

L'énonciation dans la peinture à Charlevoix : le cas de Clarence Gagnon

Andrée Gendreau

Volume 16, Number 1, avril 1983

Sur l'énonciation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500596ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500596ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

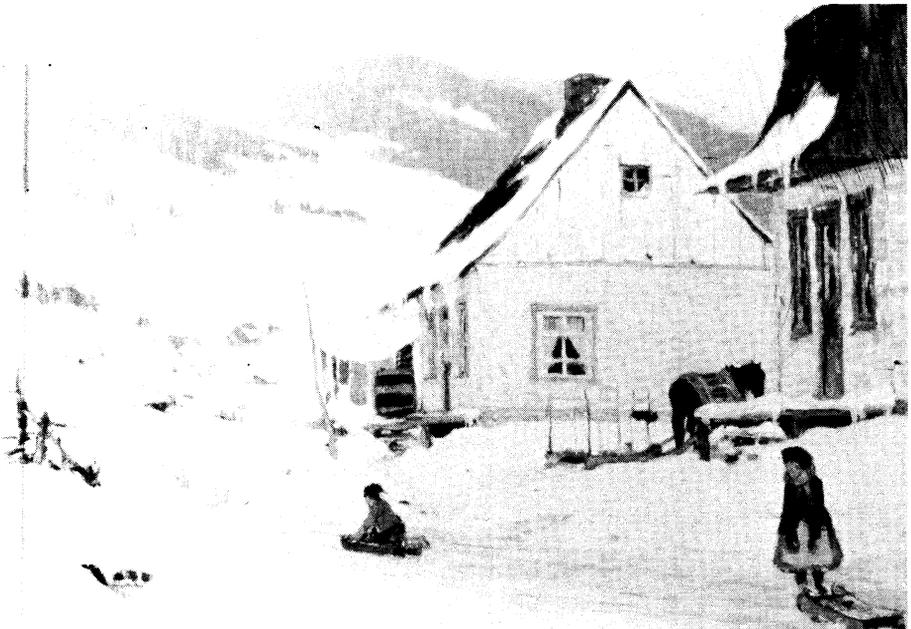
Gendreau, A. (1983). L'énonciation dans la peinture à Charlevoix : le cas de Clarence Gagnon. *Études littéraires*, 16(1), 79–98.
<https://doi.org/10.7202/500596ar>

L'ÉNONCIATION DANS LA PEINTURE À CHARLEVOIX : LE CAS DE CLARENCE GAGNON

andrée gendreau

Introduction

Quand j'ai songé à écrire un article sur l'énonciation, j'ai d'abord pensé au discours de l'anthropologue et à toute l'ambiguïté d'un énoncé « scientifique » qui cache la relation du sujet énonciateur et de son informateur. Est-ce là le propre du discours scientifique ou ne peut-on retrouver cette double construction de l'objet — et l'occultation qui en est faite — dans d'autres types de discours. Les artistes, et plus spécifiquement les peintres figuratifs, n'entretiennent-ils pas eux aussi une relation existentielle avec l'objet de leur discours ? Et lorsque cet être est vivant, social, l'interaction n'est-elle pas



inévitables même si en dernière analyse la construction de l'objet en un discours cohérent demeure l'œuvre de l'artiste? Une toile de Clarence Gagnon m'est apparue révélatrice de cette dialectique. Intitulé *Près de Baie Saint-Paul* ce tableau illustre un paysage traditionnel où apparaît une fillette qui observe le peintre observateur. Cette enfant, partie intégrante de l'énoncé, rappelle au «lecteur» du tableau qu'il s'agit bien là d'un énoncé et que là-bas, derrière le tableau, se cache l'énonciateur. Qui est-il et comment sa pratique sociale et esthétique imprime-t-elle des marques dans son discours pictural?

Question à laquelle j'essaierai de répondre d'abord en faisant le point sur l'expérience de l'anthropologue puis en cernant l'espace sémantique dans lequel s'insère le peintre, lieu d'émergence de sa pratique esthétique et de son discours sur Charlevoix.

1. La situation première d'énonciation et l'anthropologue

Selon les normes habituelles de l'écriture scientifique, le sujet énonciateur, le chercheur, se place — se cache? — derrière le paravent du « nous » scientifique, trace du nous de majesté et alibi communautaire : ce n'est pas le chercheur qui parle, avec bien sûr ses conditions de production qui « le » parlent, mais aussi ses intentions, sa perspicacité, ses faiblesses, ses hésitations, son angoisse, et par conséquent, tous les risques d'erreurs ; c'est la science qui se poursuit à travers un « nous » ou un « on » englobant, général, neutre — c'est moi, c'est nous, c'est lui, c'est tout le monde et personne —. Or, cette fausse situation d'énonciation fut dénoncée par un courant linguistique qui s'inspirait des travaux de Benveniste¹, et qui eut ses adeptes en histoire² et en ethnologie³. Ainsi fut notée l'occultation de l'ethnographe dans la mise en forme de ses recherches, c'est-à-dire dans le texte scientifique :

Or l'ethnographie, comme je l'ai apprise et même enseignée, ne peut se désigner comme science qu'à la condition d'effacer la trace de ce que fut le travail sur le terrain : à la fois un apprentissage, au cours duquel un étranger se fait enseigner à décoder un système symbolique jusqu'ici inconnu de lui ; et un long dialogue entre cet étranger et son hôte, c'est-à-dire un procès

d'interlocution. Il est convenu (c'est même la règle de ce genre de littérature) que ces deux éléments ne peuvent être évoqués qu'hors-texte : soit à l'occasion d'un autre ouvrage, relevant d'un genre distinct (journal intime ou voyage philosophique) et qui ne prétend pas à la scientificité précisément parce qu'il choisit de témoigner de cette trace; soit dans un mémoire scientifique, mais seulement à titre d'« Avant-propos ». Le texte scientifique proprement dit est consacré aux résultats du décodage opéré par l'ethnographe.

