

Mythe et vécu territorial : Charlevoix à travers l'art du paysage au XIXe siècle.

Lynda Villeneuve

Volume 40, numéro 111, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/022586ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/022586ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de géographie de l'Université Laval

ISSN

0007-9766 (imprimé)

1708-8968 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Villeneuve, L. (1996). Mythe et vécu territorial : Charlevoix à travers l'art du paysage au XIXe siècle. *Cahiers de géographie du Québec*, 40(111), 341–362. <https://doi.org/10.7202/022586ar>

Résumé de l'article

Les représentations du paysage charlevoisien au cours du XIX^e siècle font une large place aux normes dictées par l'art du paysage européen, britannique en particulier. Le mouvement esthétique romantique interpréta les signes du paysage charlevoisien en référence à une idéologie agriculturiste et anti-urbaine présente à partir de la décennie 1840 en particulier. Le paysage fut intégré à l'idéologie nationale canadienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle par les artistes torontois qui recherchaient, à cette époque, l'authenticité des paysages ruraux du Canada. Le paysage charlevoisien fut alors représenté comme un paysage rural authentique du Canada français, ayant su préserver la beauté de son milieu naturel et le mode de vie typique de ses habitants. Ces représentations picturales, en raison des idéologies conservatrices qui les sous-tendent, accordaient peu d'importance au vécu territorial d'une région en mutation rapide au cours de la période 1831-1871, sous l'impulsion de la nouvelle économie urbaine industrielle.

Mythe et vécu territorial: Charlevoix à travers l'art du paysage au XIX^e siècle

Lynda Villeneuve

Département de géographie

Centre Interuniversitaire d'Études Québécoises

Université Laval

Résumé

Les représentations du paysage charlevoisien au cours du XIX^e siècle font une large place aux normes dictées par l'art du paysage européen, britannique en particulier. Le mouvement esthétique romantique interpréta les signes du paysage charlevoisien en référence à une idéologie agriculturiste et anti-urbaine présente à partir de la décennie 1840 en particulier. Le paysage fut intégré à l'idéologie nationale canadienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle par les artistes torontois qui recherchaient, à cette époque, l'authenticité des paysages ruraux du Canada. Le paysage charlevoisien fut alors représenté comme un paysage rural authentique du Canada français, ayant su préserver la beauté de son milieu naturel et le mode de vie typique de ses habitants. Ces représentations picturales, en raison des idéologies conservatrices qui les sous-tendent, accordaient peu d'importance au vécu territorial d'une région en mutation rapide au cours de la période 1831-1871, sous l'impulsion de la nouvelle économie urbaine industrielle.

Mots-clés: paysage, géographie historique, représentation, idéologie, art, Charlevoix, XIX^e siècle.

Abstract

Representations of XIXth century landscape of Charlevoix are linked to the norms dictated by European, and particularly British norms of landscape painting. This aesthetic movement and the ideology behind it interpreted the signs of landscape in relation to its agriculturist and anti-urban orientation from 1840 onwards. Charlevoix's landscape was integrated to the national ideology of the expanding Canada in the second half of the century by Toronto's artists seeking for the original rural landscapes of Canada. Charlevoix was seen as an authentic rural landscape of French Canada, who preserved its natural beauty and still reflected the traditional way of life of its inhabitants. Those pictorial representations, linked to conservative ideologies, did not reflect the territorial reality of a landscape in rapid change during the period 1831 to 1871, due to the effects of the new urban industrial economy.

Key words: landscape, historical geography, representation, ideology, art, Charlevoix, XIXth century.

Le présent article s'intéresse aux racines culturelles de la représentation du paysage charlevoisien au XIX^e siècle. Notre intention est de démontrer comment des représentations picturales issues du contexte culturel britannique d'abord, et plus tard enrichi par la définition d'une identité canadienne, ont eu une influence sur la formation de l'identité de ce paysage. Pour ce faire, nous verrons comment ces représentations se rapportent à une esthétique du paysage à la fois tributaire du mouvement romantique et d'une idéologie agriculturiste et anti-urbaine. En effet, les éléments de base du paysage mythique charlevoisien furent définis dès le milieu du XIX^e siècle en termes romantiques: le caractère sauvage et sublime du paysage, le village, la religion catholique et l'agriculture de subsistance. Ces symboles rejoignent également les symboles à la base de la définition de l'identité nationale formulée par la nouvelle élite cléricale de la nation à partir de la décennie 1840. Nous verrons également comment cette représentation mythique du paysage fut graduellement intégrée par la population locale qui y vit un débouché économique lui permettant de maintenir son mode de reproduction familiale traditionnel, mis en péril par les règles imposées par la nouvelle économie industrielle.

