

## Culture



# Pascale GALIPEAU (dir.), *Les Paradis du monde, l'Art populaire du Québec*, Ottawa : Musée canadien des civilisations, Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, Mercure 68, 1995, 239 pages (broché)

Richard Dominique

Volume 16, Number 2, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1083966ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1083966ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Canadian Anthropology Society / Société Canadienne d'Anthropologie (CASCA), formerly/anciennement Canadian Ethnology Society / Société Canadienne d'Ethnologie

### ISSN

0229-009X (print)

2563-710X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Dominique, R. (1996). Review of [Pascale GALIPEAU (dir.), *Les Paradis du monde, l'Art populaire du Québec*, Ottawa : Musée canadien des civilisations, Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, Mercure 68, 1995, 239 pages (broché)]. *Culture*, 16(2), 110–113. <https://doi.org/10.7202/1083966ar>

Tous droits réservés © Canadian Anthropology Society / Société Canadienne d'Anthropologie (CASCA), formerly/anciennement Canadian Ethnology Society / Société Canadienne d'Ethnologie, 1996

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/>

## Références

ROGERS, B.

1980 *The Domestication of Women: Discrimination in Developing Societies*, Londres: Tavistock.

BORDO, S.

1990 *Feminism, Postmodernism and Gender-Scepticism, Feminism / Postmodernism*, L. J. Nicholson (dir.), New York: Routledge: 133-156.

Pascale GALIPEAU (dir.), *Les Paradis du monde, l'Art populaire du Québec*, Ottawa : Musée canadien des civilisations, Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle, Mercure 68, 1995, 239 pages (broché).

Par Richard Dominique

Ministère de l'Environnement et de la Faune, Québec

*Les paradis du monde, l'Art populaire du Québec*, paru en 1995 dans la collection Mercure du Musée canadien des civilisations, représente probablement la manifestation majeure du musée sur ce sujet, dix ans après la grande exposition *Du fond du cœur*. L'auteure, Pascale Galipeau, a voulu apporter un regard neuf sur la création populaire au Québec en traquant «l'idéologie derrière l'entreprise de sauvegarde».

*Les paradis du monde* est composé de deux grandes parties abondamment bien illustrées par des photographies montrant diverses pièces des collections de Marius Barbeau, des amateurs anglophones et des patentoux. Ces trois collections composent l'essentiel de l'échantillon du Musée canadien des civilisations en ce qui concerne l'art populaire du Québec.

La première section du livre regroupe les articles de Mauro Peressini, de Richard Millette, de Paul Carpentier et de Pascale Galipeau qui sont des essais et des analyses sur les différents thèmes de recherche en cours chez les spécialistes de la création populaire.

La seconde partie présente les objets sélectionnés par Pascale Galipeau ainsi que des extraits d'entrevues réalisées auprès des artistes des trois collections. Pour la collection des patentoux, les témoignages ont été recueillis directement auprès des personnes tandis que les propos des créateurs des deux autres collections nous parviennent par l'entremise des collectionneurs.

Partant de la prémisse que tout dans un musée relève de la construction idéologique, Pascale Galipeau veut nous présenter les collections comme un phénomène nous permettant de comprendre le rôle qu'on a fait jouer à ces objets sur le plan de l'identité collective. Il s'agit principalement «de partir du point de vue des collectionneurs pour essayer de comprendre ce qui structure ces grands ensembles que sont les collections d'art populaire» et «d'aborder les œuvres dans leur relation à la collection représentative d'une idéologie, d'une époque, d'un mode de cueillette».

Mais avant de nous introduire dans le vif du sujet, Pascale Galipeau laisse place à trois spécialistes intéressés à l'art populaire.

D'abord, Mauro Peressini, chargé du programme du Sud-Ouest de l'Europe du Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle du Musée canadien des civilisations, réfléchit sur son métier de conservateur particulièrement lorsqu'il veut traiter le thème «Femmes et sexualité dans l'art populaire». Pendant plus de 50 pages, Mauro Peressini nous fait naviguer parmi ses états d'âme, ses déchirements idéologiques et ses questionnements théoriques qui l'habitent lorsqu'en tant que conservateur il doit produire une exposition. De façon originale et quelque peu humoristique, il dresse un bilan des tendances, des écoles, des groupes de pression et des clientèles composant le milieu muséal. Il met en scène pas moins de 20 personnages qui viennent, par leur point de vue et leur prise de position, illustrer l'éventail des attentes de ceux et celles qui s'intéressent à une exposition. Du positiviste au sexué fatigué en passant par les anthropologues de diverses écoles, les porte-parole de différents mouvements, l'humaniste libéral, le déconstructionniste et sans oublier le féministe, Peressini nous présente comment des œuvres de création populaire revêtent une signification particulière selon chacun et placent le conservateur dans l'embarras pour satisfaire tout ce beau monde. Mais on comprend que tous ces personnages sont autant de questions qui travaillent le conservateur et qu'en bout de piste, il est seul avec l'exposition à concevoir. Fondamentalement, celle-ci livrera une partie de lui-même au public.

