Document generated on 12/30/2024 7:33 p.m.

Rabaska
Revue d'ethnologie de l'Amérique française

RABASKA
Revue d'ethnologie de l'Amérique française

TREMBLAY, FRANÇOIS. *Art populaire. Une histoire des débuts*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, 260 p. ISBN 978-2-7637-3888-8

Jean-François Blanchette

Volume 17, 2019

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1066046ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1066046ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (print)
1916-7350 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Blanchette, J.-F. (2019). Review of [TREMBLAY, FRANÇOIS. *Art populaire. Une histoire des débuts*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, 260 p. ISBN 978-2-7637-3888-8]. *Rabaska*, *17*, 362–366. https://doi.org/10.7202/1066046ar

Tous droits réservés © Société québécoise d'ethnologie, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Ifèdoun Agaï, p. 105) –, la majorité des contributions s'inscrit dans la Seconde Modernité. Cela nous vaut, entre autres, la description d'un « baptême matriarcal » (p. 86, « Célébrer un nouveau soi » de Nicolas Boissière) au sein du néopaganisme québécois et la « ritualisation des masculinités gays : diversité et émancipation » de Denis Jeffrey et Martin Lepage (p. 199), ainsi que « La Déesse intérieure : normativité du genre et identité gaie dans les ritualités wiccannes » de Martin Lepage (p. 153). La justice n'échappe pas aux enjeux de la ritualisation, ils y sont même déterminants. Alexis Robin l'illustre avec une rigueur d'analyse remarquable dans « La crise du rituel judiciaire : l'exemple français » (p. 217).

Rites et ritualisations offrent un bon exemple de parcours théorique et d'analyse de cas. Le lecteur y trouvera exposées les plus récentes réflexions sur le sujet par des chercheurs chevronnés tant au niveau des textes que des sources qui les ont alimentés. Peut-on comprendre une société en faisant l'impasse sur ses rites ? Les auteurs font la démonstration que c'est impossible.

Bertrand Bergeron
Saint-Bruno en Lac-Saint-Jean

Tremblay, François. *Art populaire. Une histoire des débuts*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, 260 p. ISBN 978-2-7637-3888-8.

Ce grand livre sur les origines de l'art populaire nous invite à un retour aux sources de cette forme d'art au moment où elle devient un intérêt pour le marché, dans la mouvance des beaux-arts, et n'est plus une forme d'échange à l'intérieur des communautés qui le produit. L'auteur souhaite nous faire comprendre, à partir de l'examen de grandes collections européennes et nord-américaines, non pas comment l'art populaire s'est développé en Occident, mais plutôt comment il est devenu un sujet d'intérêt pour les collectionneurs et les penseurs depuis la fin du XIX^e^ siècle et comment il obtient finalement une reconnaissance dans la période de l'entre-deux-guerres, « porté par les courants historiques et sociaux ou dégagé au gré des recherches scientifiques ou historiques » (p. 1). Il insiste également sur le fait que l'art populaire sera apprécié très tôt par les sciences humaines en raison de sa signifiance (représentativité et authenticité), tandis qu'il sera accepté tardivement par les beaux-arts pour son esthétique (forme, couleur, originalité). Les sources de cet ouvrage couvrent un large territoire et c'est ce qui en fait sa singularité ; je restreindrai ici mon propos à ce qui me semble pertinent pour la compréhension du sujet et je donnerai quelques références à son contenu québécois.

Il a fallu beaucoup d'audace pour entamer ce projet que d'aucuns pourraient qualifier d'utopique, car l'art populaire, à ses débuts, n'est pas nommé ni encore défini. C'est pour cela que l'auteur utilisera une approche inclusive et ne forcera pas les termes dans leurs retranchements où ils se réfugieront au cours des temps. On est donc loin dans cet ouvrage des discours sur la définition de l'art populaire, quoiqu'il faille tout de même nuancer les concepts et les perceptions de sujets apparentés comme l'art savant et l'artisanat. Dans sa discussion de la distinction entre l'art populaire et l'art savant, l'auteur écrit que l'œuvre de l'artiste savant montre une démarche structurée et réfléchie tandis que l'œuvre de l'artiste populaire révèle une certaine spontanéité. Cette distinction est majeure pour l'auteur qui choisit d'inclure dans l'art populaire toute « intention créatrice » qui se situe « en marge d'une démarche normée ou savante » (p. 4).

L'auteur discute aussi de l'art populaire en relation avec l'artisanat. Considérant que « tout travail d'artisanat inclut une composante esthétique » (p. 17), il suggère qu'une pièce d'artisanat obtient le statut d'art populaire quand la fonction esthétique de l'objet devient supérieure à son côté pratique, quand une couverture a, par exemple, des motifs qui la distinguent, ou un tapis est décoré de scènes traditionnelles ou une pièce est confectionnée avec des techniques complexes. Comme cette distinction est habituellement portée par un jugement de valeur, elle amène l'auteur à la prudence et à utiliser les termes artisans et artistes populaires de manière aléatoire tout au cours de l'ouvrage.