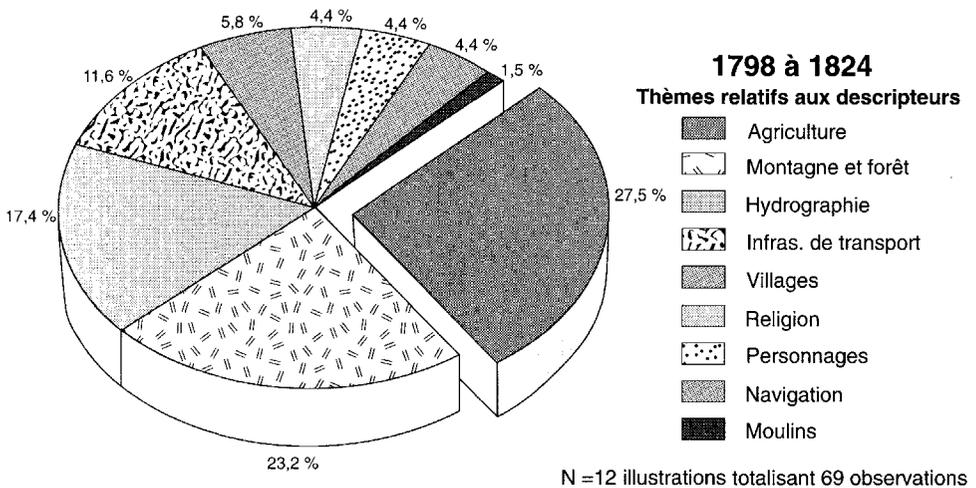
LE PAYSAGE, MOYEN D'EXPRESSION CULTURELLE

Notre réflexion intègre les deux dimensions du paysage définies par Mitchell: «*Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and a presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package*» (1994, p. 5). D'une part, nous considérons le paysage comme le résultat matériel du jeu des forces sociales et économiques qui animent un territoire. D'autre part, nous considérons le paysage comme un moyen d'expression culturelle. Le paysage naturalise les constructions sociales et culturelles en représentant le monde des idées d'une façon matérielle dans l'espace. Il en fait également une représentation en interpellant son occupant ou son observateur qui s'inscrit lui-même dans une relation à l'espace (*ibid.*, pp. 1-2). Tout comme le langage ou la peinture, le paysage est un moyen de communication. Il réunit un ensemble de formes symboliques pouvant être utilisées et transformées afin d'exprimer des valeurs et des significations particulières. Nous nous intéressons donc aux diverses représentations que l'on a fait du paysage à travers les idéologies qui les ont motivées. Ainsi, en ce qui concerne Charlevoix, nous espérons obtenir une meilleure compréhension de la dynamique d'un paysage à la fois représentatif de la socioéconomie de la périphérie laurentienne au XIX^e siècle et d'une conception de la territorialité québécoise à la même époque. Nous faisons l'hypothèse qu'il existe un gouffre entre cette représentation de la territorialité charlevoisienne et québécoise et ce qui est réellement vécu. Cette différence tient au fait que ce qui est vécu est lié aux conditions socioéconomiques d'existence d'une population soumise, dans l'axe laurentien, aux prémisses de l'industrialisation, alors que les représentations de cette territorialité restent tributaires d'idéologies conservatrices à tendance nationaliste. Ces idéologies auraient notamment comme conséquence de définir l'identité de la nation à travers son paysage, tel que perçu par les classes dominantes des sociétés canadienne et québécoise de la seconde moitié du XIX^e siècle.