La marque de la scientificité ou de l'objectivité se repère donc ordinairement dans le clivage institué entre un sujet de l'énonciation ethnographique et l'ensemble des énoncés produits sur la culture indigène, soit dans la différence entre l'avant-propos et le texte⁴.

Une telle convention masque un point essentiel à l'analyse finale : la situation première d'énonciation. Il n'est pas indifférent à la qualité, au type et à la quantité d'informations reçues, que l'ethnographe soit un homme ou une femme, qu'il soit jeune ou âgé, qu'il soit seul ou accompagné, etc. Ces attributs influencent, favorablement ou négativement, l'informateur, contribuent à établir un climat d'indifférence, de méfiance, de confiance ou même d'amitié entre les interlocuteurs. Aussi, il peut être important d'expliciter cette situation première, de relater les circonstances qui influencent la cueillette de certaines données. Dans le cas qui me préoccupe, celui de ma recherche de terrain à Charlevoix en 1979-1980, il est certain qu'à partir du moment où ma fille, alors âgée de huit ans, est venue me rejoindre, le rapport avec mes informateurs en fut bouleversé : d'intellectuelle urbaine un peu désincarnée (car pour laisser mari et enfant derrière pour poursuivre une recherche il faut bien l'être un peu) je devenais une femme normale, mère attentive et dévouée. Ma fille, qui m'accompagnait dès sa sortie de l'école, avait su se faire des amis avec les enfants et petits-enfants de mes informateurs. Les sujets de conversations entre ces derniers et moi-même ne s'en trouvaient que multipliés. Dès lors, une confiance mutuelle s'établit. Une porte s'ouvrait enfin sur les confidences car on savait désormais qu'elles seraient utilisées à bon escient. Après un léger recul j'ai compris que pour mes informateurs, pour la plupart artistes locaux d'origine rurale artisanale et/ou agricole et forestière, ma pratique personnelle de mère de famille importait plus que celle de chercheur. C'est elle qui donnait du crédit à celle-ci. Si je me conformais à la perception de mes informateurs sur l'attitude d'une mère envers son enfant, il n'était que normal que je sois également

une honnête travailleuse. Ils avaient raison pour une très grande part de leur raisonnement, la pratique scientifique n'étant pas indissociable d'une pratique de vie générale et le jeu des rôles ne se découpant plus au couteau comme dans une certaine sociologie des années '60... Sans la présence de Geneviève, autrement dit sans cette partie de mon contexte de production, ma thèse aurait certainement été différente, le rapport chercheur-informateurs en étant affecté. Le lecteur aura vite compris qu'il ne s'agit là que d'un exemple parmi d'autres, le lieu du discours scientifique, comme celui d'un quelconque autre discours, se construisant sur un faisceau de liens, d'expériences, d'apprentissages, de modèles, d'idéologies, etc., qui constituent l'espace sémantique au sein duquel prendront forme la cueillette et l'interprétation des données. Pour l'anthropologue, ce phénomène du contexte ou du lieu de production scientifique est peut-être encore plus immédiatement visible que pour le chercheur d'une discipline voisine. En effet, d'une part l'anthropologie s'est construite sur le rapport différentiel entre le lieu de production du chercheur et de l'informateur (distance maximale entre les deux) et paradoxalement, sur l'annulation de cette différence par la création d'un nouveau rapport (direct et intime au moyen de l'observation participante) entre l'informateur (l'Autre) et le chercheur (Soi) qui deviennent pour un moment du moins membres d'une même société. Ce jeu de distanciation et de rapprochement devrait créer les conditions de renversement de l'espace sémantique premier et préparer la voie à une nouvelle « vision du monde » qui permette l'interprétation scientifique.

On s'imagine bien qu'une telle réflexion sur l'insertion du sujet scientifique dans sa recherche de terrain ne pouvait que m'entraîner à songer à cette autre situation d'énonciation, celle du peintre paysagiste qui, en quelque sorte, effectue aussi une étude de terrain, cette dernière se matérialisant sur la toile. Charlevoix est en effet le lieu de rencontre de plusieurs peintres paysagistes qui y séjournent de façon plus ou moins régulière depuis le début du siècle. Mis à part le peintre Richard, Clarence Gagnon est probablement celui qui eut l'un des contacts les plus prolongés avec Charlevoix. Il me semblait donc intéressant de poursuivre ma réflexion en cherchant les traces de la situation d'énonciation du peintre,

c'est-à-dire celles du lieu idéologique d'où il part pour appréhender son objet, ainsi que celles de son expérience anthropologique de Charlevoix. La tâche m'a été facilitée par une toile qui combine admirablement ce double aspect du contexte de production en mettant à jour le rapport qui existe entre l'énonciateur et l'objet de son discours (Charlevoix et ses habitants), soulignant ainsi la situation première d'énonciation, situation dont on ne pourra plus faire abstraction.

