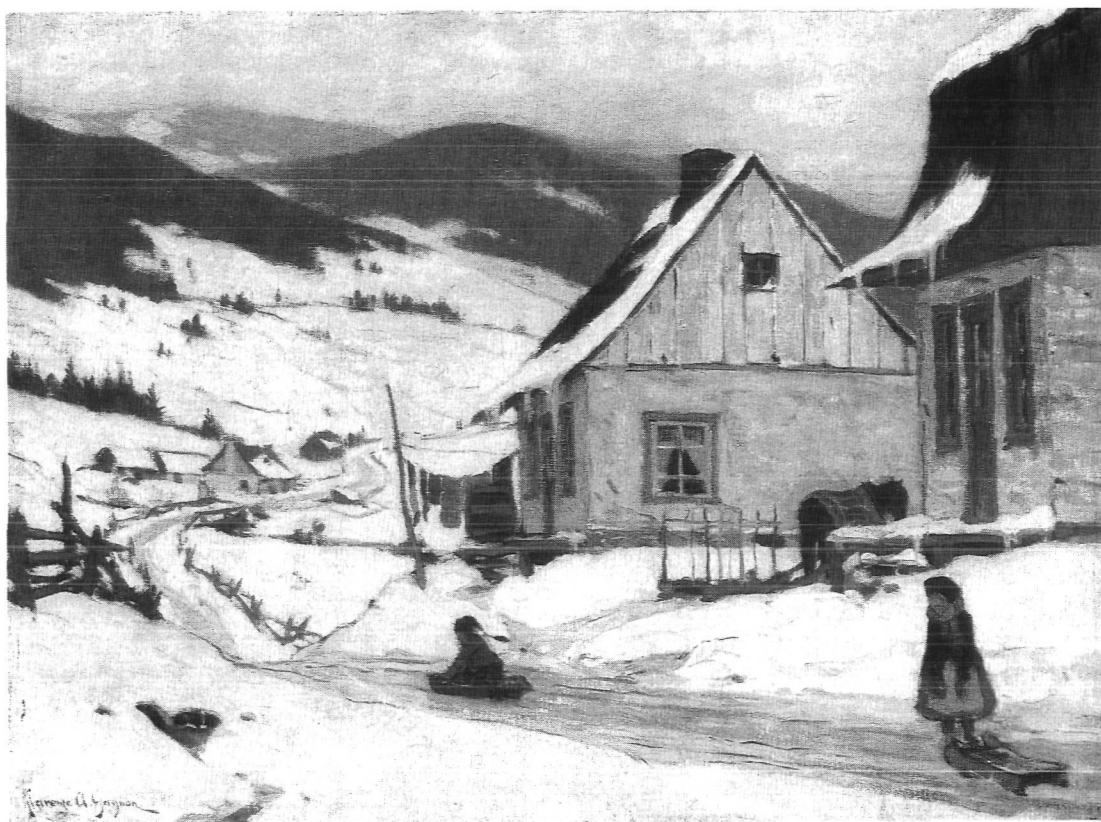


Figure 3. Clarence Gagnon, *Près de la Baie Saint-Paul*, huile sur toile, 54,1 x 73,2 cm, non daté.
Collection : Musée du Québec, 34.147. Photo : Claude Bureau.

de la toiture. Cette corde exhibe fièrement quelques pièces artisanales typiques : couvertures, catalognes, chaussettes. Un cheval, également immobile, attend à l'extérieur. Lui aussi permet la mise en valeur de produits artisanaux.

Alors que Jackson et Lismer, par un procédé métaphorique, créent une culture conforme à leur vision, agissent sur elle en la soumettant à la nature, Gagnon tente de saisir la culture par l'intermédiaire de ses sous-produits. Son échec tient à son incapacité de dépasser la culture matérielle et d'atteindre la dynamique sociale. Dans son cas, l'utilisation du procédé métonymique fait écran au social, en limitant l'observation à des aspects statiques. Au contraire de ces peintres savants, les artistes autochtones sauront-ils réintégrer l'homme dans Charlevoix et conter, à leur façon, son histoire ?

QUELQUES ARTISTES LOCAUX

Raconter l'histoire de Charlevoix ? Plusieurs artistes populaires sauront le faire. Non pas qu'ils feront totalement abstraction des processus langagiers comme la métaphore ou la métonymie, mais ils en useront de façon réduite dans un ensemble d'opérations et de techniques qui entraînent le discours sur la voie du récit ou du conte. C'est, en effet, à la façon anecdotique des conteurs traditionnels que des peintres autochtones, tels les Bouchard et les Bolduc, sauront restituer à l'homme sa place centrale. L'ajout de détails, parfois humoristiques, de broderies, de répétitions contribuera à illustrer l'homme dans ses rapports avec le territoire, la culture, le sacré. Que ce soit dans *La quête des sœurs*, *C'est un garçon* (figure 4), *Femme au berceau* (figure 5), *Charroiyage des billots*, *Le moulin César* ou *La ferme* (figure 6), le sujet sert de déclencheur, de motif pour raconter une façon d'être, des valeurs, un mode de vie. Les faits servent d'exemple, de démonstration à la mise en place d'un système culturel où interviennent la famille, la religion et le travail.