L'ANALYSE ICONOLOGIQUE DE L'ART DU PAYSAGE

Nous disposons d'un corpus de 41 représentations picturales du paysage charlevoisien au cours du XIX^e siècle. Ces images seront analysées en référence à la théorie de la représentation. De nombreux auteurs ont défini la nature essentiellement culturelle de la représentation, qu'elle soit picturale, textuelle, verbale ou musicale (Goodman, 1968; Ponofski, 1972; Gombrich, 1977). L'analyse des représentations d'un espace à travers son iconographie doit par conséquent accorder une attention particulière à la signification idéologique de l'image artistique en la replaçant dans son contexte historique, lui seul permettant une interprétation adéquate des signes et du système symbolique auquel l'artiste fait référence. Notre approche s'inspire de la méthode de l'iconologie développée par Irwin Panofsky (1972) et reprise plus récemment par des anthropologues et des géographes (Gendreau, 1990; Cosgrove et Daniels, 1988; Mitchell, 1994). Le terme «iconologie» renvoie à une interprétation de l'horizon symbolique global de l'image. L'étude iconologique dépasse la simple observation des formes visibles sur l'image (l'iconographie) pour intégrer le contexte social et historique duquel elle est issue.

Figure 1 Thèmes abordés par l'iconographie dans Charlevoix, 1798 à 1824



Source: Base de données Iconographie, Centre interuniversitaire d'études québécoises

Notre analyse des représentations picturales du paysage s'effectue selon trois niveaux, inspirés de ceux définis par Panofski (1972, pp. 3-17). Nous avons d'abord considéré les éléments ou signes sélectionnés par l'artiste. Ceux-ci ont d'abord été analysés de façon individuelle selon leur nature (forme, couleur) et leur importance ou fonction à l'intérieur de l'image: quelle place y occupent-ils? sont-ils conformes à leur apparence réelle? témoignent-ils d'une convention artistique particulière? Nous avons également effectué des analyses de contenu à partir de ces éléments. Ces analyses ont permis de comparer et de regrouper les œuvres à partir de leurs signes communs. Les signes ont été regroupés par thèmes relatifs aux fonctions

socioéconomiques du paysage auquel les artistes font référence. Ces thèmes ont été définis à partir du profil socioéconomique régional obtenu lors de l'analyse spatiale des données agraires, industrielles et démographiques du recensement nominatif de 1831 (Villeneuve, 1992). À un second niveau, nous avons analysé l'agencement des signes à l'intérieur de l'image afin de faire ressortir l'ordre établi par l'artiste et la recherche expressionnelle qui s'en dégage. Plus particulièrement, nous avons porté attention aux normes et aux styles artistiques en vigueur à l'époque de la réalisation de l'œuvre. Le troisième et dernier niveau considère le contexte plus large de la production de l'image. Ce contexte comprend le but et l'intention de la représentation, l'expertise de l'auteur, le contexte culturel général et le milieu social dont cette représentation est issue, le style artistique et les conventions ainsi que le médium utilisé et les préférences du public (Osborne, 1984, pp. 41-59).

LES REPRÉSENTATIONS DU PAYSAGE CHARLEVOISIEN

L'analyse du contenu iconologique des images de la région de Charlevoix produites au cours du XIX^e nous a permis de dégager six groupes distincts de représentations picturales. Les auteurs de ces représentations utilisent le paysage charlevoisien comme matière première leur permettant de restituer leur propre conception du paysage idéal, selon les normes esthétiques établies par le contexte idéologique du moment, et les préférences des collectionneurs. Ils accordent peu d'importance au vécu à l'intérieur du paysage, préférant lui conserver ses formes premières tout en les accentuant ou les atténuant, selon l'effet esthétique recherché. Plus le siècle avance et que la campagne charlevoisienne se modifie sous le coup du progrès économique, plus les représentations picturales s'éloignent du paysage réel qui se modernise. Les idéologies conservatrices, qui définissent alors les normes esthétiques des paysages tant européens que nord-américains, évacuent sciemment la nouvelle réalité urbaine et industrielle au profit d'une vision mythique du paysage figé dans ses formes rurales traditionnelles. On y perçoit à la fois le discours de l'étranger qui traduit sa propre vision de l'espace observé, héritée de son contexte culturel, ainsi que le discours romantique de l'urbain où perce le mythe du rural sain et vertueux, prototype de l'homme idéal.

LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE (1798-1858)

Les représentations du paysage régional au cours de cette période sont presque exclusivement le fait de représentants de l'empire britannique, civils et militaires. Plusieurs d'entre eux sont des fonctionnaires coloniaux, alors que d'autres ne sont que de simples voyageurs, artistes professionnels ou amateurs. Le seul artiste canadien-français qui dessine le paysage charlevoisien au cours de cette période est Joseph Légaré (1795-1855). Les représentations de ces artistes témoignent d'un glissement vers une vision de plus en plus idéalisée du paysage, où la sélection des signes et le choix des points de vue qui mettent en valeur le côté sauvage, isolé et romantique du paysage deviennent de plus en plus manifestes. Ces représentations sont issues à la fois des mouvements esthétiques définissant les règles de la représentation du paysage à la manière du *Picturesque* anglais et aussi, dans une certaine mesure, de la perception des classes dirigeantes de l'empire britannique et du mode de vie et des valeurs de la collectivité canadienne-française.

Le *Picturesque* et la découverte du paysage charlevoisien

Les représentations du paysage charlevoisien de la première moitié du XIX^e siècle sont le fait d'artistes qu'on a appelés «topographes». Ce terme était dévolu aux artistes civils et surtout militaires britanniques des XVII^e et XVIII^e siècles, et du début du XIX^e dans certains cas, qui s'appliquaient à représenter le paysage sous sa forme la plus exacte possible, absente de toute manipulation des éléments ou encore de l'expressivité de celui-ci. Les premiers paysagistes à peindre le paysage de Charlevoix, c'est le cas par exemple de George Hériot et des frères Rœbuck, le font toutefois en référence au tout nouveau mouvement esthétique, le *Picturesque*, initié en Angleterre par le Révérend William Gilpin, artiste amateur et écrivain. L'objectif du *Picturesque* est d'idéaliser les paysages en tentant d'en extraire le caractère sublime (Rosenthal, 1982, pp. 54-58). Ce mouvement eut une grande faveur populaire, tant chez les artistes que chez le public initié à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Il s'agit de la première manifestation du courant romantique. Hériot et les Rœbuck, par leur éducation et leur intérêt pour l'art, connaissaient ces innovations. S'il est vrai qu'ils n'effectuèrent aucune manipulation des signes présents dans le paysage, leur façon d'en traduire une certaine expressivité par le choix du point de vue et l'utilisation de certaines conventions est évidente. Elle est perceptible à travers la simplification des formes topographiques et la manipulation des éléments subordonnés à la vue, comme l'avant-plan et la lumière, selon les règles élaborées par les peintres classiques (Finley, 1983, pp. 7-8). Pour Gilpin, il importe de souligner la «texture» du paysage, son apparence rude, ébauchée et sauvage. C'est pourquoi les jeux d'ombre et de lumière et les trois plans séparés deviendront caractéristiques de ce courant.

Le graphique 1 présente la répartition des signes, regroupés en neuf thèmes, que l'on retrouve chez les artistes de la période 1798-1824. Comme on peut le constater, ce sont les éléments naturels qui dominent (68 %), suivis des routes et des ponts, du village et, finalement, des autres infrastructures socioéconomiques rappelant le vécu territorial complexe alors en plein développement. À propos de ce dernier point, rappelons que le début du XIX^e siècle fut marqué par une croissance démographique rapide de la population charlevoisienne et, conséquemment, d'un développement accéléré de l'occupation des terres, de l'exploitation forestière, des noyaux villageois, du réseau routier et des moulins. Les basses terres de la région étaient déjà le centre du peuplement et de la production agricole régionale. Les noyaux villageois se développaient à proximité des moulins et des points de mouillage des navires en provenance de Québec au large des baies. Or, les représentations de la période 1798-1824 témoignent de ces faits de croissance et de leur spatialité. C'est pourquoi, malgré une certaine idéalisation des formes et l'introduction de certaines normes esthétiques, elles fournissent de précieux indices sur le processus de territorialisation dans Charlevoix à partir de la fin du XVIII^e siècle.