Je prendrais prétexte des thèmes catalyseurs comme la femme et la sexualité dans l'art populaire pour parler de moi, parce qu'il est de plus en plus téméraire de parler d'autre chose [...] (p. 73).

L'article de Mauro Peressini représente plus de 20% du livre. Curieusement, les œuvres choisies pour illustrer le thème «Femmes et sexualité dans l'art populaire» proviennent de la Nouvelle-Écosse et de l'Ontario. Or, Pascale Galipeau écrit dans son introduction : «[...] nous avons voulu approfondir une fois de plus la question de la création populaire, mais exclusivement au Québec cette fois-ci». Comment se fait-il que M. Peressini n'ait pas adapté son article aux exigences du livre? Pourtant il existe des artistes québécois comme Alphonse Grenier, Nelphas Prévost et Léo Fournier qui ont exploité ce thème. Il aurait été préférable que Pascale Galipeau justifie davantage l'apport de M. Peressini dans cet ouvrage consacré à l'art populaire du Québec.

Pour sa part, Richard Millette fait une réflexion presque polémique sur la pertinence du jugement des spécialistes des beaux-arts. Il rappelle que «les musées d'art majeurs sont aujourd'hui pleins d'œuvres qui, lors de leur création, ont été rejetées par les spécialistes de leur époque». C'est une question de temps, d'attitude et de perception qui fait qu'une œuvre soit reconnue comme artistique.

En tant que céramiste, Richard Millette se sent exclu du milieu institutionnel des beaux-arts et relégué au rang du «kitsch» parce que sa discipline n'est pas reconnue. Il nous laisse sur ces questions pour le moins percutantes:

Lorsque Picasso laisse la peinture et le bronze pour faire des céramiques, est-ce de l'art, de l'art décoratif ou du kitsch? Vingt ans après la mort de Picasso, les musées ne montrent toujours pas ses céramiques, les historiens n'en parlent pas non plus, et on ne les voit pas dans les volumes d'histoire de l'art.

Décide-t-on du statut d'art ou de kitsch d'après les matériaux et les appartenances traditionnelles des œuvres, plutôt que d'après leurs qualités esthétiques ou conceptuelles intrinsèques? Le banal peut-il devenir sublime et le sublime devenir banal? Peut-être les musées possèdent-ils plus d'œuvres kitsch qu'ils ne le croient? (p. 77).

De son côté, Paul Carpentier, directeur des collections au Musée canadien des civilisations, nous présente Marius Barbeau comme un intellectuel insatiable et passionné de la culture populaire et du folklore et plus particulièrement de ceux du Canada français.

Succinctement, Paul Carpentier relate comment Marius Barbeau acquérait des objets et s'y prenait pour les mettre en valeur. Contrairement aux autres collectionneurs, Marius Barbeau a beaucoup écrit sur les collections. Pour cette raison, Paul Carpentier insiste pour dire que la contribution de Marius Barbeau se situe au-delà des acquisitions pavant ainsi «la voie à un nouveau sujet d'étude dans des disciplines de l'anthropologie culturelle au Canada».

Pascale Galipeau clôt la première partie de ce livre en nous présentant les collections d'art populaire québécois que le Musée canadien des civilisations possède pour remplir son mandat d'illustrer les spécificités culturelles du Canada.

Devant la disparité des objets acquis par le musée et la difficulté d'établir un lien commun entre ces différentes œuvres, Pascale Galipeau utilise une approche qui vise à mettre en évidence les objectifs, les méthodes et les idéologies qui supportent chaque collection:

Notre ambition aura été de débrouiller le mystère autour des collections d'objets en identifiant les motivations de ceux qui les accumulent, comme de ceux qui les présentent, pour saisir un peu mieux les enjeux cachés sous la prétention candide qui parasite le discours officiel, et ainsi s'approcher de la «vraie nature de l'art populaire» (p. 85).

À chaque étape de la mise en forme d'une collection, soit de l'acquisition à l'exposition en passant par la classification et le mode d'étiquetage, on peut découvrir des renseignements à propos de l'idéologie du moment, des tendances du marché de l'art, des stéréotypes culturels... Mais ces informations sont généralement évacuées lorsque l'institution expose ses collections nationales pour projeter l'image virtuelle d'un pays avec ses particularismes. Pascale Galipeau juge «qu'il est temps de regarder les collections sous un nouvel angle pour comprendre la dynamique entre les représentations qu'on nous donne à voir et leur impact sur notre identité collective».