L'auteur démontre que l'origine de l'intérêt pour l'art populaire vient des observations de collectionneurs, de chercheurs, de conservateurs et de marchands qui réalisent qu'une forme de créativité non identifiée, négligée, existe et mérite une attention particulière. Le regard des uns et des autres va permettre de découvrir diverses facettes de cette créativité. L'auteur précise que pour opposer l'art populaire à l'art savant, il faut d'abord que l'art savant soit identifié comme tel. C'est surtout pendant la Renaissance qu'on établira une hiérarchie des artisans par laquelle ceux qui travaillent pour la cour et pour l'Église obtiendront le statut d'artiste. Par ailleurs, le développement d'une philosophie humaniste aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles amène des hommes de lettres à s'intéresser au folklore et à la culture populaire, comme en fait foi, par exemple, la parution des *Contes de ma mère l'oye* de Charles Perrault en 1697. L'intérêt pour la créativité populaire demeurera mitigé jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle alors que des littéraires comme Georges Sand, Gérard de Nerval ou Alphonse de Lamartine reconnaissent la créativité populaire comme une véritable forme d'art, ce qui va lentement ouvrir la voie à son acceptation dans le public.

Tout le XIX^e^ siècle voit une recherche de repère qui mène à l'identification de racines culturelles populaires. On aura droit, entre 1820 et 1878, à la publi-

cation d'une longue et riche série sur le patrimoine bâti des régions de France dans *Les Voyages pittoresques* publiés sous la direction d'Isidore Taylor et Charles Nodier. Des artistes de la génération suivante comme Vincent Van Gogh et Édouard Manet s'inspireront de l'art populaire, ce qui aura comme conséquence de conditionner leur public à s'y intéresser. La création de divers musées à travers le monde va également contribuer au mouvement majeur « de construction des identités nationales et de leur appropriation par les classes populaires » (p. 44).

Au Québec, au cours du XIX^e^ siècle, « la production artisanale revêt une importance majeure à cause des retombées économiques qu'elle génère et des facteurs politiques et sociaux qui l'instrumentalisent. Déjà les pièces d'art populaire les plus appréciées cristallisent la vision identitaire » (p. 47), comme la ceinture fléchée, par exemple. La reconnaissance de l'art populaire se développe autour de grands vecteurs. Le premier est sans doute, depuis l'ère coloniale, le rôle des communautés religieuses dans « la dissémination des techniques artisanales ou artistiques qui vont permettre à l'art populaire de s'épanouir dans les familles » (p. 40). Puis, plus tard, il y a celui des mouvements philanthropiques comme la Woman's Art Association of Canada dont une section s'ouvre à Montréal en 1894 et la Canadian Handicraft Guild fondée dans la même ville en 1906. Leur but est de venir en aide aux artisanes en encourageant la qualité de leur production et en développant des débouchés pour la vente de leurs produits dont l'authenticité contribue à sa reconnaissance comme art populaire.

Il y a ensuite le tourisme qui se développe dès le XIX^e^ siècle autour des grands hôtels où on vient pour se refaire une santé. L'auteur écrit : « Les souvenirs qu'on ramène sont de tous ordres, mais ils ont en commun un pouvoir d'évocation des lieux et des cultures rencontrées. La démocratisation progressive du tourisme accentue la demande pour ces objets conférant à l'artisanat et à l'art populaire un intérêt renouvelé et surtout un marché lucratif » (p. 70). Un autre vecteur important est rattaché à l'affirmation nationale et à la démonstration de l'identité nationale qui est visible dans le développement de grandes collections qui la caractérisent. Ironiquement, des anglophones collectionnent antiquités et artisanat québécois qui représentent cette vision de l'authenticité régionale. Ainsi, William H. Coverdale meuble l'Hôtel Tadoussac d'antiquités et d'artisanat authentiquement québécois à partir de 1928 et Nettie Covey Sharpe commence, dès les années 1930, à rassembler l'ameublement et les œuvres d'art qui allaient décorer la maison du XVIII^e^ siècle qu'elle acquiert en 1950. La première collection est aujourd'hui conservée au Musée de la civilisation de Québec tandis que la deuxième est au Musée canadien de l'histoire à Gatineau.