2. Le peintre énonciateur

La toile qui servira de fond à l'analyse s'intitule *Près de Baie Saint-Paul*. Déjà le titre indique l'intérêt du peintre pour le lieu géographique. Le sujet de l'œuvre, si on en croit le titre (ce qu'il ne faut cependant jamais faire d'emblée) fait référence à un espace : un paysage, ce qui, loin de dérouter le connaisseur ou l'amateur, le garde en terre de connaissance car Gagnon est un peintre paysagiste plutôt qu'un portraitiste ou un peintre de mœurs. Mais alors, que viennent donc faire ces personnages à l'avant-plan du tableau ? Si la position de l'un d'eux, le garçonnet qui dévale le coteau, est plus rassurante (la fonction du glisseur qui est celle d'orienter le regard, de fournir une direction, un vecteur, est utilisée relativement fréquemment par le peintre. Dans ce cas c'est d'abord la fonction qui compte et non le personnage auquel on pourrait substituer tout autre élément mobile, comme un cheval et un traîneau, des marcheurs etc.), par contre la position de la fillette inquiète. Que fait-elle, immobile, les bras tombant le long du corps, les mains retenant la corde d'une luge oubliée, remplacée par un intérêt nouveau ? Qu'observe-t-elle ? Qu'est-ce qui vient l'arrêter dans son jeu, la ravir à son camarade ? Debout, en ligne droite avec le glisseur, elle lui tourne le dos, la tête légèrement penchée du côté de son compagnon de jeu, mais de façon trop imprécise pour permettre une interprétation quelconque. On note d'ailleurs que le peintre n'avait probablement pas l'intention d'insister sur le sens de cette immobilisation (qui, à première vue, n'a d'autre but que d'attendre que le premier glisseur cède le passage) car le flou du visage — seul le regard de l'enfant pourrait nous indiquer où se dirige son attention — contraste fortement avec les détails des vêtements : crémone grise, lignée de bleu,

mitaines rouges sur tablier gris, veste et bonnet noirs. Deux indices nous permettent cependant de supposer que la fillette regarde le peintre : le point d'origine des lignes de fuite et la connaissance du contexte local. Prenons d'abord le premier point, c'est-à-dire l'œil du peintre, sa place cachée dans le tableau. À partir des lignes de fuite du tableau, on sait que le peintre se situe quelque part au bas de la représentation, légèrement à droite de la surface de la toile, en ligne oblique avec le coin de la première maison (de couleur jaune). La fillette serait donc parfaitement disposée pour l'observer, même la direction de sa tête pointée dans ce sens. D'autre part, on sait, pour avoir lu les écrits de Jackson à ce sujet, que les enfants adorent regarder les peintres au travail. Ce dernier devait même se sauver des enfants pour peindre en tranquillité. Combien d'informateurs n'ont-ils pas confirmé ce pouvoir d'attraction qu'exercent les peintres — pouvoir presque magique de la peinture ou de la photographie — par le récit de leur propre expérience enfantine ?

Or, si l'hypothèse posée s'avère juste, c'est-à-dire si la fillette regarde vraiment le peintre, ce que nous ne saurons probablement jamais avec absolue certitude, nous avons l'illustration du rôle du peintre comme agent de transformation du milieu. La scène que représente la peinture n'est pas « authentique », elle ne peut pas, elle ne pourra jamais être telle qu'elle aurait été si un étranger ne l'avait pénétrée et transformée. Sans le peintre, la fillette n'aurait jamais eu cette attitude et, qui sait, cette observée qui observe l'observateur est peut-être l'une des artistes de la génération actuelle ? Par son attitude la fillette interpelle le peintre. Elle traverse l'espace plastique constitué par le paysage et ouvre l'œuvre à une dimension plus sociologique en intégrant le sujet énonciateur dans son énoncé. On ne peut plus croire à l'idéalité et à l'intemporalité de la scène — même si la structure interne de l'œuvre tend vers la maximisation de l'effet classique — : il existe une fillette qui nous rappelle sans cesse la présence du peintre, l'existence d'un rapport entre l'objet et le sujet énonciateur, sujet que l'on ne pourra plus occulter... Mais quel est ce sujet ? D'où se situe l'artiste pour saisir et créer son tableau et que vient ajouter, retirer ou transformer son expérience de terrain ? Comment enfin pourrait-on être fidèle au regard de la

fillette sans chercher à discerner d'abord sur la toile les traces de ces doubles conditions de production ?

3. L'espace sémantique qui prépare la découverte de Charlevoix

Cela a déjà été dit : un espace sémantique qui prédispose le peintre à percevoir — et par conséquent à construire — un paysage à partir d'un « modèle » préconçu, existe déjà bien avant que ce dernier ne dépose un seul pied sur le territoire de Charlevoix. Comment reconstituer cet espace sémantique ? D'abord en indiquant la toile de fond du contexte idéologique québécois au premier quart du XX^e siècle pour, dans un second temps, voir comment s'insère Clarence Gagnon dans ce système.

3.1. Idéologie canadienne-française au premier quart du siècle : la part des artistes

Définir globalement l'idéologie canadienne-française au premier quart du XX^e siècle est un vaste projet. Trop vaste sans doute pour notre propos. Mais la cohérence de notre démarche exige qu'au moins une partie de celle-ci soit circonscrite. Il s'agit en l'occurrence de l'idéologie véhiculée par la bourgeoisie religieuse et intellectuelle, celle qui constitue le groupe souvent reconnu pour être le « définitif » de l'idéologie dominante de cette époque.

On a longtemps cru que l'idéologie du début du siècle avait subi un arrêt momentané, une sclérose qui ne lui permettrait que de se répéter depuis la grande époque de la victoire des ultramontains sur les libéraux vers les années 1870. Fernand Dumont, plus clairvoyant, réfute cette interprétation et affirme plutôt que si les thèmes formulés au siècle précédent se prolongent, les conditions socio-économiques présentes à l'aube du siècle nouveau obligent leur transformation en une variante qui tienne compte des changements sociaux⁵. Dans cette perspective, si le repli sur la famille, la terre et le passé demeure un leitmotiv pour la génération montante, le pas décisif franchi par l'industrialisation et l'urbanisation transforme la signification et la prégnance de ces thèmes.