Elle analyse de cette façon les trois grandes collections du Musée canadien des civilisations en nous décrivant les méthodes de cueillette, les techniques de diffusion et l'idéologie sous-jacentes à chacune d'elles. Ainsi, pour Marius Barbeau les objets devaient correspondre à ses critères d'esthétique et à sa conception de l'art pour être recueillis, ce qui ne correspond pas nécessairement à une

démarche scientifique. Ce constat conduit l'auteur à relativiser l'apport de ce chercheur:

[...] le grand œuvre reste impressionnant sans contredit et demeure le coup d'envoi de la démarche ethnologique au Québec mais, pour l'apprécier comme tel, il faut le replacer dans son contexte d'idéologie de survivance avec ses œillères et ses parti pris. Autrement, on risque de répéter ad nauseam les mêmes panégyriques et finir par tracer le portrait d'une culture totalement idéalisée plutôt que celui d'une culture bien «réelle». Pour arriver à bien comprendre Barbeau, il faudra peut-être se résoudre à le confronter à d'autres témoins de cette époque. Au fait, qu'en est-il au juste de la culture urbaine, américanisée et industrielle qu'il méprisait souverainement? (p. 99).

La collection des amateurs anglophones fut constituée entre les années 1940 et 1970, époque durant laquelle aucun Québécois n'a jeté un regard sur le Québec au Musée canadien des civilisations (anciennement Musée de l'Homme et Musée national du Canada). La collection Nettie Sharpe est de loin la collection privée la plus imposante de l'institution pour ces années. Fait important, les amateurs anglophones ne poursuivaient pas des objectifs scientifiques. Le marché leur dictait le choix des objets. Les produits de petite taille, faciles à intégrer dans un décor intérieur, étaient en demande. Dans ce type de collection, comme le souligne Pascale Galipeau, l'objet se suffit à lui-même comme objet de consommation, peu importe sa provenance. Par conséquent, l'art populaire du Québec de cette époque est filtré par la représentation mentale que se faisaient ces amateurs anglophones peut-être en manque d'exotisme. Pour une institution scientifique comme le Musée canadien des civilisations, il y a là un biais majeur à prendre en considération lorsqu'on veut décrire la culture québécoise.

La collection des œuvres des patenteux a été constituée au début des années 1970 quand trois étudiantes des beaux-arts sont allées sur le terrain investiguer la culture populaire en donnant la parole aux artistes pour qu'ils expliquent leurs créations et témoignent de leur travail. L'accent est davantage mis sur la démarche ethnologique délaissant quelque peu un certain esthétisme. On s'intéresse plus au processus de création qu'à la beauté de l'objet et «l'attitude de délectation élitiste face à l'objet d'art est supplantée par une

approche sociale aux accents résolument populistes».

Cette école de pensée correspond à la vague de démocratisation parcourant le Québec depuis la Révolution tranquille. Ainsi, selon Pascale Galipeau:

Pour la première fois dans notre histoire, on privilégiait la reconnaissance d'une démarche de création sans la référence obligée aux glorieux antécédents. C'était également la découverte de notre américanité qu'on saluait avec la collection des patenteux du Québec (p. 127).

La seconde partie du livre rassemble des témoignages qui permettent aux lecteurs de mieux connaître des artistes et des œuvres de l'art populaire du Québec. Malheureusement, sur les 23 artistes qui sont présentés, une seule femme témoigne de son art.

Cette caractéristique soulève un questionnement que Pascale Galipeau n'a pas touché ou a voulu éviter dans *Les paradis du monde*, mais combien significatif sur la vision que le Musée canadien des civilisations projette du Canada et plus particulièrement des cultures minoritaires. Est-ce que l'art populaire du Québec est essentiellement mâle, blanc, peu urbain, probablement catholique et strictement francophone? Réduire la culture d'un territoire ou d'un pays à une ethnie, est-ce scientifiquement valable? La culture populaire du Québec n'est-elle pas un ensemble original d'influences amérindienne, américaine, européenne et d'autres continents?

Le Musée canadien des civilisations a organisé ses collections comme le colonisateur gère son domaine en fonction des ethnies à gouverner et non selon le territoire habité. De cette manière, il divise, catégorise et cache les interrelations et les alliances possibles entre les cultures. Il projette constamment une image passéiste, fictive et allégorique des collectivités du Canada. Pour avoir été ethnologue du Subarctique oriental dans la division de l'Ethnologie de ce musée, je puis soutenir que c'est le même processus envers les autochtones.

