

Sur les traces de Marius Barbeau : l'inventaire et la documentation des collections. Deux exemples pertinents, l'un en Beauce et l'autre en Charlevoix

Richard Dubé

Volume 13, 2015

Présence de Marius Barbeau : l'invention du terrain en Amérique française. Autour d'un legs centenaire (1914-2014)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033771ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033771ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (print)

1916-7350 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubé, R. (2015). Sur les traces de Marius Barbeau : l'inventaire et la documentation des collections. Deux exemples pertinents, l'un en Beauce et l'autre en Charlevoix. *Rabaska*, 13, 307–314. <https://doi.org/10.7202/1033771ar>

Tous droits réservés © Société québécoise d'ethnologie, 2015

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/>

Épilogue

Un exemple pour demain

Sur les traces de Marius Barbeau : l'inventaire et la documentation des collections. Deux exemples pertinents, l'un en Beauce et l'autre en Charlevoix

RICHARD DUBÉ

Ethnologue, muséologue

Umberto Eco, dans *Vertige de la liste* publié en 2009, évoque les thèmes de la recension, de l'énumération, du catalogage et de l'inventaire. Il rappelle que, d'aussi loin que dans la Bible, dans les catalogues des navires d'Homère et des longues listes médiévales, partout dans l'histoire de la littérature apparaissent des listes figuratives, une méthode rhétorique d'appropriation du réel. L'auteur étaye sa réflexion en regroupant des textes de lettrés et d'écrivains célèbres et des illustrations d'œuvres d'artistes de toutes les époques, des temps les plus anciens jusqu'à la période contemporaine. Sa démarche met en valeur des procédés de recherche qui ont cours depuis fort longtemps et se sont poursuivis pendant tout le xx^e siècle aussi bien au Québec et en Amérique qu'ailleurs dans le monde.

Des chercheurs québécois ont emprunté cette voie de l'inventaire et du catalogage en tentant de recueillir à la source les informations les plus pertinentes. Nos premiers ethnologues, folkloristes et anthropologues, les fondateurs des centres de recherche de nos universités, ont d'abord arpenté le pays, foulé le terrain et rencontré des femmes et des hommes qui ont livré leurs savoirs, leurs expériences et leurs connaissances. Ils ont généreusement transmis leur patrimoine immatériel, parfois appelé patrimoine oral, et décrit leur patrimoine matériel, acceptant même, à l'occasion de céder leurs objets du quotidien au bénéfice de collections publiques ou privées.

À ce titre, Marius Barbeau est un précurseur, un maître en la matière. Notre rencontre en Charlevoix veut rappeler et faire vivre l'héritage de savoir et de savoir-faire qu'il a transmis. À sa suite, combien de chercheurs ont été inspirés par lui en empruntant son approche et sa méthode de travail. À la façon d'Umberto Eco, célébrons ces contemporains, en les inscrivant dans le marbre de la mémoire commune et en les nommant à la suite de Marius Barbeau : Paul Carpentier, Anselme Chiasson, Madeleine Doyon, Jean Du Berger, Jean-Claude Dupont, Luc Lacourcière, Conrad Laforte, Germain Lemieux, Michel Lessard, Paul-Louis Martin, Roger Matton, Gérard Morisset, Jean Palardy, Jean-Pierre Pichette, Félix-Antoine Savard, Robert-Lionel Séguin, Cyril Simard, Jean Simard et plusieurs autres. Ces devanciers ont inspiré les recherches, les travaux et l'action de celles et ceux qui aujourd'hui dirigent et animent des institutions et des organismes éducatifs et culturels de notre société. Les noms de ces érudits sont depuis toujours associés à l'Inventaire des œuvres d'art du Québec, aux Archives de folklore de l'Université Laval, au Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle du Musée canadien de l'histoire, au Musée québécois de culture populaire et à l'Université du Québec à Trois-Rivières, aux archives et aux collections du Musée de la civilisation, au Centre franco-ontarien de folklore de l'Université de Sudbury et au Centre acadien de l'Université Sainte-Anne en Nouvelle-Écosse.

Mes travaux de recherches ethnologiques en Charlevoix et en Beauce, à plus de vingt-cinq années d'intervalle (1975-2000), empruntent la méthode d'enquête que Marius Barbeau avait instituée. Situons les contextes et évoquons les grandes lignes de ces travaux qui encore aujourd'hui mobilisent des professionnels d'institutions muséales vouées en partie à la culture populaire et à l'histoire locale et régionale. Ces recherches ont été inspirées et motivées par les institutions muséales qui, respectivement, les ont portées et fait rayonner : le Musée de Charlevoix et le Musée Marius-Barbeau. Dans les deux cas, les exigences de diffusion et de mise en valeur ont donné un formidable élan à la recherche, au développement et à la synthèse des travaux ainsi qu'à leur diffusion.

Les peintres populaires de Charlevoix

En Charlevoix, au moment de la naissance du Musée Laure-Conan, l'ancêtre du Musée de Charlevoix, en collaboration avec François Tremblay, j'ai mené des travaux d'inventaire auprès d'une dizaine d'artistes peintres populaires associés à une même démarche de création. Les noms sont connus, rappelons-les : Yvonne Bolduc, Simone-Mary, Marie-Cécile et Édith Bouchard, Robert Cauchon, Adéla Harvey, Philippe Maltais, Marie-Anne et

Berthe Simard, Georges-Édouard Tremblay. L'histoire de cette belle aventure débute dans les années 1930.

Jean Simard, dans la préface du livre *Peindre un pays : Charlevoix et ses peintres populaires*, publié en 1989 mais amorcé au début des années 1980, précise que « ces artistes étaient des peintres tout court et participaient de plein droit à l'art de leur temps [...]. Leur art est qualifié de “bouffée d'air frais” dans la grisaille de la peinture reconnue de cette époque. Que doit-on penser finalement de cette douzaine de peintres qui balancent entre le naïf et le populaire, le professionnalisme et l'amateurisme, l'art et l'imagerie ?¹ ».

Il faut certes accorder une part importante aux touristes, qui ont agi auprès d'eux comme des révélateurs. Le contexte de production a-t-il influencé ces artistes ? Il les a sûrement marqués et encouragés. Nous constatons cependant qu'ils ont reproduit et interprété leur univers familier et, qu'à ce titre, ils sont de fidèles rapporteurs et transpositeurs du mode de vie qui est le leur. Ils ont livré leur vision des êtres et des lieux qui les entouraient. Ils répondaient naturellement aux attentes des estivants et des touristes et même des enquêteurs qui scrutaient la vie traditionnelle de ce coin de pays.

À la même époque, William Hugh Coverdale, président de la Canada Steamship Lines, regroupait à son hôtel de Tadoussac et au futur Manoir Richelieu, des meubles, des textiles traditionnels et combien d'autres objets qui allaient former en 1967 la collection Coverdale, la première grande collection ethnologique du Québec, laquelle sera confiée au Musée de la civilisation au milieu des années 1980.

S'il est vrai que ces peintres populaires de Charlevoix, une douzaine au total, se sont fait connaître dans le contexte de la villégiature, ils restent fidèles au thème de la vie traditionnelle et de ses valeurs, axées sur la famille et sur le monde rural. Rappelons que Patrick Morgan a fédéré les énergies de ces peintres et que, de 1934 à 1939, dans le cadre des expositions florales et artistiques, une quinzaine d'artistes locaux ont exposé leurs œuvres, huit d'entre eux obtenant une consécration plus officielle. Le cahier des comptes, tenu minutieusement par Maud Morgan, nous renseigne sur la nature et le prix de vente des œuvres, sur les noms des artistes et les profits nets. Ainsi, de 1934 à 1939, une somme de 1 100,58 \$ a été remise aux œuvres paroissiales à même les 8 393,99 \$ totalisant le montant des ventes effectuées par les artistes. Par la suite, des expositions de ces peintres ont été organisées à l'East River Gallery de New-York et au Museum of Modern Art de la même ville, pour Robert Cauchon, ainsi qu'à l'Addison Gallery of American Art à Andover.

1. Richard Dubé et François Tremblay, *Peindre un pays. Charlevoix et ses peintres populaires*, Montréal, Éditions Broquet, « Signatures Plus », 1989, p. 9.

L'histoire de ce premier groupe de peintres populaires est révélatrice. La recherche a permis d'identifier un corpus de près de mille œuvres qui ont donné naissance à divers projets de diffusion, d'abord au Musée de Charlevoix et dans des musées régionaux, puis dans de grandes institutions comme le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée de la civilisation. Mon travail comme directeur des collections du Musée de la civilisation, dès son ouverture en 1988, m'a toujours incité à encourager des recherches menant à la mise en valeur des collections, les outils modernes de diffusion favorisant cette approche. Rappelons enfin que ce travail sur ces peintres populaires a permis au Musée de Charlevoix de préciser son mandat et ses objectifs et d'ouvrir la voie à de grandes donations en art populaire. Je pense ici à la collection Véronique et Pierre Riverin, qui rassemble près de 1 700 pièces provenant de Charlevoix et de partout au Québec.

Céramique de Beauce

Les recherches auprès d'artisans céramistes de Beauce, faites en collaboration avec Daniel Cogné et Paul Trépanier, ont permis de retracer l'histoire de Céramique de Beauce, une entreprise industrielle majeure (1940-1989). Deux livres de 250 pages, l'un en français, l'autre en anglais, ont été publiés et réédités². Par la suite, le Musée Marius-Barbeau de Saint-Joseph-de-Beauce a intégré à sa programmation une nouvelle exposition permanente sur cette céramique. La collection du musée comprend aujourd'hui plus de 10 000 pièces de céramique de Beauce. La mise en valeur de cette poterie artisanale et industrielle a favorisé la naissance et le développement de l'Association des collectionneurs de céramique, la publication d'une revue spécialisée³, des travaux de recherche et la diffusion électronique.

Rappelons les grandes lignes de cette formidable aventure de Céramique de Beauce et les étapes du développement de cette entreprise.

En janvier 1930, le ministère de l'Agriculture du Québec institue l'École des arts domestiques pour stimuler l'économie des campagnes et contrer « l'expansion irrationnelle du machinisme ». Placée sous l'autorité dynamique d'Oscar Bériau (1883-1947), l'École organise dès juillet 1930 des cours de tissage du lin. Cet artisanat familial et rural se développe rapidement, à tel point que de janvier à avril 1934 on dénombre 12 000 tisseuses.

Pendant cette période, le ministère de l'Agriculture s'intéresse aussi à l'artisanat dit « masculin », notamment à la production de céramique en faisant faire des relevés d'argile dans différents comtés du Québec pour en

2. Daniel Cogné, Richard Dubé et Paul Trépanier, *Céramique de Beauce*, Québec, GID, 2004, 255 p. ; *id.*, *Beauce Pottery. The Story of Beauceware and Céramique de Beauce*, translated by Donald Breen, Québec, GID, 2004, 254 p.

3. Il s'agit de *Céramag*, revue de l'Accq.

étudier la qualité. En voulant développer cet artisanat, l'État cherche à créer des emplois pour les jeunes fermiers et à stimuler l'économie, ainsi que le rapporte en juin 1940 la revue *Paysana* citant un rapport du ministère⁴.

En mai 1935, en pleine Dépression, le gouvernement de Louis-Alexandre Taschereau vote la Loi pour promouvoir la colonisation et le retour à la terre. Cette politique, qui s'inscrit dans un programme de lutte contre le chômage et de revalorisation de l'économie rurale, ne donnera pas les résultats escomptés. De son côté, Charles Maillard, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, fonde la section de céramique, alors qu'à Toronto la Canadian Guild of Potters voit le jour. La même année, grâce à l'appui d'Athanasé David, secrétaire de la Province, Pierre-Aimé Normandeau (1906-1965) obtient une bourse pour étudier la céramique à l'École nationale supérieure de céramique de Sèvres de 1932 à 1934. De retour à Montréal, il dirige la section de céramique de l'École des beaux-arts qui sera à l'origine du renouveau de cet art au Québec.

En 1939, un cultivateur de Saint-Joseph-de-Beauce, Gédéon Doyon, découvre une glaise lisse et malléable sur sa terre près de la rivière Callway. J.-W. Marceau, agronome de Beauceville-Est, prend conscience des possibilités de cette glaise et fait faire une expertise par le Service des arts domestiques à Québec. Un atelier de céramique, installé dans le sous-sol de l'École des arts domestiques depuis 1933, avait été confié à un céramiste suisse de renom, Wellie Chochard. Cet expert constate que, de tous les gisements du Québec, l'argile rouge de Beauce semble la meilleure pour l'exploitation de la céramique.