L'analyse des divers vecteurs sous lesquels l'art populaire se développe en Occident amène l'auteur à identifier « cinq foyers d'art populaire » (p. 103) qui semblent avoir dépassé les autres par leur vitalité sous l'influence des beaux-arts. Il les présente avec une sélection d'œuvres époustouflantes obtenues des institutions les plus prestigieuses qui en ont fait la sauvegarde et la promotion. Tour à tour on a : « Portrait d'une société, les peintres paysans de Hlebine, Croatie » ; « L'art populaire instrument de promotion identitaire, Mexico 1930 » ; « Entre la modernité et l'identité : l'art populaire aux États-Unis » ; « Dans la mouvance du tourisme et de la modernité nord-américaine, l'art populaire de Charlevoix » ; « Instrument de développement social, l'art populaire haïtien ». L'auteur montre que le rôle des artistes de l'art moderne sur l'art populaire est un schème qui a été observé au cours des années 1930 en Europe, au Mexique et aux États-Unis. Le tour d'horizon est riche. Mais limitons-nous, à titre d'exemple, à la production charlevoisienne qui éclôt sous l'influence d'artistes étatsuniens qui séjournent dans la région à la faveur du développement du tourisme. L'événement marquant est l'exposition florale et artistique de 1934 à Pointe-au-Pic où Patrick Morgan, assisté de son épouse Maud, amène des artistes populaires de Charlevoix à exposer leurs œuvres à côté d'œuvres d'art moderne pour les touristes et les estivants de la région. Comparant l'esthétisme des deux groupes d'artistes, l'auteur conclut : « Ce qu'on peut faire ressortir de cette première véritable connexion que font les Morgan entre l'art moderne et l'art populaire, s'articule autour de l'appréciation de l'usage de la couleur dans sa pleine densité, la dynamique des formes dans la composition du tableau – le *push and pull* que leur a enseigné Hoffmann –, la forme décorative et surtout la totale liberté de la représentation » (p. 159). Morgan fait la promotion de ces artistes et il organise une exposition à New-York en 1937. Cette dernière retient l'attention des médias et des amateurs d'art à tel point que tout est vendu. La guerre ralentira l'élan de ce regroupement d'artistes, mais certains d'entre eux poursuivront une carrière individuelle. La production de ces artistes fut extrêmement riche et nous pouvons admirer dans ce volume un ensemble magistral d'œuvres rassemblées pour notre délectation.

Dans la dernière partie du volume, l'auteur fait une analyse du discours et du support que les artistes ont reçu de la part des divers intervenants pour favoriser leur marché, mécènes et collectionneurs d'abord, suivis par les antiquaires, les galeristes et les muséologues. Il montre qu'il est important pour les artistes populaires d'avoir des débouchés pour leurs œuvres afin de gagner leur vie, mais que l'excès de commandes risque de compromettre la qualité du produit. L'intérêt des collectionneurs permet de sauvegarder un patrimoine national et historique qui aurait autrement disparu. Il analyse les divers regards qui ont été portés sur l'art populaire dans la seconde moitié du siècle, sur les

diverses dénominations qu'on a accordées à cette forme d'art, art naïf, art primitif, art brut, art indiscipliné, patenteux, gosseux, *self-thought, folk art, popular art*, *outsider*, et ce qui risque d'influencer le domaine aujourd'hui, à l'ère du numérique. L'auteur conclut : « Parmi les grands défis qui se posent aux scientifiques et aux institutions s'intéressant à l'art populaire figurent l'éclatement des techniques et surtout la dématérialisation des œuvres. La production contemporaine, extrêmement diversifiée et métissée est complexe à saisir. On n'a pas fini de voir apparaître des champs de recoupement entre les sciences humaines, les beaux-arts et même la science pure » (p. 246).

En terminant, j'ajouterai un mot sur l'organisation de ce très beau livre. De grandes œuvres de l'art populaire québécois côtoient celles des peuples du monde et cet agencement révèle leur importance dans un contexte international. Des photographies d'archives nous aident à visualiser les activités et les lieux de même qu'à mieux connaître les protagonistes dont il est question tout au long de l'ouvrage. Il va sans dire que la graphiste Danielle Motard a joué un rôle de premier plan pour la création de ce livre d'une splendeur rayonnante. J'ose toutefois lui reprocher la localisation des numéros de pages qu'elle a cachés dans le fond de la reliure, un désagrément constant pour quiconque compte sur la pagination pour s'y retrouver. Une introduction aurait permis de mieux comprendre le parcours et la carrière de l'auteur comme spécialiste du sujet ainsi que les prémisses qui l'ont guidé dans la création de ce volume. Enfin, je ne peux pas terminer sans mentionner que la section de l'ouvrage « Dans l'Amérique naissante » (p. 37) présente l'art autochtone comme une forme d'art populaire, ce qui est inusité dans le discours sur le sujet, car le concept d'art populaire lui-même a été développé dans la pensée occidentale et est étranger aux pratiques autochtones.

Si on prend la peine de lire les noms des spécialistes et institutions qui ont collaboré à ce projet, on réalise l'ampleur des contacts nécessaires au rassemblement des synthèses, des interprétations et de l'iconographie magnifique présentées dans ce beau livre, et on peut imaginer les échanges intellectuels qui ont été indispensables afin de cerner un sujet aussi complexe. Le lecteur sera privilégié de pouvoir bénéficier du résultat de cette investigation.

Jean-François Blanchette
Société québécoise d'ethnologie