*Les paradis du monde*, comme l'écrit Pascale Galipeau, se veut une amorce de discussion, mais ce début reste timide et quelque peu enfermé dans un nationalisme replié sur lui-même et peu ouvert au territoire. D'une certaine façon, l'auteure

demeure dans les catégories du musée qu'elle critique pourtant à juste titre en ce qui concerne la manière de constituer une collection représentative du Québec. La remarque qu'elle a adressée à Marius Barbeau aurait pu être poussée à fond et étendue à l'ensemble des collections de l'institution. Qu'en est-il de l'art populaire du Québec urbain, industriel et multiculturel?

Dans son ensemble, *Les paradis du monde, l'Art populaire du Québec* demeure une publication qui ne livre pas ce que l'auteure vend dans son introduction parce qu'il n'y a pas de lien et de ligne commune entre les contributeurs. On a l'impression que Pascale Galipeau est seule à poursuivre la démarche tandis que les autres auteurs, sans être inintéressants, ont produit des écrits qui pourraient se retrouver dans un ouvrage de portée générale sur l'art populaire. Les responsables de la collection Mercure auraient dû veiller à la cohérence de cette publication, quitte à ce qu'elle soit moins volumineuse et surtout avec moins de fautes de français.

Judith ROOF et Robyn WIEGMAN (dirs), *Who Can Speak? Authority and Critical Identity*, Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1995, 251 pages, 13,50\$ U.S. (broché), 32,50\$ U.S. (relié).

Par Bertrand-F. Gérard

ORSTOM (Dépt. SUD) - CNRS (LACITO)

À quoi tient l'autorité d'un auteur dont les écrits traitent d'autres auteurs? La fonction du critique est en effet de rendre compte de travaux différents des siens dans la perspective d'en établir la pertinence. Il apparaît que le discours du critique s'apparente au *discours universitaire*, il est supposé valoir de par le rôle et la fonction sociale et intellectuelle assignée au critique. Les auteurs qui ont contribué à cet ouvrage sont pour la plupart d'entre eux critiques et enseignants. Le discours universitaire affirme un savoir, par là une position de maîtrise garantie par un itinéraire individuel reconnu et validé par une institution académique ou éditoriale.

Ce discours, qui promeut un savoir institué, entretient inévitablement des connivences avec la culture dominante y compris dans les domaines sociaux, politiques et économiques. Fut-il contestataire ou polémique, il est inévitablement récupéré. La possibilité d'une reconnaissance

publique des auteurs ou des enseignants, et par là des vérités qu'ils proposent, discutent ou assèment, suppose que leur compétence soit reconnue par la sphère médiatique et éditoriale.

Il n'en demeure pas moins que la société civile est aujourd'hui parcourue par de nombreux clivages dont les articles et ouvrages, publiés par des auteurs féministes, *gay*, ou des représentants de communautés ou de groupes minoritaires raciaux ou ethniques, parfois marginaux, sont tout à la fois la manifestation et l'expression. Il en résulte entre autres effets une inflation de textes et de prises de positions en partie contrôlées par l'institution universitaire, les médias et les éditeurs. Il en résulte également que de fait, certains groupes se trouvent interdits d'expression du fait d'une absence d'accès à la sphère publique. Pour être reconnue et prise en compte, cette parole inexprimée doit être relayée et en quelque sorte prise en charge par ceux qui sont en position de le faire, mais jamais sans que soient opérées quelques distorsions ou adaptations voulues ou non, qui instaurent, entre l'auteur s'exprimant au nom des autres et ce que ces autres pourraient avoir à dire, un écart.

*Who Can Speak?* Cette expression pose la question de ce qu'il en est de l'auteur critique, c'est-à-dire de celui qui s'exprime tout à la fois en son nom propre, il engage sa signature, mais au nom de groupe ou des affiliations intellectuelles dont il se fait le porte-parole. Cette situation est d'autant plus aiguë dès lors qu'il s'agit de travaux traitant de sujets aussi chargés émotivement et politiquement que la race, l'ethnicité, les minorités, le féminisme, les choix sexuels, la paupérisation, etc. Le critique en tant que lecteur de textes adressés à d'autres, à un public plus large, produit des textes qui engagent sa responsabilité de lecteur, d'enseignant, mais aussi d'individu concerné par ce dont il est question et qui relève de sa spécialité.

Cette question concernant l'auteur critique est celle de sa place, de sa légitimité à se prononcer sur le travail d'un autre. L'article de Dymphna Callaghan («The Vicar and Virago: Feminism and the Problem of Identity», pp. 195-207) est à cet égard très significatif. Cet article porte sur le livre de Toby Forward, *Diary* (1988) : un homme bien britannique qui a signé son texte du nom de Rahila Khan, une féministe indienne dont le livre de Forward serait le journal. Non seulement la BBC, mais de nombreux auteurs féministes s'y sont laissés