Les images produites à cette époque prennent la forme de vues d'ensemble embrassant d'un seul coup d'œil la mer, les montagnes et les noyaux villageois qui se blottissent à leurs pieds. À cet égard, il est intéressant de noter l'œuvre de John Arthur Rœbuck qui, dans trois de ses sept aquarelles consacrées à la région, accorde une importance toute spéciale à l'arrière-pays malbéen. Il met en évidence la vocation agro-forestière du secteur. L'arrière-pays a été par la suite presque

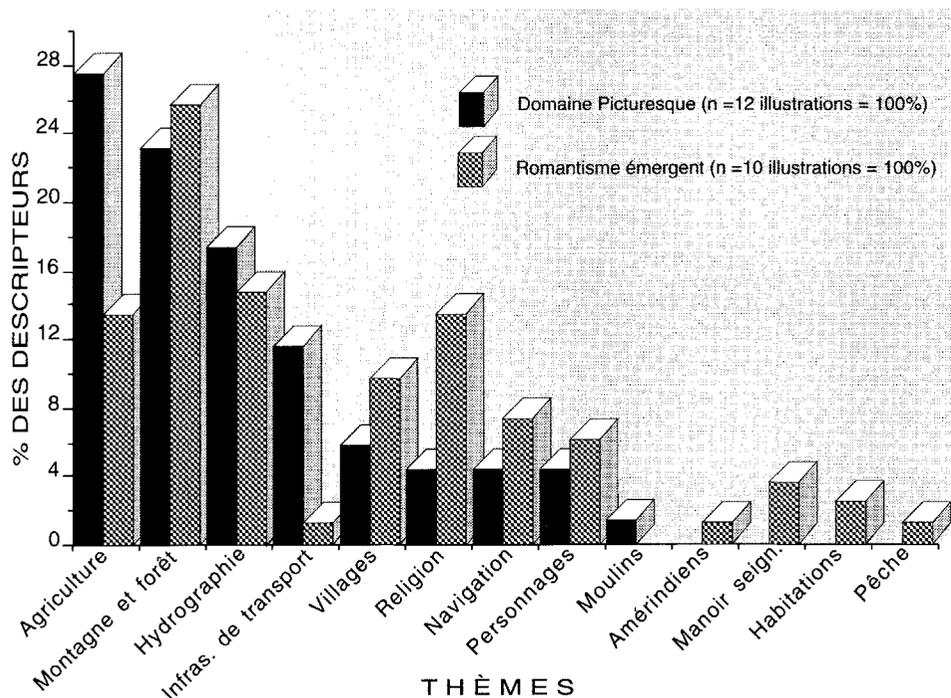
complètement oublié dans les représentations picturales jusqu'à la fin du siècle. Nous postulons que cette évacuation de l'arrière-pays agro-forestier correspond à l'orientation idéologique des représentations à partir du milieu du XIX^e siècle. Cette idéologie fait largement appel au mythe agriculturiste qui trouve un terrain d'expression plus favorable dans les paroisses agricoles relativement prospères du littoral. D'autre part, l'accent mis sur les éléments naturels, en particulier la montagne et l'hydrographie, est typique de la constitution de paysages de type *Picturesque*. Les hautes montagnes de Charlevoix ont sans doute ému les artistes sensibles aux aspects grandioses et dramatiques du paysage canadien, et en particulier George Hériot qui nourrissait, à l'époque, une profonde réflexion artistique sur ce thème (Finley, 1983).