Les artistes, écrivains, peintres et sculpteurs, participent à cette réinterprétation du monde. S'il faut en croire l'abbé Casgrain, philosophe et ami de l'art, la « mission » de la littérature consiste à faire « aimer le bien, admirer le beau et connaître le vrai »⁶, ce que les écrivains s'empressent de réaliser en consacrant leurs œuvres à l'idéalisation du mode de vie rural qui symbolise les vertus nationales. Le roman du terroir qui débute en 1846 avec celui de Patrice Lacombe intitulé *La terre paternelle* illustre bien cette démarche. Dès lors une longue suite de plaidoiries pour la vocation agricole du Canadien français commence. Dans ce roman, pour la première fois, la ville est posée explicitement comme espace de malheur, lieu contraire aux habitudes culturelles québécoises. L'urbain s'érige alors en contrepartie du lieu par excellence, du « cercle parfait »* que constitue le domaine clos du paysan. Si le XIX^e siècle européen a donné des utopistes urbains, nous aurons eu des utopistes ruraux jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Dans plusieurs romans la ville sera même délibérément occultée, effacée des mœurs et du paysage. L'art ne consiste-t-il pas à effacer le trivial et la laideur pour magnifier la beauté qui, selon l'idéologie de l'époque, est représentée par les mœurs simples de la vie rurale? Ce monde rural traditionnel inspire donc en grande partie les œuvres de la littérature québécoise de l'époque qui, souvent empreinte d'esprit nationaliste, est d'intention apologétique.

Les artistes engagés dans la représentation plastique de l'univers n'échappent pas à ce courant. Napoléon Bourassa entend même « établir ici l'art sur cette double base du culte de la religion et du culte national »⁷. Or, c'est au sein de la société rurale traditionnelle que s'épanouira cette double idéologie. Le mode de vie rural dans ses manifestations les plus typiques deviendra l'un des thèmes favoris des peintres et sculpteurs qui vécurent à cheval sur le siècle. Alfred Laliberté consacra une grande partie de sa vie (1878-1956) à inscrire dans le bronze et la pierre les faits et gestes de nos ancêtres. La suite *Légendes, coutumes et métiers* constitue en effet un chef-d'œuvre ethnographique. Mais il n'est pas le seul. Parmi les Canadiens français épris de scènes paysannes, mis à part ceux qui fréquentèrent le comté de Charlevoix,

* Expression de Maurice Lemire, professeur de littérature québécoise à l'Université Laval.

mentionnons le peintre Charles Huot (1855–1930) qui voulait, à la façon de Louis Fréchette, illustrer l'histoire poétique de son pays, Edmond Massicotte (1875–1929), illustrateur spécialisé dans les coutumes québécoises, Suzor Côté (1869–1937), etc. Pour eux tous, non seulement la nature demeure l'idéal de beauté mais le style de vie qui y correspond est également le plus apte à la transmettre. Qu'ils aient été influencés par des écoles européennes (l'école de Barbizon en particulier eut ses adeptes au pays) n'a rien d'étonnant: l'idéologie ultramontaine, tout comme le courant agriculturiste, s'enracinent en France, ce qui ne réduit en rien leur pertinence car, une fois transplantées au Nouveau-Monde, ces orientations idéologiques se nourrissent de la problématique américaine. Ainsi donc, s'il est vrai que dans le domaine de l'art visuel, les thèmes choisis relèvent souvent d'une idéologie artistique internationale, leur traitement ainsi que les modalités de leur expression portent une facture locale et trouvent écho dans la société canadienne-française. C'est d'ailleurs ce qui lui permet, non seulement de survivre mais aussi, et peut-être surtout, d'avoir une certaine efficacité.

3.3. *Clarence Gagnon à Baie Saint-Paul*

Fils d'un industriel et d'une mère anglophone cultivée, Clarence Gagnon rompt plus ou moins les liens paternels lorsqu'il décide de se destiner à la peinture. Après avoir vécu et étudié à Paris où il fait la rencontre de Suzor Côté, il revient au Québec en 1909, date à partir de laquelle il fréquente Baie Saint-Paul⁸, où il fixera sa résidence principale en 1914. À partir de ce moment il voyagera entre Paris — où il conserve un studio —, Montréal et Baie Saint-Paul. Sa vie personnelle, ses relations d'amitié, celles qu'il entretient avec les «habitants», ce qu'il en dira, son implication politique et commerciale, tant du côté artisanal que touristique, et enfin sa déception finale indiquent à quel point il vit les contradictions idéologiques de son époque et de son milieu.

Tout d'abord ce choix de résidence, déchirement perpétuel entre Paris, ville-lumière, centre intellectuel et artistique, et Baie Saint-Paul, village alors presque perdu dans une nature trop vaste, quasi-désert artistique et intellectuel. Que fait-il donc à l'un et l'autre endroit? D'abord Paris: il y travaille, c'est là qu'il peint ses grandes toiles dont les esquisses ont été

croquées au Québec. Il y illustre également *Maria Chapdelaine* dont les personnages rappellent ceux de Charlevoix : « Vous (y) verrez dans ces illustrations, jusqu'à la coupe des culottes des "Jacques-à-Marc". Nombreux ont été les types de Chapdelaine à Saint-Joseph, à Saint-Urbain, à Saint-Hilarion, encore plus typiques que les Bédard de Péribonka, des vrais « mangeux de galettes de sarrasin »⁹. Mais il s'y amuse aussi. Il adore courir les cafés, observer la foule anonyme et colorée; il aime à décrire, pour s'en moquer, les costumes loufoques des habitués. Il possède une automobile qui lui permet de rayonner en Europe, à partir de son pied-à-terre parisien¹⁰. En somme, il vit l'existence rêvée d'artiste métropolitain, aisé et reconnu. Sa vie à Baie Saint-Paul en est la parfaite antithèse. Lisons ce qu'en dit l'un de ses commentateurs.

Les tourbillons qui emportent tout l'a (sic) fait lui s'écarter. Il s'est éloigné des régions mal fréquentées (forcément à cause du nombre), fermant les volets à l'est, au sud, il ouvrit du côté du nord, et cherche la sympathie dans les habitudes et la frugalité des régions en friche, s'enfonçant de plus en plus loin de ce qu'il appelait la civilisation...¹¹.

Il n'avait pas tout à fait tort car Baie Saint-Paul possède en effet aux yeux de Gagnon les qualités d'un refuge contre la civilisation : « C'est un coin des Laurentides où il ferait bon de vivre sans journaux, sans téléphone, sans auto, en pleine nature, avec des vraies fleurs, du soleil, de la belle neige propre, des bleuets avec de la crème fraîche... » écrit-il à un de ses amis¹². On aura immédiatement noté l'opposition qu'il établit entre nature et civilisation (la tentation est forte d'écrire culture), toutes deux médiatisées par leurs produits. On obtient donc d'une part les produits technologiques à connotation négative : journaux, téléphone et auto *sans* lesquels il ferait *bon* de vivre; et d'autre part ceux de la nature marquée d'une valeur positive : ils sont vrais, frais, beaux et propres. Mais la phrase n'est qu'au conditionnel car on ne se départit facilement ni de son origine ni de son style de vie et lorsque le printemps arrive on se hâte de retourner à Paris...

Mais est-il si isolé à Baie Saint-Paul ? Certes non car il y fera la rencontre d'une élite intellectuelle et artistique de l'époque. C'est lui qui y amènera Jackson, Barbeau, Gauvreau, Fortin et plus tard René Richard. Bien d'autres suivront ou auront précédé : Mgr Félix Antoine Savard, Gabrielle Roy, Jory Smith, Jean Palardy, etc. Parmi ces derniers, un grand nombre

se sera fait porteur de l'idéologie de la conservation qui aura marqué la première moitié du siècle. Charlevoix regroupe en effet à cette époque des écrivains, chantres du nationalisme et de la rusticité paysanne, des folkloristes, des futurs conservateurs de musée, des peintres de la nature, etc. À part ces fréquentations élitistes, Clarence Gagnon rencontre également quelques paysans et artisans avec qui il entretient des rapports plus ou moins paternalistes : il les aide, les éduque, les critique.

Comment les éduque-t-il? Grand technicien et ardent amoureux des couleurs — il broie lui-même ses propres couleurs pour obtenir la pigmentation voulue — il enseigne aux artisans le choix des couleurs pour leurs tapis, leur fournit quelques modèles, les incite même à insérer des poils de vache à la laine de façon à accroître la résistance des tapis. Cette dernière innovation entraîne d'ailleurs ses amis anglophones à le taquiner en surnommant ces tapis « bull wool rug »¹³.

Il favorise également la mise en marché des produits. Jouvancourt qualifie le développement de l'artisanat des tapis sous son impulsion de « véritable industrie ». C'est probablement exagéré car la production ne réussit pas à rencontrer la demande des sociétés d'artisanat de Québec et de Montréal, d'où la présence d'un conflit entre Gagnon, ses « protégés »¹⁴ et les acheteurs. Si l'on en croit Jouvancourt, les artisans veulent produire en série, ce à quoi s'oppose fermement Gagnon. Il s'ensuit donc une véritable chicane entre le peintre et les résidents de Charlevoix : les tisserands accepteraient de se faire aider dans leur métier mais détestent que Gagnon leur apprenne à « gérer leurs affaires aussi bien artistiques qu'agricoles »¹⁵. En colère, Gagnon écrit à Jackson : « Évidemment, je ne devrais pas les encourager dans la marche du progrès. Ils devraient rester ignorants. Leur ignorance est tellement artistique et, de plus, pour l'artiste c'est un très précieux capital »¹⁵. Les choses finiront par se tasser : déjà l'année suivante la querelle sera étouffée et le peintre pourra continuer à conseiller les artisans et écouler leur marchandise sur les marchés provinciaux et canadiens ; ce conflit mérite néanmoins un temps d'arrêt car il indique le lieu où se place l'artiste dans ses rapports avec la population autochtone.

Le texte de Gagnon que nous citons plus haut manifeste l'hésitation de l'artiste face à sa propre attitude envers les artisans, celle-ci consistant à les encourager dans la « marche du progrès ». Encore une fois l'opposition se situe au niveau des idéologies progressiste et passéiste. Voyons comment elles s'articulent au contexte artisanal et artistique local du début du XX^e siècle. Tout d'abord observons la construction de l'énoncé : il se divise en trois parties distinctes, la première se rapportant au sujet de l'énoncé (« je »), la seconde à ceux dont il parle (« ils »), et enfin la dernière liant les deux dans un même intérêt : « leur ignorance » et « pour l'artiste ». On note cependant qu'en dernière partie le sujet parlant quitte la première personne pour s'élever au niveau universel de la troisième personne, il devient *un* artiste. Or, dans cette construction, le progrès qui est dynamique (« en marche ») s'oppose au statisme de l'ignorance (« ils devraient rester ignorants »), le premier étant lié au sujet parlant (« je ne devrais pas »), le second aux artisans (« ils devraient »). Et voilà que la dernière partie situe le conflit dans l'ambiguïté de l'ignorance : statique et anti-progressiste elle est tout de même esthétique, se transformant en « capital » pour l'artiste, entrant donc tout de même, mais par la porte arrière, dans le grand champ du progrès et du capitalisme ! L'idéologie artistique récupère donc les formes de l'idéologie passéiste qu'elle pose en objet. Soulignons que cet « objet » appartient et doit être vécu par les « autres », ceux qu'on regarde avec attendrissement, ceux qui sont ignorants et qu'on éduque... avec tout de même une certaine hésitation. Clarence Gagnon sera pris dans le conflit de ses idéologies. Trop généreux pour se laisser aller à des considérations égoïstes, il continuera son action « éducatrice » jusqu'au bout.

Les commentaires de ses amis confirment cette analyse de la position de Gagnon. Gauvreau, directeur de l'école du meuble de Québec et compagnon de l'artiste au cours de plusieurs de ses visites au sein de familles paysannes, rapporte qu'il :

suit le travail des ouvrières, leur fait exécuter des pièces, essaie de les convaincre de changer leurs méthodes, de les améliorer, leur enseigne la théorie des couleurs. C'est un véritable apostolat qu'il exerce. Son action ne porte malheureusement pas tous les fruits qu'il souhaite. Après son départ, les ouvrières de nouveau à elles-mêmes retombent dans les mêmes erreurs,

erreurs qui seront encouragées par un commerce peu scrupuleux, visant avant tout l'intérêt pécuniaire, au détriment d'une formule d'artisanat bien comprise¹⁶.

Notons immédiatement l'introduction de deux nouveaux termes : ouvrières et apostolat. L'un inscrit le projet artisanal dans un contexte industriel capitaliste, l'autre dans celui de la religion. La dernière phrase insiste d'ailleurs sur l'intégration de l'artisanat en un commerce méprisable qui se fait au détriment d'une formule « bien comprise ». Quelle est donc cette formule ? Le recours à certains textes nous permet de mieux comprendre. Ainsi en 1940 il écrit : « La production massive des tapis crochetés a poussé les ouvrières à travailler en vitesse sur des thèmes faciles. On a cessé de créer en s'inspirant de notre vie et on s'est fait copiste souvent malhabile d'images de calendriers — même quand ces images représentaient des œuvres de maîtres, tels Maurice Cullen, Horatio Walker ou Clarence Gagnon, la transposition est rarement heureuse »¹⁷. Voilà le système qui se complète : la formule artisanale « bien comprise » consiste à créer en s'inspirant des scènes de « notre vie », lire de la vie rurale ; l'empêcheur de danser en rond, c'est le marché qui incite à produire massivement ; l'apôtre, c'est celui qui apprend aux « ouvrières » à créer sur des thèmes du terroir. On a donc ici la conjugaison des idéologies religieuse et passiste. Mais attention, Gauvreau entretient aussi des rapports avec l'idéologie progressiste : n'appelle-t-il pas les artisanes des « ouvrières » ? Or on est l'une ou l'autre, les deux s'excluant mutuellement dans un contexte de production commerciale où la quantité produite prime sur la qualité.

On voit donc que si pour Gagnon, comme pour Gauvreau, les idéologies progressiste et passiste coexistent (tableau I), elles sont différemment articulées et hiérarchisées. Pour l'un c'est l'idéologie artistique qui réconcilie les deux premières, quoique cette dernière se manifeste dans la légitimation de l'idéologie passiste ; pour l'autre c'est l'idéologie religieuse qui appuie l'idéologie passiste à saveur nationaliste. L'artiste ne pourra éviter la lutte des idéologies québécoises dans sa pratique. Ainsi son goût du développement s'oppose constamment à celui de la préservation. Il propose de transformer les écoles de rang en comptoirs et étalages de produits domestiques et artisanaux de façon à attirer le tourisme par ce

pittoresque; il milite pour la transformation de l'île d'Orléans (ancienne résidence de son ami Walker) en parc national protégé; il organise des expositions provinciales pour l'artisanat; enfin il diffuse l'image d'un monde rural authentique mais statique, invite la population à venir le « voir » et lorsque ce même mouvement transforme le monde rural et détruit son aspect rustique, il le déplore et refuse d'y retourner. Il mentionne en effet à un de ses amis qu'après avoir passé tant d'années heureuses à Baie Saint-Paul, il refuse d'y retourner « pour trouver l'endroit envahi, comme on le dit, par des peintres venus de toutes les parties de l'Amérique¹⁸. »

TABLEAU I

Articulation idéologique		
<i>Idéologie progressiste</i>		<i>Idéologie passéiste rurale</i>
« je »		« ils »
civilisation -		nature +
éducation +	religion	ignorance -
dynamisme +	→	statisme -
capital +	art	esthétisme +
	←	

+: connotation positive.

-: connotation négative.

3.4. De la pratique socio-esthétique à la pratique picturale

Au niveau de sa pratique picturale, que transparaît-il de ces idéologies? L'idéologie progressiste devrait en être évacuée puisque l'idéologie artistique s'allie à celle de la survivance. Est-ce vraiment le cas? À quelle école s'inscrit Gagnon? Celle-ci lui permet-elle de manifester ses tendances régionales en peinture? Il est assez certain que Clarence Gagnon n'a jamais été un avant-gardiste, du moins au niveau international: bien qu'il ait habité Paris à l'époque de la vogue cubiste, ce type de peinture ne le touche guère, au contraire il méprise cette tendance. Il écrit même qu'« il ne restera que peu de choses de ces peintres de l'école de Paris. La plupart

de leurs toiles iront mourir au marché aux Puces»¹⁹. Quand on connaît au contraire l'importance qu'a eue cette école sur la peinture contemporaine, on ne peut que déplorer le manque de clairvoyance de l'artiste. Encore une fois on constate que son idéologie progressiste entre en contradiction avec sa pratique concrète car l'artiste conserve du premier quart du XX^e siècle un goût pour la valorisation de la paysannerie, comme le montrent certains portraits du début de sa carrière (*Vieille femme lisant*, 1906). Il délaissera cependant assez tôt ce genre pour s'intéresser à l'environnement paysan dont il fera son sujet privilégié — l'école de Barbizon n'est pas étrangère à ce goût —. Son séjour parisien lui permettra cependant de mettre en pratique les théories impressionnistes qui, selon Robson, seront introduites au Canada par Gagnon. Selon d'autres analystes, Morrice, Cullen et Suzor Côté l'auront précédé dans ce domaine. Mais encore là, il rompt assez vite (vers 1936) avec cette forme d'expression, la lumière québécoise ne permettant pas, selon lui, l'adaptation de cette technique. Il posera donc ses couleurs en teintes plates, opposant ombres et lumière, couleurs et blancheur, à la façon de la technique du pochoir, chaque couleur s'emboîtant aux autres, telles les pièces d'un puzzle²⁰. Voilà pour l'orientation générale de l'art de Gagnon.