Le 25 octobre 1939, Henri René Renault (1891-1952), beau-frère de Louis Saint-Laurent, futur premier ministre du Canada, est élu député libéral dans Beauce. Maire de Beauceville-Est de 1930 à 1933, Renault sera nommé ministre sans portefeuille dans le cabinet d'Adélard Godbout le 5 novembre 1942, puis ministre des Affaires municipales du 29 juin au 30 août 1944. Très rapidement, un projet de production de céramique est mis sur pied en Beauce. On cherche à utiliser les nouvelles ressources pour essayer de ralentir l'exode des jeunes ruraux vers la ville. En théorie, les jeunes cultivateurs doivent travailler la terre pendant l'été, alors que durant la saison morte ils reçoivent une formation technique en céramique et un enseignement général d'une durée de trois ans. Grâce à l'action déterminante d'Henri Renault, le projet d'école de céramique et de syndicat de céramistes conçu par Oscar Bériau sera accepté par les autorités provinciales. Il apparaît aujourd'hui évident, compte tenu du contexte de l'époque, que ce projet n'aurait jamais vu le jour sans une intervention politique et l'aide de l'État. L'aventure est

4. « L'École des Arts domestiques de Québec », *Paysana*, vol. 3, n° 3, juin 1940, p. 14-18.

lancée et l'entreprise prend son essor avec la fondation du Syndicat des céramistes paysans, une association coopérative. En avril 1941, Gabrielle Roy témoigne de cette entreprise dans un texte du *Bulletin des agriculteurs*⁵.

Rappelons les grandes étapes de cette production artisanale et industrielle.

Les débuts : le Syndicat des céramistes paysans de la Beauce 1940-1948

Wellie Chochard et Raymond Lewis y enseignent les rudiments du tournage, du modelage et du coulage à une vingtaine d'apprentis qui se regroupent en un syndicat coopératif, complément indispensable de ce projet de relance de l'économie rurale. Plusieurs exemples remarquables de céramique européenne sont utilisés par ces professeurs à des fins pédagogiques.

Cette période est marquée par les débuts d'une production artisanale inspirée du mouvement anglo-américain Arts & Crafts. Une thématique régionaliste exploitée dans les travaux scolaires illustre la vie rurale beauceronne. Les formes et les glaçures rappellent souvent l'esthétique Art nouveau du début du xx^e siècle. Peu à peu émergent les orientations principales d'une typologie (cendriers, luminaires, vaisselle et vases décoratifs) qui s'affirmera jusqu'à la fin de l'entreprise.

Le courant américain : les « Fifties » et les « Sixties »

Grâce aux distributeurs montréalais et ontariens, la production beauceronne commence à conquérir le marché canadien. L'après-guerre est cependant marqué par l'influence grandissante des modes américaines. Une nouvelle céramique aux formes extravagantes envahit peu à peu le marché. Pour relever le défi de la concurrence étrangère, les Beaucerons abandonnent l'argile locale pour une terre blanche plus performante importée des États-Unis. Cette innovation technique leur permettra de s'imposer en Ontario sous l'appellation *Beauceware*.

Le mode de vie des Québécois change rapidement. Aussi voit-on apparaître les lampes de télévision, les « *lazy suzans* », les « *chip'n dips* » ou les jarres à biscuit, symboles incontournables de l'« *American way of life* ». Répondre aux goûts nouveaux, c'est souvent s'inspirer des grandes manufactures américaines qui donnent le ton. Aussi plusieurs pièces de cette période sont-elles des interprétations rarement serviles de la production de Royal Haeger, McCoy et Hull Pottery. Elles témoignent à leur façon des liens profonds qu'entretient la société québécoise avec le reste de l'Amérique du Nord.

5. Gabrielle Roy, « Nos agriculteurs céramistes », *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. xxxvii, n° 4, avril 1941, p. 9, 44-45.

Le temps des audaces : 1962-1974

Les années 1960 sont dominées par les débuts de la Révolution tranquille et une volonté de changement collectif. Des céramistes au talent exceptionnel, dont certains ont été formés par Pierre-Aimé Normandeau (1906-1965) à l'École du meuble de Montréal, vont renouveler la production de Céramique de Beauce. En 1962, Raymond Lewis crée de nouvelles glaçures, travail qui sera poursuivi avec talent par son élève Raymond Bourret. À partir de 1963, Jacques Garnier propose des formes dépouillées qui s'inspirent de la céramique italienne et scandinave. Dans la mouvance de l'Exposition universelle de Montréal, Jacques Marcas, ingénieur de formation, introduit en 1968 une esthétique néo-constructiviste, alors que le designer canadien-anglais Doug Funk conçoit des séries d'une facture étonnante. Au début des années 1970, les modèles de Jean Cartier, notamment sa série Skimo et ses célèbres cocottes, sont particulièrement novateurs et bien adaptés aux transformations des habitudes alimentaires des Québécois. Sa contribution apparaît aujourd'hui comme l'une des plus grandes réussites de notre céramique industrielle.

Une modernité qui s'affirme : 1975-1989

La reconstruction de l'usine de Saint-Joseph-de-Beauce en 1975 est l'occasion d'un renouvellement complet de la technologie de production. Désormais plus performante, l'entreprise peut fabriquer une céramique de meilleure qualité et mieux adaptée aux nouvelles exigences du marché : résistance au craquelage, utilisation au micro-ondes et au lave-vaisselle, etc. Ces innovations sont essentielles pour concurrencer la céramique étrangère. Cette période est marquée par la production de nombreux services de vaisselle, conçus entre autres par Philippe Lambert et Georges Gauthier en collaboration avec le distributeur montréalais Genin-Trudeau. Des efforts importants sont aussi faits par les designers sous la direction de Gaston Duchesne pour renouveler la céramique décorative et le luminaire. En 1986, Denise Goyer et Alain Bonneau font produire sous licence leur célèbre service à thé. Malgré ces réussites esthétiques bien ancrées dans la modernité, les difficultés financières s'accumulent, en raison notamment de la concurrence asiatique. Céramique de Beauce doit déposer son bilan en 1989.

Permanence de la tradition

Dès septembre 1942, Raymond Lewis propose à ses élèves un exercice de modelage qui donnera lieu à la création d'une série de scènes paysannes traditionnelles. Cette thématique régionaliste et ses variantes multiples seront une constante dans la production de Céramique de Beauce, en dépit des influences étrangères et des changements de mode.

Les Beaucerons ont compris qu'une partie importante de la clientèle ne se retrouve pas nécessairement dans la production d'avant-garde et demeure attachée à des formes et des décors qui lui rappellent la vie d'autrefois. Cette tendance répond aussi à une vision canadienne et américaine du Québec traditionnel. On exploite avec habileté ce créneau en produisant des assiettes décoratives peintes par Antoine Jacques ou de la vaisselle à caractère rustique. Après la reconstruction de l'entreprise en 1975, des modèles des années 1940 seront repris en argile blanche dans la série « Artisanat ». Céramique de Beauce cible aussi les nostalgiques des styles anciens avec l'esthétique néo-victorienne de sa série « Romance ».

Conclusion

Cette recherche sur la céramique de Beauce s'est faite dans des circonstances particulières. À la suite de la faillite de l'entreprise en 1989, les archives ont disparu, le syndic s'étant chargé de les mettre hors circuit. Il a fallu entrer en contact avec les anciens artisans, relire les journaux régionaux pour faire l'historique des cinquante années d'existence de l'entreprise, reconstituer le catalogue de production à partir d'une partie des 6 000 moules, recueillir l'information et les documents auprès des principaux artisans et des anciens employés. Ce faisant, on a pu constater la grande stabilité des dirigeants et des artisans de l'entreprise : un directeur fondateur éclairé, à la fois céramiste et administrateur, Wellie Chochard, peu de sculpteurs de pièces en cinquante ans dont Philippe Lambert pour plus de 90 % de la production, deux chimistes en cinquante ans, Raymond Lewis et Raymond Bourret.

Les anciens élèves et artisans nous ont permis d'amasser les informations de première ligne. La constitution d'un groupe de recherche, le lancement d'un site Internet⁶, le maillage avec le Musée Marius-Barbeau, la disponibilité des pièces de Céramique de Beauce dans les marchés aux puces, chez les regrattiers et petits antiquaires ont favorisé la constitution du formidable corpus qui est aujourd'hui sous la responsabilité du Musée Marius-Barbeau et du Musée de la civilisation. La passion, la rigueur de la méthode ont permis de mettre au jour ce petit joyau qu'a été Céramique de Beauce. Et dire qu'en 2006, Saint-Joseph-de-Beauce a été déclaré Capitale culturelle canadienne. Marius Barbeau, tout comme le musée qui porte son nom, laisse encore des traces, en Beauce comme partout ailleurs.

6. http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/histoires_de_chez_nous-ommunity_memories/pmv2.php?id=exhibithome&fl=0&lg=Francais&ex=00000309.