Le Romantisme

Les représentations de la période 1841-1858 se démarquent des précédentes par leur idéalisation plus grande du paysage, révélée par une comparaison des paysages représentés avec les données socioéconomiques de la période tirées des recensements nominatifs de 1831, 1851 et 1871. Nous disposons de cinq aquarelles et de cinq lithographies pour cette période. Soulignons que les lithographies ont été publiées en Angleterre en 1850 dans un récit de voyage en deux volumes (Bigsby, 1850). Les œuvres de cette période sont caractérisées par une idéalisation des établissements humains dont l'apparence est beaucoup plus pittoresque que lors de la première période. On s'attache toujours à représenter des panoramas intégrant à la fois la nature sauvage et les établissements humains de la région. La place du village, du manoir seigneurial et surtout de l'église augmente considérablement dans les représentations et ce au détriment des éléments relatifs à l'agriculture et aux infrastructures de transport. Ce changement est visible non seulement dans l'analyse du contenu des œuvres de cette époque (figure 2), mais également par la place qu'occupent ces éléments dans la composition des œuvres et dans l'expressivité des images. Les vues sont centrées sur le village dans cinq des dix aquarelles. L'église occupe le centre de quatre de ces cinq images. Elles sont également plus fréquemment agrémentées de personnages, qui viennent ajouter au pittoresque de l'ensemble.

Nous percevons deux types d'influence qui sont complémentaires l'un de l'autre dans les représentations de cette période. Ces deux tendances s'observent notamment dans l'aquarelle de l'ingénieur royal Philip John Bainbrigge (1817-1881). Celui-ci est un jeune bourgeois britannique qui a étudié la technique de l'aquarelle à l'académie Woolwich en Angleterre. Par sa formation, Bainbrigge a été en contact avec les courants esthétiques en vogue à l'époque. Posté au Canada en 1836, il a été chargé d'enquêter sur les conséquences de la Rébellion au Bas-Canada en 1837-1838. Il a été par la suite employé à des travaux de reconnaissance spéciale qui l'ont amené à voyager à travers les colonies, afin de faire des recommandations quant aux besoins en mesures défensives et en fortifications. Il a produit de nombreuses aquarelles à travers le Canada. Bainbrigge a visité Charlevoix en 1841 et peint une aquarelle près de Baie-Saint-Paul (figure 3). On y aperçoit la maison à l'architecture canadienne-française typique de l'époque, avec son toit en larmier et sa cheminée centrale, percée de nombreuses fenêtres. Une véranda s'étend le long de la façade. Son environnement immédiat est circonscrit par le clocher de

Figure 2 Thèmes privilégiés par les aquarellistes britanniques du début et du milieu du XIX^e siècle



Source: Base de données Iconographie, Centre interuniversitaire d'études québécoises.

l'église à gauche, et un four à pain à droite. La maison et l'environnement qui l'entoure suggèrent une certaine rusticité en même temps que le confort. Bainbriggé a sans aucun doute voulu représenter une ferme typique du mode de vie régional. Le fleuve sur lequel glisse deux goélettes et les montagnes immenses qui encadrent cette vue lui confèrent une impression de calme et de quiétude. Un rayon de soleil illuminant l'avant-scène y ajoute une touche de spiritualité. Bainbriggé utilise une palette de couleurs chaudes, des rouges, des orangés et des jaunes qui viennent donner une impression de chaleur à l'ensemble. Un discret repoussoir dans le coin gauche de l'image incite le regard à se porter sur la maison et le clocher. Ceux-ci sont localisés à l'extrême gauche de l'image et laissent toute la place au paysage sauvage des alentours. Bainbriggé intègre ces deux formes essentielles du paysage régional, l'architecture canadienne-française et l'église, à la nature environnante. C'est l'unité du paysage charlevoisien à travers le mode de vie de la population et le milieu naturel environnant que Bainbriggé a tenté de traduire. Cette conception du paysage se rapproche de celle élaborée par John Ruskin à partir de la fin de la décennie 1830.

Figure 3 Baie-Saint-Paul, 1841



Source: Bainbrigge, Archives nationales du Canada, C-11833.

Ruskin (1819-1902) a formulé, à la fin de la décennie 1830, une théorie de l'esthétique qui a révolutionné l'art du paysage. Il a privilégié une approche phénoménologique par l'observation et l'expérience directe des phénomènes extérieurs. L'influence de la religion évangéliste protestante et de ses écritures l'a incliné à prêter une signification symbolique profonde aux paysages, signification témoignant de la vérité divine qui se manifestait dans la création. Le mouvement qu'il a initié a été qualifié «d'esthétique théocentrique» (Cosgrove, 1979, p. 46). L'objectif de Ruskin était de rendre dans leurs détails les formes topographiques constituant le paysage naturel et les éléments humains. Selon lui, ces formes étaient uniques pour chaque élément et tendaient vers une forme idéale. L'idéal était donc déjà inscrit dans le paysage et ne devait pas être une création de l'esprit humain (*ibid.*, pp. 53-54). Il a étendu cette théorie aux éléments architecturaux du paysage. L'architecture devait être conforme par son style et ses formes au milieu physique et refléter le caractère profond de la nation qui l'avait créée (*ibid.*, p. 47). Ultiment, Ruskin cherchait à mettre en valeur, à travers le paysage, le «genre de vie» des habitants, genre de vie qui, dans la culture paysanne, était, selon lui, centré autour de la foi religieuse.

L'architecture, la foi catholique, l'agriculture, l'isolement, la nature sauvage et grandiose sont les signes mis en valeur par Bainbriggé afin de souligner le paysage idéal dans Charlevoix. Ces signes correspondent aux traits les plus largement employés pour définir l'identité des Canadiens-français par les Britanniques du Canada au milieu du XIX^e siècle: la langue, la foi catholique et l'agriculture. Ces traits ont été récupérés par les Canadiens-français eux-mêmes, dans une volonté de se différencier culturellement de la minorité anglophone. Les deux groupes se définissaient en fait l'un par rapport à l'autre selon leurs traits culturels les plus divergeants (Dumont, 1993, pp. 121-151). On perçoit également dans cette représentation une volonté d'exprimer l'unité entre l'homme et la nature à la manière des arts romantiques tels que définis par des théoriciens comme Ruskin. Le discours agriculturiste, réminiscence du géorgisme britannique, transparait également. Celui-ci est partie intégrante du romantisme qui exprimait la nostalgie des bourgeois pour l'ordre ancien qui disparaissait sous la poussée industrielle et urbaine et le désordre qui l'accompagnait. L'âme dont on a investi ce paysage, l'omniprésence de l'église au cœur de l'agglomération villageoise et la proximité du manoir seigneurial distinguent ces images de celles présentées précédemment. Mais malgré cette différence, ces vues restent proches de celles des périodes précédentes, étant donné qu'elles sont très statiques et semblent traduire une vision immuable du paysage.

Joseph Légaré: l'utopie agriculturiste

La toile de Légaré, intitulée *Baie-Saint-Paul* (figure 4), fut réalisée entre 1830 et 1843. Elle a pour thème principal l'intérieur de la vallée de Baie-Saint-Paul. Ce sont les basses terres agricoles qui sont représentées. L'aspect et l'étendue des terres cultivées dans la vallée et le flanc des terrasses fluviales y sont dépeints. Le point de vue de Légaré est élevé, afin de rendre la vallée dans toute sa largeur. Il regarde vers le fleuve où l'Île-aux-Coudres apparaît à l'horizon. Le relief est illustré de façon très douce, avec des formes arrondies, notamment sur les versants. Seuls quelques bâtiments de ferme viennent interrompre l'ondulation de la plaine. Légaré s'attarde également à représenter la division des lots agricoles. Au bas des versants, on retrouve une rangée de maisons. Elles sont séparées de la plaine par une rangée d'arbres. Au premier plan apparaît un bassin d'eau sombre où se reflètent les arbres et les bosquets, ainsi que de petites collines sur les coins inférieurs de l'image.

Ce qui retient l'attention dans cette toile, c'est le soin accordé au parcellaire. Les lots perpendiculaires à la rivière du Gouffre et aux versants de la vallée sont clairement délimités par des clôtures. Légaré marque également le front des terres au bas des versants, en y plaçant de petites habitations. Le bassin d'eau sombre, les bosquets et bâtiments de ferme à l'avant-plan agissent comme repoussoir et coulisses servant à orienter le regard vers la plaine agricole. Comparé à ceux des artistes britanniques précédents, ce paysage est très différent, bien que contemporain des vues réalisées par les officiers civils et militaires Warre, Bainbriggé et Bigsby. Ce n'est pas la majesté des montagnes ni le caractère sauvage du milieu qui intéresse Légaré. C'est plutôt son aspect organisé, domestiqué, humanisé. Par ailleurs, l'orientation de la vue révèle un élément important de la vie socioéconomique des Québécois de l'époque et des Charlevoisiens: le fleuve. Celui-ci constitue en réalité l'axe privilégié de communication entre Charlevoix et la