Il a déjà été démontré ailleurs par une étude systématique de deux toiles²¹, comment le lieu d'où parle l'artiste marque sa production. Il est donc inutile de reprendre cette analyse ici, qu'il suffise seulement d'indiquer que les tableaux de l'artiste mettent en valeur la tradition paysanne qui se manifeste à travers des traces matérielles — anciennes demeures, traîneaux, vêtements tissés et tricotés (comme ceux qui sont étendus sur la corde à linge dans la toile qui nous préoccupe). En fait, le peintre refuse dans son œuvre, comme dans sa pratique sociale, la réalité contemporaine de Charlevoix. Il remplace dans ses peintures les maisons non conformes à l'esthétique traditionnelle par d'autres plus respectueuses du passé. Il évacue de son œuvre les traces de conflits, désordres ou ruptures qui entraînent les résidents de Charlevoix à transformer leur style de vie pour s'adapter aux changements imposés par l'urbanisation et l'industrialisation. Les toiles de Gagnon présentent un pays homogène, stable et idyllique :

conforme à son imaginaire. L'exotisme intérieur conduit en effet Gagnon à une survalorisation des traces du passé manifestées dans la production artisanale paysanne, au détriement de la réalité concrète des Charlevoisiens qui met en évidence les problèmes et difficultés de leur société en réorganisation. Ce choix implicite conduit Gagnon à négliger la personne humaine dans ses toiles. L'œuvre intitulée *Près de Baie Saint-Paul* est un bon exemple de cette prise de position car, à l'exception de la plupart des autres peintures de l'artiste, elle présente des personnages. Même dans ce cas, les enfants ne possèdent qu'une fonction secondaire dans l'organisation du tableau : ils n'en sont pas le sujet principal. Plusieurs marques internes à l'œuvre nous conduisent à cette conclusion. Celles-ci sont relatives aux valeurs, au traitement des figures et même à l'organisation des éléments figuraux entre eux. Du point de vue des valeurs, c'est assurément le plan qui constitue le centre d'intérêt. Les habitations vêtues de couleurs vives se détachent sur un fond quasiment neutre. Elles sont peintes avec minutie, on peut même distinguer la peinture qui s'écaille sur les murs alors que les fenêtres sont claires et habillées de rideaux blancs. Cette précision concorde avec celle qui est accordée à tous les éléments matériels composant le tableau. Elle s'oppose nettement au flou des personnages, en particulier à celui du visage de la fillette, ce qui laisse perplexe quant on voit de quelle attention ont bénéficié les vêtements de l'enfant ! Enfin, l'organisation picturale composée en partie par un jeu de triangles, met également le plan, et plus précisément la demeure de gauche, en évidence. En effet, les apex de ces triangles (composés par une ligne qui unirait, en passant de la gauche à la droite, certaines figures qui composent le tableau : 1) la clôture au piquet de la corde à linge et au garçonnet 2) le garçonnet au cheval et à la fillette 3) l'espace de la fenêtre encadré par les rideaux et enfin 4) la toiture de la maison principale) pointent en direction de la ligne de fuite ou de l'élément privilégié de la toile : la demeure ancestrale qui se situe au centre droit de la surface picturale. On remarquera également que le tableau se divise en deux parties, celle de droite et celle de gauche. La première constituant la part « pleine » de l'œuvre, la seconde la part « vide ». Quant à l'aspect matériel, la partie droite de l'œuvre est en effet chargée, tant du point de vue des valeurs que de celui des figures alors que la gauche est négligée. Or,

cette « charge » physique ne peut qu'avoir des implications symboliques : ici, Culture s'oppose à Nature. La culture — entendons par là la culture matérielle — étant la part forte du tableau.

On aura compris par ces quelques exemples comment, par quels moyens, Clarence Gagnon « construit » le paysage de Charlevoix afin que celui-ci caractérise sa vision chosiste et passéiste de la culture rurale. Mais ce discours n'est pas unique, au contraire il s'insère dans une idéologie fort à la mode à cette époque, tant du côté scientifique qu'artistique. En effet, depuis peu certaines études ont démontré que le discours scientifique sur la culture populaire se constitue au XIX^e siècle par et pour la classe hégémonique (de Certeau, Cirese, Giordan). Il devait, bien sûr, évoluer comme tout discours scientifique et passer par plusieurs stades dont le romantisme (Rousseau), « l'antiquarisme » et le « tylorisme »²². Cette évolution du discours scientifique n'implique toutefois pas la disparition des premiers stades discursifs qui subsistent sous forme de traces au sein des autres. On pourrait probablement les retrouver encore aujourd'hui dans plusieurs travaux dits scientifiques. Il ne faut donc pas s'étonner outre mesure de la participation de certains de nos artistes, et parmi les plus grands, à une telle idéologie que l'on doit cependant identifier et exposer.

Quel est donc le processus de production de cet « exotisme de l'intérieur »²³ ? il se constitue en deux mouvements. En premier lieu, l'effet de distanciation historique. On choisit une classe — généralement paysanne — n'ayant pas encore accédé au stade évolutif de la société urbaine (on voit pourquoi les ouvriers ne peuvent constituer cette classe : ils vivent au même temps historique que la bourgeoisie) ce qui produit un espace historique posant une différence majeure entre les deux parties. Or, comme il s'agit d'une même culture, ou à peu près, cette distanciation historique produit une nostalgie pour les origines perdues, d'où la naissance de l'émotion. Il y a alors idéalisation de la société perdue, de sa pureté (naïveté) d'avant la connaissance, et de sa « naturalité ». Dans cette optique on cherche donc à capter l'extrême, le plus différent, le plus assurément perdu et par conséquent, le plus facilement transformable en signe ou symbole. Mais un second mouvement suit le premier, celui de la valorisation de

son propre discours et de la répression à l'égard du discours de l'autre s'il ne concorde pas avec ce qu'on exige de lui.