Que des faits soient puisés dans le quotidien n'indique toutefois pas que l'on hésite à « construire » son tableau, que l'on se borne à reproduire tant bien que mal ce que l'on voit. Au contraire, et comme chez les peintres savants, on travaille son sujet, en y introduisant, de



Figure 4. Blanche Bolduc, *C'est un garçon*, huile sur masonite, 33 x 45,7 cm, non daté. Ministère des Affaires culturelles, Fonds Gérard-Morisset, B 1320-40-20-5524.



Figure 5. Marie-Cécile Bouchardeau, *Femme au berceau*, gouache sur papier collé sur carton, 11 x 13,5 cm, 1939. Collection : Musée du Québec, 75.365. Photo : Patrick Altman.



Figure 6. Blanche Bolduc, *La ferme*, huile sur toile, 40,6 x 50,8 cm, non daté. Ministère des Affaires culturelles, Fonds Gérard-Morisset, B 1320-40-20-5523.

façon consciente ou non, ce que l'on juge nécessaire dans la pratique quotidienne. Ainsi, l'artiste populaire a tendance à utiliser sa connaissance et son imagination au détriment de l'observation visuelle. Il hésite à hiérarchiser visuellement; chaque objet qui possède une importance dans la réalité inscrit son image sur la surface, laquelle est traitée de façon uniforme. Cela rend ainsi possible la lecture à distance des chiffres d'un calendrier (figure 4), la contemplation d'un paysage complet bien centré dans un cadre de fenêtre (figure 5), la vue de l'ensemble des animaux de la ferme (figure 6), etc. Bien que l'absence de hiérarchie visuelle et l'importance accordée aux détails produisent un effet de dispersion et d'aplatissement du sujet, on peut distinguer les indices d'une connaissance intime des lieux et de l'entourage, tout comme un intérêt pour l'organisation de l'espace au sein de l'univers domestique.

Ce qui différencie les peintres populaires des autres artistes ne réside donc pas dans le processus mental de construction du sujet, mais bien dans leur manière de faire et dans leur sensibilité aux codes savants, tant techniques que culturels. Dans les œuvres qui nous intéressent, la différence est frappante. Par la mise à profit de procédés traditionnels en usage dans les récits et les contes, les artistes locaux ont donné vie et sens à leur œuvre, privilégiant l'homme dans sa pratique plutôt que les artefacts ou la nature. La présence de ces derniers dans les tableaux des artistes locaux est essentiellement contextuelle: ils servent à situer l'action, à placer l'événement dans un temps « réel » et « concret », à lui donner plus de véracité... même s'il s'agit, de toute évidence, d'une représentation du réel qui fait plus appel à l'imagination qu'à l'observation.

*

* * *

Comme on a pu le voir, les figures de style n'ont pas valeur de nécessité dans la production picturale, pas plus que dans n'importe quel discours. On peut imaginer que leur usage varie selon les manières et la qualité artistique des œuvres puisque l'art nous propose bien un *dépassement* de sens, une *transfiguration*, dans une réalité qui ne lui préexistait pas. La métaphore peut être utilisée à cet égard car c'est sans doute là que son effet est le plus vif. Il en va de même pour

la métonymie, dont le danger consiste dans la possible réduction du sens à certaines de ses composantes.

À l'encontre des peintres savants et en dépit de leur influence sur la pratique picturale dans Charlevoix, les peintres de cette région du Québec n'exercent-ils pas, en partie du moins, une séduction véritable par l'utilisation de tout un arsenal discursif? Le refus que ces artistes opposent à toute réduction de leur univers les entraîne à raconter des histoires. À cet égard, leur discours relève beaucoup plus du récit que de l'image métaphorique. On y retrouve l'événement, les faits qui le construisent, les rebondissements (surprises), la morale, etc. Mais ce sont là des réflexions qui mériteraient qu'on s'y arrête plus longuement.

Bibliographie

- Aumont, Jacques (1990), *L'image*, Paris, Nathan.
- Baxandall, Michael (1985), *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press.
- Berger, Carl (1970), *The Sense of Power: Studies in the Ideas of Canadian Imperialism*, Toronto, University of Toronto Press.
- Fenton, Terry, et Karen Wilkin (1978), *Modern Painting in Canada: Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*, Edmonton, Hurtig.
- Gendreau, Andrée (1983), « L'énonciation dans la peinture de Charlevoix: le cas de Clarence Gagnon », *Études littéraires*, 16, 1, p. 79-98.
- Gombrich, Ernst H. (1960), *Art and Illusion*, New York, Pantheon Books.
- Jakobson, Roman (1969), *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Minuit.
- Lévi-Strauss, Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- Pouilloux, Jean-Yves (1989), « Métaphore », *Encyclopædia Universalis*, 15, p. 183-187.
- Ricœur, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil.