

L'homme et l'hiver dans l'art au Québec: méthodes d'analyse de documents iconographiques

Sophie-Laurence Lamontagne

Volume 3, Number 1, 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1081049ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1081049ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)

1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamontagne, S.-L. (1981). L'homme et l'hiver dans l'art au Québec: méthodes d'analyse de documents iconographiques. *Ethnologies*, 3(1), 47–66.
<https://doi.org/10.7202/1081049ar>

Article abstract

Since time immemorial man has used words to fashion discourse — first oral then written — but only after having, up to a certain point, outlined in images the deeds, events, things or ideas to communicate. Although across the centuries the image has known many uses, it still remains for us an astonishing manifestation of communication through which it is important to grasp the implications of the discourse. The study of images permits the elaboration of numerous hypotheses to explicate material or spiritual culture. One of these hypotheses proposes the identification and then the explication, through iconography, of diverse phenomena of man's adaptation to daily life in the winter. In other words, it suggests that iconography projects an ethnographie discourse; that is to say, portrays acts and characteristics of the Euroquébécoise culture.

L'homme et l'hiver dans l'art au Québec:

méthodes d'analyse de documents

iconographiques

SOPHIE-LAURENCE LAMONTAGNE

Problématique

Si l'histoire établit, ordonne et critique, dans le temps et l'espace, la succession de faits politiques, sociaux, économiques et culturels, l'ethnologie, de son côté, se préoccupe tout particulièrement de l'interaction de ces faits dans le quotidien et en analyse le discours de la tradition.

La dialectique mise en oeuvre pour élaborer une problématique à caractère ethnologique ne peut faire abstraction, cela va de soi, des recherches anthropologique, sociologique, artistique, linguistique, historique, géographique, psychologique, etc. Selon qu'il s'agit de culture matérielle ou spirituelle, on se doit de considérer l'apport de l'une ou l'autre de ces disciplines connexes. Ce qu'il convient de respecter, ce ne sont pas tant les limites de la science ethnologique, mais *la démarche ethnologique* (les limites étant pour toutes les disciplines pré-citées habituellement outrepassées). Tout en sachant pertinemment ce que l'on cherche, il nous faut, comme le souligne Robert Cresswell, chercher plus que ce que l'on trouve.¹

C'est dans cette perspective que l'on considérera, comme objet d'étude, l'une des plus lointaines manifestations de communication entre les hommes: l'image.

Si, depuis des temps immémoriaux, l'homme s'est approprié les mots pour en façonner un discours oral puis écrit, ce n'est qu'après avoir esquissé ou peint les faits ou événements à communiquer, les choses ou les idées, jusqu'à un certain sens, à décrire, à retenir, à partager. Bien que,

¹Robert Cresswell, Maurice Godelier, *Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques*, Paris, Librairie François maspero, 1976, p. 22.

à travers les siècles, l'image ait connu de multiples vocations, elle demeure encore, pour nous, une étonnante manifestation de communication dont il importe de saisir la portée du discours.

Hypothèse

L'étude de cette catégorie de documents permet d'élaborer nombre d'hypothèses sur l'explication de la culture matérielle ou spirituelle. L'une de ces hypothèses, qui sous-tendra la présente recherche, propose l'identification puis l'explication, à travers l'iconographie, des divers phénomènes d'adaptation de l'homme à la quotidienneté hivernale. En d'autres termes, l'on suppose que l'iconographie projette un discours ethnologique, c'est-à-dire porteur de faits et traits de la culture euro-qubécoise.

Objectif

La recherche devrait idéalement conduire à l'interprétation des phénomènes expliqués par l'analyse iconographique. On entend y déceler la tradition inscrite dans les oeuvres.

Le corpus sera confectionné d'oeuvres issues de récits de voyageurs (avant 1760), d'oeuvres d'artistes anglais (après la Conquête) et d'oeuvres de Canadiens français (à partir de 1850). On limitera probablement le corpus à la période de l'avant-guerre 1939-45, époque où l'art traditionnel cède le pas à l'anti-académisme.

• • •

Ethnologie et iconographie

La juxtaposition de ces deux termes ne provoque pas encore de connotations immédiatement perceptibles. Si l'on conçoit assez facilement que le préfixe *juxta* puisse rapprocher deux disciplines apparemment hermétiques ou, du moins, assez autonomes l'une par rapport à l'autre, on hésite quelque peu sur le choix du mot *ethnologie*; il eut été si simple, en effet, d'accoler les mots *ethnographie* et *iconographie*: les deux suffixes ayant, cette fois, une fonction univoque.

Ce rapprochement "impressionniste" vise, non pas de nouvelles méthodes classificatoires et descriptives, mais des possibilités analytiques tournées vers l'interprétation. Même s'il ne prétend aucunement donner un souffle nouveau à l'iconographie, ce rapprochement propose également, pour la science des images, un questionnement et, par voie de conséquence, un discours autre que celui conduisant à l'histoire et au sens de l'art.

Plus qu'une simple juxtaposition des termes, c'est une réelle conjonc-

tion que l'on suggérera. Provoquer la rencontre, tenter de fabriquer un assemblage méthodologique en étudiant, avec le maximum d'objectivité, les démarches des maîtres en science de l'image, voilà l'essentiel de la présente recherche.

Il n'est pas de honte à s'appuyer sur les acquis et encore moins de fierté à les évincer. Aussi faut-il en toute honnêteté avouer que l'ethnologie de l'art n'est pas encore née et que, mises à part les recherches en art populaire, la reconnaissance de l'iconographie comme discours pertinent, éminemment reconnu par tous les ethnologues, demeure un objectif à atteindre. Encore aujourd'hui, l'iconographie tient-elle trop souvent un rôle de document d'appoint pour l'illustration, l'allègement ou l'enjolivement du texte écrit. Le mal ne serait que léger malaise cependant si le choix résultait d'une lecture attentive du visuel-lisible des images et des rapports que celui-ci entretient avec le réel et avec la réalité du texte; le visuel-lisible, on le comprendra, se rattache à l'expérience pratique par le parcours attentif du regard. Une telle intentionnalité, même si elle dénote chez l'ethnologue une reconnaissance de la vocation communicative de l'iconographie, ne saurait suffire dès lors que l'on considère l'iconographie non plus comme un accessoire mais comme objet d'étude. L'actuel projet de thèse de doctorat étant appuyé sur ce postulat, les recherches menées en ce sens seront étudiées puis résumées; on y abordera les différents modèles d'analyse en respectant le développement de l'iconographie comme science, depuis l'école française jusqu'aux recherches actuelles.

L'iconographie, qu'on dit être une science nouvelle, connaît des origines assez lointaines. Déjà, au XVI^e siècle, elle était connue sous l'appellation d'iconologie, terme repris au XX^e siècle pour signifier, on le démontrera, une méthode spécifique de recherche. Initialement, l'iconologie référait à l'étude de la représentation d'idées abstraites contenues dans un catalogue de figures intitulé *Iconologia*.

Comme objet d'étude de l'image, l'iconographie ne s'impose réellement qu'au XIX^e siècle, en France, et ce sont les historiens de l'art étudiant l'iconographie, chrétienne qui en développent la discipline avec, comme précurseur, Émile Mâle.

Émile Mâle et l'iconographie

Maître de l'iconographie chrétienne en France, Emile Mâle (1862-1954) a mené des études sur le Moyen Âge étalées sur plus de quarante ans. Dans le sillon de celles-ci, il a prolongé sa recherche jusqu'à l'*Art religieux de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle*, persuadé — contrairement à ce qu'il avait jadis soupçonné — que l'art chrétien pouvait survivre au

Moyen Age et que la littérature dogmatique et hagiologique influençait toujours la pensée des artistes et, par conséquent, leurs oeuvres. Pour Émile Mâle, l'immuabilité des thèmes, malgré leurs variantes, procède de lois et ces lois sont textuelles: "Je lisais les livres qu'écrivaient et les théologiens au moment où les peintres peignaient leurs tableaux, dit-il, et je cherchais l'explication des tableaux dans les livres."² Convaincu de tenir là la clef du discours iconographique, il ajoute même qu' "il n'est pas une oeuvre d'art qui ne s'explique par un livre."³ Etudiant les luttes internes de l'Église, luttes entre la pensée traditionnelle et l'esprit critique des Pères, il appuie sa recherche sur les déclarations du Concile de Trente et met ainsi en évidence la concordance (et même la subordination) de l'art et de la théologie post-conciliaire. Ainsi la persistance d'un thème, tel le baptême de Jésus, ne reflète plus la représentation traditionnelle d'un saint Jean-Baptiste agenouillé devant le Christ mais, plutôt, comme le suggèrent les théologiens du XVII^e siècle, — et Mâle cite les *Méditations* d'Alvarez de Paz — un Christ agenouillé devant saint Jean-Baptiste.⁴ Ce n'est plus la divinité médiévale du Christ qui s'impose mais la pensée nouvelle qui, elle, propose l'humilité du Christ.

Appuyée fermement sur la complicité de l'art et des textes, la démarche de Mâle dégage, dans l'iconographie d'après le Concile, deux courants: l'un jusqu'à un certain point innovateur, c'est-à-dire ajusté à la pensée nouvelle des Pères et l'autre, traditionnel en ce sens qu'il tend à démontrer une égale complicité entre un "dictionnaire des allégories"⁵ publié pour la première fois en 1593 et l'illustration, par les artistes, d'idées abstraites. Ce "dictionnaire", dont on doit la découverte à Émile Mâle, est le manuel de Cesare Ripa, *Iconologia*, où se retrouvent des représentations visuelles telles la Vertu, la Constance, la Simplicité, tirées en grande partie de l'antique sagesse égyptienne contenue dans les hiéroglyphes. "Ripa a la main, dit Mâle, je pouvais expliquer la plupart des allégories qui ornent les palais et les églises de Rome."⁶

Il réussit non seulement à expliquer le XVII^e siècle italien, mais également le XVII^e siècle français en identifiant, par exemple, de nombreuses sculptures des jardins de Versailles et l'art décoratif du Palais.⁷

Cette méthode iconographique d'explication des oeuvres et de la

² *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1951, p. VII.

³ *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1925, p. II.

⁴ Mâle, *op. cit.*, p. 261.

⁵ *Ibid.*, p. 385.

⁶ *Ibid.*, p. 386.

⁷ *Ibid.*, p. 413.

pensée même des artistes par les sujets, même si elle réussit brillamment, il faut le dire, à prouver l'existence d'une corrélation entre l'art et les textes, soulève certaines restrictions. Parlant de la soumission des artistes aux écrits des théologiens, Pierre Francastel, dans *La réalité figurative*, dénonce l'établissement d'un "déterminisme rigoureux entre les formules du Concile de Trente et l'inspiration profonde des artistes."⁸ Francastel se refuse à assujettir ainsi l'art; la place qu'il tient dans la civilisation se mesure, selon lui, en terme de représentation globale et non sélective.

L'évaluation de la méthode permet d'apprécier à sa juste valeur le modèle d'application qu'est la comparaison de sources. Quant à la pensée des artistes il eut fallu, pour en certifier la subordination, procéder à un étalement de la recherche pour situer, dans le contexte historique, l'influence des commandes religieuses sur la production des artistes et considérer, de plus, comme tout aussi significatives, leurs oeuvres profanes. Une telle démarche, bien qu'apparentée beaucoup plus à la méthode critique qu'historique, aurait accordé une plus grande crédibilité aux affirmations de Mâle.

Le disciple de Mâle, Louis Réau (1881-1961), semble vouloir solutionner certaines faiblesses du maître dans l'exposé de sa méthode: "dénombrer et classer les thèmes, légendaires ou historiques qui ont inspiré l'art chrétien au cours des âges, indiquer leurs variantes, leur évolution."⁹ Selon Réau, il existe une convergence de point de vue entre l'iconographie et l'ethnographie qui, toutes deux, "attachent autant d'intérêt aux superstitions populaires, aux survivances du paganisme qu'aux croyances professées officiellement par l'Eglise."¹⁰ Le modèle d'analyse se plie à la formation d'un répertoire où tous les thèmes y trouveraient leur place. Réau cherche à dépasser — du moins dans l'énoncé de ses objectifs — l'histoire de l'iconographie religieuse, objectif de Emile Mâle¹¹ pour laisser la porte ouverte à une histoire générale de la civilisation.¹²

L'art chrétien, chez Réau, se libère d'une servile conformité avec les textes canoniques, mais la démarche n'en demeure pas moins, tout comme celle de Mâle, essentiellement diachronique, et malgré un plus large éventail de sources, subordonnée aux textes.

A ces recherches iconographiques de l'école française, il importe de mesurer celles de l'école allemande qui marquent, tant au plan de la méthode que des objectifs, une nouvelle tendance en histoire de l'art.

⁸Pierre Francastel, *La réalité figurative*, Paris, Editions Gonthier, 1965, p. 340.

⁹Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1956-1957, vol. I, p. VI.

¹⁰*Ibid.*, p. 3.

¹¹*L'Art religieux de la fin du XVI^e...*, Préface.

¹²Réau, *op. cit.*, p. 11.

Erwin Panofsky et l'iconologie

Bien que l'on ait l'impression, et la méthode nous y invite, de passer de l'iconographie à l'iconologie, il faut promptement rétablir les faits et noter, avant que s'installe toute confusion terminologique, que l'oeuvre de Panofsky dont il sera question, l'*Essai d'iconologie*, "fut bien près de s'appeler, au dire de son auteur," *Essai d'iconographie*. Un bref historique s'impose donc avant toute description de la méthode.

On reconnaît en Erwin Panofsky l'instigateur non de l'iconologie mais du développement de la méthode. Le pionnier, Aby Warburg, en avait déjà exposé les principes au Congrès international de l'art à Rome et, au Congrès d'Oslo en 1928, Hoogewerf, également historien de l'art, avait proposé l'acceptation du terme iconologie,¹³ terme emprunté, on l'a vu précédemment, à l'oeuvre de Cesare Ripa.

L'école allemande entendait démontrer que l'iconographie, jusque-là descriptive, pouvait s'imposer comme science interprétative.¹⁴ Panofsky, lorsqu'il remet en question le terme dans la préface de l'édition française de l'*Essai d'iconologie*, précise qu'au point où en sont maintenant les recherches, on conçoit que l'iconographie, comme science, implique tout autant l'analyse interprétative que descriptive. Mais la raison profonde qui explique la crainte de Panofsky quant au maintien du terme iconologie réside dans le fait que la méthode "risquait d'apparaître non pas comme l'ethnologie en face de l'ethnographie mais comme l'astrologie en face de l'astronomie."¹⁵

Néanmoins, force est d'admettre que le terme a survécu à toute spéculation et qu'il définit clairement, dans son actualisation, non plus la méthode dans son ensemble mais, spécifiquement, l'une de ses trois étapes d'analyse.

Bernard Tesseydre, dans la présentation de l'*Essai d'iconologie*, décrit bien les composantes de la méthode partagée entre les enseignements de Warburg, dont la pensée consistait à "remonter par les formes jusqu'au sens des formes,"¹⁶ et ceux du philosophe Ernst Cassirer conduisant à l'interprétation de ce sens. Il ne s'agit plus de chercher, comme l'a fait Émile Mâle, "le livre" détenteur de toute l'explication de l'iconographie religieuse, mais d'atteindre le contenu des oeuvres par analyses successives. Tesseydre en démontre ainsi le cheminement. "Comprendre un tableau équivaut, dit-il, à progresser en lui par degrés, en partant des

¹³Résumé, J. Bialostocki, "Iconologie", *Encyclopaedia Universalis*, France, S.A., 1968, vol. 8, pp 710-12.

¹⁴*Ibid.*

¹⁵Erwin Panofsky, *Essai d'iconologie*, Paris, Editions Callimard, 1967, p. 5.

¹⁶*Ibid.*, p. 8.

significations primaires ou naturelles, en passant par ses significations secondaires ou conventionnelles (s'il y a lieu), jusqu'à son sens immanent ou contenu.¹⁷ Il poursuit par une application de la méthode à la Cène de Léonard de Vinci qui se résume ainsi: reconnaître par l'expérience pratique treize personnes attablées, dont l'une inspire le respect, équivaut à un premier degré, soit à une signification primaire; interpréter¹⁸ le thème, la Cène, grâce à la connaissance des Évangiles équivaut au second degré, celui de la signification secondaire ou conventionnelle; aborder l'homme, Léonard de Vinci, son milieu, la culture de son époque et entrevoir, comme ultime recherche, "une certaine attitude de l'homme face à sa condition d'homme" équivaut au troisième degré,¹⁹ niveau de la signification intrinsèque.

En bref, la signification primaire définie ci-haut concerne l'univers des motifs: il s'agit du degré pré-iconographique. La signification secondaire ou conventionnelle introduit l'univers des thèmes et concepts: c'est la relation motifs, thèmes et concepts ou, si l'on préfère, l'association de la signification primaire à la signification secondaire qui délimite le deuxième degré que l'on nomme analyse iconographique. La signification intrinsèque représente, quant à elle, l'univers des valeurs symboliques (la notion de symbole empruntée à Cassirer dénote, chez Panofsky, un sens plus historique);²⁰ le pourquoi et le comment de ces thèmes et concepts doit conduire à une histoire des tendances essentielles de l'esprit humain par l'interprétation synthétique: ce troisième et dernier degré est celui de l'iconologie.²¹

L'iconologie désigne à ce niveau de la recherche une enquête particulière, axée sur "l'autre chose" exprimée par des signes qu'il nous faut découvrir, ou mieux, ressentir. Elle se distingue du visuellement et conventionnellement décelable et explique, de ce fait, cette proposition faite par Panofsky de "ressusciter le bon vieux mot d'iconologie" qui définit une "iconographie rendue interprétative,"²² une iconographie qui "s'affranchit de son isolement et s'unit organiquement à quelque autre méthode que ce soit (historique, psychologique ou critique), (. . .) pour résoudre l'énigme du sphinx."²³

On pressent ici, chez Panofsky, une intuition scientifique: la signification intrinsèque passant peut-être plus par la somme des idées que par la

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ Selon Panofsky il s'agirait plutôt, semble-t-il, d'identifier et expliquer.

¹⁹ Panofsky, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 21 (note de Bernard Tesseydre).

²¹ *Ibid.*, pp. 17-31.

²² *Ibid.*, p. 22 (note d'Erwin Panofsky).

²³ *Ibid.*

somme des expériences; "l'union organique à quelque autre méthode" semble ouvrir la porte à ce que l'on souhaiterait être une vision du monde basée, non plus spécifiquement sur l'appartenance de l'oeuvre au champ de la pensée, mais sur celle du savoir (technique et pratique) qui l'a produite. Il aurait peut-être suffi de questionner plus intensément la forme (comme le préconisait Warburg), de lui accorder un plus grand pouvoir de signification, de dépasser la simple familiarité avec les objets et les événements.²⁴

Ce que l'on démontre finalement — mais de façon nettement plus marquée chez Mâle — serait-ce une subordination de l'art à des valeurs symboliques, valeurs nommées Religion et expliquées chez Mâle, nommées Pensée et interprétées chez Panofsky?

Pour faire le pendant de la méthode de Panofsky, l'historien d'art français Pierre Francastel expose une théorie basée sur une conscientisation de la valeur significative de la forme; elle apporte à l'histoire de l'art comme à l'ensemble des disciplines préoccupées par le discours de l'image, des instruments de mesure nouveaux, empruntés à la sociologie.

Pierre Francastel et la sociologie de l'art

La sociologie de l'art n'intervient pas comme une science isolée de l'histoire de l'art; elle y a ses racines, bien ancrées, du fait qu'elle doit précisément son existence à des problèmes soulevés par l'histoire de l'art traditionnelle.²⁵ Elle entend en élargir le champ de recherche, en décentraliser, d'une certaine façon, l'itinéraire; elle tente d'établir une histoire de l'art englobante capable de solutionner des problèmes jadis insurmontables, tel celui-ci posé par Hubert Damish dans son article "La sociologie de l'art": comment rendre compte, dit-il, de l'émergence soudaine, sous l'espèce la plus achevée, du brusque épanouissement d'une forme d'art inaugurale dans une continuité historique qu'elle paraît interrompre.²⁶

On pose donc le problème de formes innovatrices et, sous-entendu, leur rapport avec les formes traditionnelles (la continuité historique apparemment interrompue). L'on met en évidence, par surcroît, l'existence d'un art insoumis, rébarbatif au déroulement d'une histoire méthodiquement ordonnée par les théoriciens; un art qui éclate du carcan diachronique de l'histoire. Problème de discontinuité dans la continuité, auquel Pierre Francastel propose une réflexion sociologique (mais non une méthode clairement explicitée).

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ Hubert Damis, "La sociologie de l'art," *Encyclopaedia Universalis*, France, S.A., 1968, vol. 15 pp. 84-87.

²⁶ *Ibid.*, p. 84.

La pensée de Pierre Francastel se différencie de celle des historiens d'art traditionnels par la reconnaissance de l'objet d'art comme objet de civilisation. Appuyé sur la définition qu'en donne Claude Lévi-Strauss dans la préface du recueil des oeuvres posthumes de Marcel Mauss, — toute société différente de la nôtre, tout groupe de notre propre société autre que celui d'où nous relevons, tout usage de ce groupe est objet —,²⁷ Francastel postule que l'artiste, dans l'élaboration de ses oeuvres, "produit des objets de civilisation qui, d'un certain point de vue, possèdent des caractères communs avec les oeuvres issues de l'activité la plus spéculative, la plus expérimentale ou la plus mécanique de la société."²⁸

Cette mise en relation de l'art et des diverses composantes du savoir sera développée par le biais du problème posé ci-haut par Hubert Damish. Selon la théorie de Francastel on pourrait en arriver à interpréter, voire même solutionner, ce problème du "brusque épanouissement d'une forme d'art inaugurale" en utilisant la *Forme*, et non les formes,²⁹ comme outil d'analyse; la *Forme* étant, précise Francastel, non des éléments ou une partie d'un tout mais un tout, c'est-à-dire une structure.³⁰ Si donc elle est structure, elle constitue un ensemble organisé de rapports et l'étude de ces rapports, comme de leur organisation, peut démystifier "l'émergence soudaine". S'il y a eu invention — car cela aurait pu être — l'application de cette invention, la forme d'art inaugurale, qu'on doit lire cette fois comme la *Forme*, ne saurait en tant que structure s'abstraire des rapports qu'elle entretient avec les activités de l'homme, qu'elles soient "spéculative, expérimentale ou mécanique". Vu par le prisme synchronique, l'art ne reflète plus une apparente rupture de la continuité historique, mais un *produit cohérent*, qui fabrique son présent (et, ajouterait sans doute Francastel, qui prospecte sur l'avenir), un objet de civilisation, un objet de sa propre civilisation.

Ce serait, en somme, sur le plan strictement linéaire, par rapport à la diachronie historique, que se profilerait l'apparente interruption; elle viendrait brouiller le tableau de la successivité en introduisant dans le processus de recherche historique traditionnelle le problème de la discontinuité dans la continuité.

L'analyse de cette voie d'approche sociologique aurait sans doute pu se terminer par une analyse de la sémiologie: l'oeuvre de Francastel semble même nous y conduire. "L'essentiel à mes yeux, disait-il, serait que

²⁷ Pierre Francastel, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956, p. 121.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Différence entre le modèle et la série. Pierre Francastel, *La réalité figurative*, p. 19.

³⁰ *Ibid.* On trouvera l'élaboration de sa réflexion sur la *Forme* dans l'Introduction, pp. 17-20 et au chapitre IV, pp. 109-11.

l'on reconnaisse la nécessité d'étudier les oeuvres de la peinture comme un système de signes et qu'on y applique les méthodes rigoureuses d'interprétation qui ont assuré le progrès de tant d'autres sciences."³¹ Francastel a, en outre, insisté sur une oeuvre d'art comprise comme moyen d'expression et de communication,³² ce qui permet un sérieux rapprochement avec l'appréhension de l'oeuvre telle que la conçoit René Passeron dans son ouvrage sémiologique *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*:³³ expression de soi d'abord, communication par la suite. On pourrait également effectuer un autre rapprochement pertinent entre les degrés d'analyse de Panofsky et la notion de lecture sémiologique passant de la dénotation à la connotation. L'une et l'autre visent l'étude du symbolisme, étude que l'on nomme dans la sémiologie post-barthésienne, le signifié de connotation.³⁴

La lecture attentive d'ouvrages sur la recherche sémiologique, dont la liste apparaît en bibliographie, et les travaux d'un Huber Damish, d'un Louis Marin ou d'un Jean-Louis Schefer³⁵ pour la lecture d'un tableau, ne permettent pas de conclure à la nécessité d'une analyse des méthodes sémiologiques pour la confection d'une méthode iconographique adaptée à l'ethnologie. Il semble, comme l'avouent bon nombre de sémioticiens, que la discipline ne se soit pas encore imposée comme une science autonome, détachée de la linguistique. Par mesure de prudence, et parce qu'il ne nous appartient pas de poursuivre des recherches sémiologiques, il convient de s'en tenir à un travail réaliste, et dans ses possibilités, et dans ses objectifs. Il faut se garder, comme le soulignait, bien à propos, Louis Porcher dans *L'Introduction à une sémiotique des images*, "de vouloir fabriquer un clé capable d'ouvrir toutes les serrures," citation empruntée à l'éminent ethnologue Claude Lévi-Strauss.³⁶



Le choix de la méthode

Les voies d'approche étudiées, on le constate, ne peuvent directement s'appliquer à une démarche ethnologique dont le questionnement vise le rapport qu'entretient l'oeuvre avec la réalité courante et avec l'héritage

³¹ Pierre Francastel, *Peinture et Société*, Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme, Paris, Gallimard, 1965, p. 8

³² *Ibid*

³³ René Passeron, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962, p. 223

³⁴ Bernard Toussaint, *Qu'est-ce que la sémiologie?*, Toulouse, Edouard Privat, 1978, p. 83

³⁵ Il faut noter cependant l'hérémisme de sa recherche dans *La scénographie d'un tableau*, Paris, Editions du Seuil, 1969, 220 pp

³⁶ Louis Porcher, *Introduction à une sémiotique des images*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1976.

global des générations, héritage que l'on identifiera, pour fin d'analyse, comme le "sens de la tradition", signification non décelable a priori mais qui se doit d'être considéré comme un idéal à atteindre.

Afin de mieux comprendre dans les pages qui suivent l'aménagement de la méthode proposée, une mise en situation du cadre de recherche s'impose. La quantité comme l'hétérogénéité des documents iconographiques consultés obligent à une certaine rigueur lors d'un premier découpage. Dans le scénario actuellement prévu, les documents retenus seront avant toute analyse, regroupés par époques, exemple: iconographie des récits de voyageurs et explorateurs d'avant 1760; iconographie des aquarellistes anglais, 1760-1830 environ etc. Une première classification par motifs ou formes délimitera des catégories telles, l'architecture, les moyens de communication, les objet de divertissements (jeux et sport) . . . On ne saurait trop insister sur l'importance de l'enquête pré-iconographique qui, elle seule, déterminera dans le corpus, la présence de tel ou tel document iconographique. Les formes susceptibles de représenter l'hiver seront décelées. Si aucun élément formel ne répond aux exigences de cette première enquête, le document sera éliminé et cela même si, au niveau du sujet, on y reconnaît un thème apparenté à l'hiver; une fête calendaire par exemple. On évite ainsi l'accumulation de nombreux documents – notamment certaines scènes d'intérieur – dont les motifs ou la gestique³⁷ proposée par les formes ne suggère pas obligatoirement, au niveau du visuel, une scène hivernale. D'autre part, seront conservés des documents qui, sans dégager au premier parcours du regard une immédiate appartenance à l'hiver, détiennent certains éléments formels propres à l'hiver: un vêtement ou un "tableau dans le tableau", telle une fenêtre où se profilerait une scène hivernale, voire même un simple amoncellement de neige aux jambages (voir illus. 1 et 2, p. 58).

Cette mise en situation faite, les étapes analytiques de la méthode proposée s'expliquent plus aisément. Loin de constituer une innovation, cette méthode s'appuie sur les degrés d'analyse développés par Panofsky et réaménagés par Jean Simard; elle prévoit une démarche en deux temps: la critique externe et la critique interne. La critique externe constituée d'une description très sommaire de l'oeuvre se distingue tout particulièrement par le déplacement de prémices iconologiques; l'artiste, sa vie, son milieu ainsi que les zones d'influences ne se retrouvent plus en troisième degré d'analyse mais, en recherche initiale. L'objectif de la critique externe étant la délimitation d'un parcours ethnologique; l'artiste

³⁷ Panofsky parlerait plutôt d'événements mais le terme risque d'être confondu avec le thème qui lui, relève de la signification secondaire, donc de l'analyse iconographique.



Illustration 1:

*Une messe de minuit dans un chantier d'autrefois, 1928. Dessin d'Edmond-Joseph Massicotte paru dans Bernard Genest, *Massicotte et son temps*, Montréal: Boréal Express, 1979, P. 82-83.*



Illustration 2:

*La visite de la quête de l'Enfant-Jésus, 1914. Dessin d'Edmond-Joseph Massicotte paru dans Bernard Genest, *Massicotte et son temps*, Montréal: Boréal Express, 1979, p. 95.*

doit conduire à l'oeuvre et non l'inverse. Quant à la critique interne, Jean Simard la divise en deux étapes analytiques, l'une pré-iconographique, l'autre iconographique. Cette dernière qui forme le corps de la recherche correspond en tout point au deuxième degré d'analyse de Panofsky, celui des significations secondaires expliquées par les thèmes et conventions. Au niveau des moyens, l'étude exhaustive des sujets se fait par comparaison de sources figurées, orales, écrites et même iconographiques; l'apport d'Émile Mâle y est mis à profit notamment dans les rapports de concordance entre sources iconographiques et écrites. L'objectif de la critique interne vise le rapport qu'entretient l'oeuvre avec la réalité et ce, par la vérification et la confrontation du discours de l'image avec celui des sources comparatives.

À ce point de l'analyse le passage à une interprétation des données soulève l'intérêt d'un questionnement d'ordre strictement ethnologique; les idéologies commencent à se dessiner et le chercheur appréhende à travers les oeuvres, ce qui pourrait se définir comme une certaine vision du monde. Sans se mesurer parfaitement à l'iconologie, cette nouvelle étape analytique se prête à une lecture synthétique; sans conduire précisément aux tendances essentielles de l'esprit humain (Panofsky), elle n'en cherche pas moins à éclater du cadre d'analyse strictement iconographique. Dans son état actuel la méthode utilisée en ethnologique ouvre la voie à l'interprétation sans que soit spécifiquement proposé un troisième degré d'analyse. L'on conçoit, et c'est l'opinion de Jean Simard,³⁸ que la critique interne, en plus d'expliquer, tente d'interpréter.³⁹ Un bel exemple de ce prolongement de l'analyse iconographique se retrouve dans *Massicotte et son temps*. L'auteur, Bernard Genest, conclut en abordant la véritable intériorité de l'oeuvre. Au terme de son analyse iconographique, où la valeur documentaire de l'oeuvre de Massicotte nous est démontrée (rapport avec la réalité), l'auteur s'interroge aussi sur le contenu de l'oeuvre: "l'intention moralisatrice des tableaux toujours apparente et souvent responsable de l'atmosphère romantique qui s'en dégage, vient-elle diminuer leur valeur documentaire?"⁴⁰ Ce questionnement, Bernard Genest tente de l'aborder avec un esprit de synthèse qu'on se doit de raccrocher beaucoup plus à l'iconologie – ou domaine de la signification intrinsèque – qu'à l'analyse iconographique; "On y voit⁴¹ (dans l'ensemble de la production), finit-il par conclure, le reflet d'une

³⁸Préface de l'ouvrage de Bernard Genest, *Massicotte et son temps*, Montréal, Editions du Boréal Express, 1979, p. 11.

³⁹Panofsky parle d'une iconographie rendue interprétative, iconographie à laquelle, on l'a dit précédemment, il veut conserver le terme d'iconologie.

⁴⁰Bernard Genest, *Massicotte et son temps*, Montréal, Editions du Boréal Express, 1979, p. 192

⁴¹Il s'agit bien ici de lire cette "autre chose" inscrite dans l'oeuvre.

mentalité très significative dans le contexte historique: la pensée très conservatrice d'un nombre important d'intellectuels et de notables au début du siècle.⁴²

Pensée moralisatrice et pensée conservatrice constituent une tendance culturelle pressentie par l'auteur. La question à se poser serait alors: est-ce là l'héritage d'un moment donné de l'histoire? en résulte-t-il une vision de la tradition? si tel est le cas, quel est le sens de cette tradition? Voilà où se rejoignent, semble-t-il, iconographie et ethnologie, conjonction proposée dans l'introduction du présent travail: ouvrir toute grande cette porte déjà entrebâillée et explorer la tradition puis éventuellement le sens de la tradition, pressenti dans les oeuvres. C'est dans cet esprit d'élargissement des objectifs de la recherche ethnologique, où l'interprétation ne relègue nullement au second rang l'analyse strictement iconographique⁴³ que l'on préconisera comme méthode, une nouvelle répartition de la critique externe et de la critique interne proposée par Jean Simard, afin que s'inscrive dans le cheminement de l'analyse, une étape toute entière réservée à l'interprétation. L'on maintiendra, associée au réaménagement de la méthode de Panofsky, la méthode comparative d'Émile Mâle, mais, il sera ajouté au mécanisme de l'analyse, la dimension de synchronie proposée par Pierre Francastel, ce qui devrait permettre l'exploration de l'intériorité des oeuvres et conduire – idéalement – à une lecture synthétique du sens de la tradition.⁴⁴

Le tableau qui suit illustre ces différents degrés de cheminement d'étapes d'analyse ainsi que leur objectif spécifique.

Afin d'expliquer sommairement la mise en application des degrés de la méthode illustrée dans ce tableau, utilisons un exemple tiré de l'iconographie des aquarellistes anglais, 1760–1830, dans la catégorie des moyens de communication; le tableau retenu au hasard s'intitule *Québec vu du pont de glace*, une oeuvre de James Patterson Cockburn (voir ill. III, p. 46). À l'analyse pré-iconographique on identifie immédiatement au plan de la couleur, des significations tel le coloris allant de l'ocre à la "terre de Sienne brûlée" pour figurer l'hiver;⁴⁵ des éléments formels retiennent visiblement le regard sur un fait logé au premier plan, tandis qu'un triangle cernant les éléments de l'arrière-plan, haute ville et basse ville, suggère un aplatissement très homogène du décor. Une situation de fait

⁴²Genest, *op. cit.*, p. 193.

⁴³D'une indiscutable nécessité.

⁴⁴A noter que la démarche toujours grandement influencée par la méthode de Panofsky en diffère au niveau des objectifs. Chez Panofsky, elle conduit non au sens de la tradition mais, comme l'a souligné Henri Zerner, à l'histoire au sens de l'art. (Zerner, "L'art," *Faire de l'histoire, nouvelles approches*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 187.

⁴⁵Selon le sujet de la recherche, certaines hypothèses de travail peuvent négliger la couleur au profit de la forme; certaines autres y accordent autant d'intérêt.

Degrés	Cheminement	Objectifs
1 Critique externe (étape descriptive)	<i>Les significations primaires</i> L'oeuvre: Les éléments de représentation et organisation de l'espace. L'artiste: biographie et étude du milieu, de la culture, de l'école artistique, des zones d'influence.	Description des éléments formels pertinents et situation du contexte évolutif de l'artiste.
2 Analyse iconographique (étape explicative)	<i>Les significations secondaires</i> L'oeuvre: son sujet. Les thèmes et les conventions; analyse par comparaison de sources.	Explication de thèmes et de conventions. Rapport qu'entretient l'oeuvre avec la réalité.
3 Critique interne (étape interprétative)	<i>Interprétation des significations intrinsèques</i> L'oeuvre: son symbolisme. Étude synchronique: l'héritage global de la civilisation à un moment donné de l'histoire.	Interprétation de la relation objet/sujet (degrés 1 + 2). a) lecture synthétique conduisant à la perception de la tradition, b) à la perception du sens de la tradition.

au premier plan visualise un regroupement de personnes en un périmètre que l'on devine être un lieu de rencontre; on reconnaît par expérience pratique, une gestique associée à la communication verbale et en retrait, une série d'arbres symétriquement disposés etc. On pourrait ainsi, par le parcours attentif du regard, décrire l'ensemble du tableau et en y décrivant toutes les significations primaires.

Forme et agencement étant un produit de l'artiste, il importe simultanément de se poser la question suivante: qui est l'artiste? Sa biographie doit, dans une certaine mesure, servir de révélateur et maintenir l'analyse iconographique dans de rigoureuses limites d'objectivité. Le cas bien précis de James Patterson Cockburn est à ce point de vue très intéressant. Parce qu'étranger au milieu on aurait tendance à décrédibiliser l'authenticité possible du contenu de ses oeuvres, à délaisser l'explication pour l'interprétation mais il faut rectifier le tir et laisser la biographie "parler d'elle-même".

Ce fils de colonel, nommé commandant de l'artillerie royale au Canada, est né à New-York mais il a été formé à l'Académie royale militaire de Woolwich, en Angleterre, où l'on dispensait des cours de dessin dont le but, moins artistique qu'utilitaire, visait la description

précise de lieux stratégiques de défense, de fortification ou de bataille. En poste tout d'abord en Afrique, James Patterson Cockburn, après une longue affectation en Angleterre, fait, en 1821, un court séjour au Canada. Il s'y installe en résidence de 1828 à 1831. "À la manière d'un parfait gentilhomme⁴⁶ il avait auparavant visité l'Europe et publié certains carnets d'esquisses illustrant ses voyages. Pendant son séjour à Québec il publie un guide touristique illustré et, de retour en Angleterre, il publie également des aquatintes sur Niagara et Québec."⁴⁷

Ces quelques éléments biographiques, réduits à l'essentiel, lorsque soumis à un questionnement exhaustif, offrent un panorama assez révélateur des origines sociales de l'artiste, de l'évolution de sa carrière, de ses tendances artistiques, de la destinée de ses oeuvres. Bref, il s'agit là d'un ensemble de données susceptibles d'expliquer subséquemment le choix et le traitement des thèmes (non les thèmes eux-mêmes) ainsi que le rapport existant entre les oeuvres et la réalité décrite au niveau du visuel.

La seconde étape, l'analyse iconographique, tente d'expliquer les thèmes, les tavernes sur le pont de glace par exemple, ou les conventions telles le balisage des routes d'hiver par un tracé de conifères. Ce sont les sources comparatives qui donnent l'histoire des thèmes ou conventions et mesurent le degré de concordance des discours. Pour certaines significations secondaires, la multiplicité des sources s'impose. Ainsi, que penser de chiens attelés illustrés dans *Québec vu du pont de glace*? Leur présence signifie-t-elle – et serait-ce une convention – que l'on dépeint ainsi la pauvreté, ou encore, un milieu social que Perh Kalm nomme "gens du commun", gens utilisant, précise-t-il, des chiens plutôt que des chevaux.⁴⁸ L'étude de l'oeuvre complet de Cockburn démontre une utilisation fréquente d'attelages canins comme élément de représentation. La comparaison avec d'autres sources iconographiques d'aquarellistes anglais ou avec des sources écrites anglaises et françaises du Canada français de l'époque, infirmerait ou confirmerait l'hypothèse d'une convention. Plus encore, un discours autobiographique ou des sources manuscrites, lettres d'amis telle Lady Aylmer, consolideraient davantage les résultats de l'enquête.

La critique interne, dernière étape de la recherche, pourrait éventuellement dégager le parallélisme des idéologies culturelles ainsi que les différentes atmosphères du tableau: atmosphère romantique du paysage anglais confondue, peut-être, avec celle beaucoup plus rigide de la topographie. La distanciation entre le producteur de l'oeuvre et le sujet

⁴⁶Christina Cameron et Jean Trudel *Québec au temps de James Patterson Cockburn*, Québec, Éditions Garneau, 1976, p. 11.

⁴⁷*Ibid.*, p. 10-11.

dépeint peut, également, faire ressentir une impression de respect du genre de vie des Canadiens français ou, inversement, une impression de dominant-dominé. Le discours intérieur sur l'hiver suscitera des réactions à travers lesquelles l'observateur lira, par exemple, une franche – ou pénible – adaptation à l'hiver, un éternel combat, etc. L'héritage global d'une Angleterre transposée au Canada français vers 1830 et l'héritage global des "habitants" de la même époque pourraient enfin être pressentis dans l'oeuvre en tant que tradition; une lecture synthétique et grandement intuitionniste donnerait le sens de la tradition.

Autant d'impressions et d'intuitions supposent, il va sans dire, des études synchroniques du bagage social culturel technique des deux civilisations mises en présence.

• • •

Rien ne laisse supposer, il faut l'avouer, que le sens de la tradition sera véritablement atteint au terme de la recherche. Il s'agit, pour l'instant, de considérer le sens de la tradition comme un objectif ultime, objectif qui servira de stimulant pour l'entreprise d'une recherche post-doctorale. Dans le projet de thèse de doctorat, faire une lecture synthétique permettant de déceler la tradition inscrite dans les oeuvres répond, pour l'instant, aux visées réalistes que l'on s'est proposées.

⁴⁸Voyage de Perh Kalm au Canada en 1749. Traduction annotée du journal de voyage par Jacques Rousseau et Guy Béthune avec le concours de Pierre Morisset, Montréal, Pierre Tisseyre, 1977, p. 379.

Bibliographie

Études

- Barthes, Roland. "Rhétorique de l'image," *Communications*, no 4, Paris, Editions du Seuil, 1964, pp. 40–51.
- Bialostocki, J. "Iconolgoie," *Encyclopaedia Universalis*, France S.A., 1968, vol. 8, pp. 710–12.
- Cameron, Christina, Jean Trudel. *Québec au temps de James Patterson Cockburn*. Québec, Editions Garneau, 1976, 176 pp.
- Cresswell, Robert, Maurice Godelier. *Outils d'enquête et d'analyse anthropologique*. Paris, Librairie François Maspero, 1976, 290 pp.
- Damish, Hubert. "Sociologie de l'art," *Encyclopaedia Universalis*, France S.A., 1968, vol. 15, pp. 84–87.

Faire de l'histoire, nouveaux problèmes, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora. Paris, Gallimard, 1974, 230 pp. (Bibliothèque des histoires).

Francastel, Pierre. *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, 307 pp.

———. *Peinture et société*. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme. Paris, Gallimard, 1965, 246 pp. (Coll. "Idées/Arts").

———. *La réalité figurative éléments structurels de sociologie de l'art*. Paris, Editions Gonthier, 1965, 416 pp.

Genest, Bernard. *Massicotte et son temps*. Montréal, Éditions du Boréal Express, 1979, 240 pp.

Kalm, Perh. *Voyage de Perh Kalm au Canada en 1749*. Traduction annotée du journal de route par Jacques Rousseau et Guy Béthune avec le concours de Pierre Morisset. Montréal, Pierre Tisseyre, 1977, 674 pp.

Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Paris, Librairie Armand Colin, 1951, 532 pp.

———. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Paris, Librairie Armand Colin, 1949, 512 pp.

Marin, Louis. "Sémiologie de l'art," *Encyclopaedia Universalis*, France S.A., 1968, vol 14, p. 863-65.

Minguet, Philippe. *L'art dans l'histoire*. Préface de Léo Van Puyvelde, Paris-Tournai, Casterman, 1964, 293 pp.

Mounin, Georges. *Introduction à la sémiologie*. Paris, Éditions de Minuit, 1970, 248 pp.

Panofsky, Erwin. *Essais d'iconologie*. thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, texte traduit par Claude Herbette et Bernard Tesseydre, présenté et annoté par Bernard Tesseydre. Paris, Gallimard, 1967, 394 pp. (Bibliothèque des sciences humaines).

Passeron, Roné. *L'oeuvre pictural et les fonctions de l'apparence*. Paris, J. Vrin, 1962, 371 pp. (Librairie philosophique).

Porcher, Louis. *Introduction à une sémiotique des images*. Paris, Librairie Marcel Didier, 1976, 261 pp.

Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presses Universitaires de France, 1955, vol. 1, 480 pp.

Rhétoriques sémiotiques. Revue d'Esthétique, no 1-2, 1979, publiée avec le concours du Centre national de la recherche scientifique et du Centre national des Lettres. Paris, Union générale d'éditions, 1979, 442 pp. (Coll. 10-18).

Schefer, Jean-Louis. *Scénographie du tableau*. Paris. Éditions du Seuil,

1969, 220 pp.

La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel. Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1976. (Bibliothèque Médiations).

Le symbole, carrefour interdisciplinaire, sous la direction de Renée Legris et Pierre Pagé. Montréal, Les Éditions Sainte-Marie, 1969, 160 pp. (Coll. "Recherches en symbolique").

Toussaint, Bernard. *Qu'est-ce que la sémiologie?* Toulouse, Edouard Privat, 1978, 179 pp. (Coll. "Regard").

Victoroff, David. *La publicité et l'image*. Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1978, 183 pp.

Zerner, Henri. "L'art," *Faire de l'histoire*, Nouvelles approches, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora. Paris, Gallimard, 1974, 252 pp. (Bibliothèque des histoires).

Sources Iconographiques

Edmond-Joseph Massicotte. *Une Messe de minuit dans un chantier d'autrefois 1928*. Photo: Musée du Québec. Tiré de l'ouvrage de Bernard Genest, *Massicotte et son temps*, p. 82.

———. *La visite de la quête de l'Enfant-Jésus 1914*. Photo: Musée du Québec. Tiré de l'ouvrage de Bernard Genest, *Massicotte et son temps*, p. 95.

James Patterson Cockburn. *Québec vu du pont de glace de 1830*. Aquarelle 12 x 19. Toronto, Royal Ontario Museum. Tiré de l'ouvrage de Christina Cameron et Jean Trudel, *Québec au temps de James Patterson Cockburn*, pp. 32-81.

Institut québécois de recherche
sur la culture
Québec

Abstract

Since time immemorial man has used words to fashion discourse — first oral then written — but only after having, up to a certain point, outlined in images the deeds, events, things or ideas to communicate. Although across the centuries the image has known many uses, it still remains for us an astonishing manifestation of communication through which it is important to grasp the implications of the discourse. The study of images permits the elaboration of numerous hypotheses to explicate material or spiritual culture. One of these hypotheses proposes the identification and then the explication, through iconography, of diverse phenomena of man's adaptation to daily life in the winter. In other words, it suggests that iconography projects an ethnographic discourse; that is to say, portrays acts and characteristics of the Euro-québécoise culture.