Un tel procès convient-il à la problématique charlevoisienne? L'analyse du discours parlé et pictural de Gagnon semble bien le confirmer. Chez Gagnon, l'exotisme intérieur conduit en effet à une survalorisation de la production artisanale paysanne, celle-ci étant destinée à *combler les manques* de la culture urbaine industrielle. Mais cette idéalisation s'effectue au prix d'un silence imposé, d'une censure du goût populaire et de l'histoire contemporaine de Charlevoix. On force une certaine humanité à rester à « la lisière de l'histoire », à répéter des traces (sous forme d'artéfact) déjà inopératoires, c'est-à-dire ayant perdu leur sens originel. Souvenons-nous de la querelle entre Gagnon et ses « ouvrières », souvenons-nous encore des fautes de goût que Gauvreau qualifiait d'erreurs! Pour Gagnon le monde rural est, *et doit être*, figé dans un passé mythique et éternel où l'événement n'a pas droit de cité. L'étude de l'œuvre intitulée *Près de Baie Saint-Paul* nous indique cependant que, malgré la censure, l'événement demeure... La fillette *a vu* le peintre, les paysans de Charlevoix savent que le monde urbain existe et l'œuvre picturale des autochtones, bien à tort appelés « naïfs », le confirme.

Conclusion

Partie d'une expérience de terrain et d'une interrogation sur le lieu idéologique de mon propre discours, je fus amenée à tenter de comprendre celui des peintres de Charlevoix : de ceux qui cernent la réalité rurale d'un point de départ urbain et savant et des autres, de ceux qui entretiennent un rapport concret et quotidien avec le milieu rural : artistes populaires de la première heure et peintres actuels. Le cas de Clarence Gagnon a été choisi pour mettre en évidence la pratique sociale et esthétique des premiers au début du siècle.

Il aurait évidemment été fort intéressant de confronter l'œuvre — ou une partie de celle-ci — du peintre Gagnon avec celle des autochtones. Une telle étude comparative ajouterait certainement de la crédibilité à ce qui a été avancé dans cet article car, étant différemment marquées, les diverses productions mettent en évidence les particularités des unes et des

autres. Ce travail a déjà été fait mais ce n'est ni le lieu ni temps d'en faire état. Que le lecteur sache cependant qu'il ne s'agit là que d'une pièce de la grande courtepointe.

F.C.A.C.

Notes

- ¹ Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Coll. TEL, 1966.
- ² Michel de Certeau et al. *Une politique de la langue : la révolution française et les patois : l'enquête Grégoire*. Paris, Gallimard, 1975, Régine Robin. «Le cheval blanc de Lénine.» in *Dialectiques*, n° 26, Corbière Sugain, 1979.
- ³ Jeanne Favret-Saada. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris, Gallimard, 1977.
- ⁴ *Ibid.*, p. 41.
- ⁵ Fernand Dumont et al. *Idéologies au Canada français (1900-1929)*, P.U.L., 1974.
- ⁶ Henri-Raymond Casgrain. *Œuvres complètes, tome I, Légendes canadiennes et variétés*. Montréal, Beauchemin, 1896, p. 369.
- ⁷ Raymond Vézina. *Napoléon Bourassa, introduction à l'étude de son art*. Montréal, Élysée, 1976, p. 193.
- ⁸ Jean-Marie Gauvreau. «Clarence Gagnon à la Baie Saint-Paul» in *Mémoires de la Société royale du Canada*, tome 3, section 1, 1944, p. 114.
- ⁹ *Ibid.*, p. 115, «Lettre au Dr Euloge Tremblay», Paris, 1933.
- ¹⁰ Hugues de Jouvancourt. *Clarence Gagnon*. Montréal, Éd. de la Frégate, 1970.
- ¹¹ Marcel Parizeau. «Extrait d'une conférence sur Clarence Gagnon», in *La Presse*, Montréal, 24 avril 1943, p. 43.
- ¹² Jean-Marie Gauvreau. *Op. cit.*, p. 114.
- ¹³ Albert H. Robson. *Clarence A. Gagnon*. Toronto, The Ryerson Press, non daté, p. 5.
- ¹⁴ Hugues de Jouvancourt, *Op. cit.*
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 65.
- ¹⁶ Jean-Marie Gauvreau. «Clarence Gagnon 1881-1942», in *Technique*, juin 1943, p. 439.
- ¹⁷ Jean-Marie Gauvreau. *Artisans du Québec*, Québec, Les éditions du bien public, 1940, p. 84.
- ¹⁸ Hugues de Jouvancourt. *Op. cit.*, p. 103.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 6.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 124.
- ²¹ Andrée Gendreau, «La maison traditionnelle de Charlevoix dans la peinture», in *Les cahiers de l'I.Q.R.C.*, à paraître. L'une de ces analyses se

rapporte à l'œuvre intitulée *Près de Baie Saint-Paul*, qui fait l'objet de certains commentaires dans cet article.

²² Alberto Mario Cirese. «Altérité et dénivellement culturel dans les sociétés dites supérieures» in *Ethnologia Europea*, Paris, vol. 1, n° 1, 1976.

²³ Michel de Certeau, «La beauté du mort» in *la Culture au Pluriel*, Paris, C. Bourgeois, 1974. Ce qui suit s'inspire en grande partie des œuvres de Michel de Certeau et des notes d'un séminaire de Fernand Dumont en 1976.