vallée du Saint-Laurent. Ainsi, la vallée de Baie-Saint-Paul constitue un espace organisé et relativement prospère, si on en juge par les terres verdoyantes qui s'étendent à perte de vue et montent à l'assaut des versants des terrasses latérales, le tout parsemé de petites fermes. Le village est cependant absent de la vue, comme si l'espace rural domestique se suffisait à lui-même, ou encore comme s'il l'écrasait en surface et en importance socioéconomique.

Figure 4 Baie-Saint-Paul, vers 1830



Source: Légaré, Joseph. Musée de la civilisation, dépôt du Séminaire de Québec, Québec, 1994.24989. Photographie de Pierre Soulard, 1983.

Une connaissance plus approfondie de la personnalité et des activités de Joseph Légaré permet une meilleure interprétation de cette image. Légaré était un peintre autodidacte. Ses influences majeures provenaient de l'art religieux et de l'art du paysage européen, particulièrement des peintres italiens et des topographes britanniques (Prioul, 1993). Il a également mené une vie sociale et politique très intense en se faisant le promoteur de l'éducation populaire et en militant au sein du parti Canadien. Son idéal était de pourvoir les classes populaires des connaissances leur permettant d'être compétitives sur le plan économique avec les citoyens britanniques (Porter, 1978). L'idéologie nationaliste libérale du premier tiers du XIX^e siècle élaborait un projet de société à tendance démocrate et égalitaire. Ce projet s'appuyait sur une diffusion plus large de la culture par la prise de contrôle de l'économie territoriale et la modernisation de l'agriculture (Dumont, 1993, pp. 143-151). La nouvelle bourgeoisie canadienne-française de l'époque, dont Légaré était un digne représentant, luttait afin d'obtenir le leadership social au

Bas-Canada. Pour Légaré, la peinture était un outil social et politique pouvant améliorer le sort de ses compatriotes (Davis, 1983, p. 7). Sa toile *Baie-Saint-Paul* est donc intimement liée à sa vision de militant libéral des campagnes bas-canadiennes, de même qu'elle est typique d'une époque d'affirmation nationale et de revendications politiques de la majorité francophone. Les bourgeois libéraux de l'époque proposaient un modèle de développement socioéconomique en continuité avec le passé, transposant le mythe fondateur de la nation canadienne-française en utopie nationaliste (Bouchard, 1993, pp. 12-13). Les campagnes agricoles constituaient le fer de lance de ce modèle qui reposait sur la modernisation de l'agriculture et la sauvegarde des traits culturels français de la nation.

Représentations et territorialité

Comme nous l'avons mentionné plus haut, plus le siècle avance, moins les représentations font état du vécu territorial de la population. Elles ne retiennent que les signes relatifs à la grandeur du milieu naturel et à la forme privilégiée d'occupation du sol, l'agriculture organisée sous le mode seigneurial. Ces traits finiront par constituer une véritable caricature du paysage dans la deuxième moitié du siècle et même dans la première moitié du XX^e siècle, lorsque l'on considère les œuvres d'artistes comme Clarence Gagnon et le Groupe des Sept.

Nous pouvons nous interroger sur les silences que contiennent ces représentations. Celles-ci sont muettes sur les fonctions d'échanges tels les marchés et la navigation commerciale, pourtant très active si on en juge par les témoignages de l'époque (Hériot, 1807, p. 53; Bouchette, 1815, p. 579). Les marchés villageois, les points de mouillage des navires commerciaux au large des baies et les navires qui assurent le trafic commercial entre Charlevoix et Québec sont absents. Les moulins, au nombre de 63 en 1831 (certains sont regroupés dans un même bâtiment), sont situés à proximité et dans certains cas à l'intérieur des villages de la région. Un seul moulin à scie est représenté dans la décennie 1820 (Rœbuck, 1821-24, ANC, C-121290) et un moulin seigneurial est évoqué dans un titre mais non illustré (Bigsby, 1819, ANC, C-11634). La diversification du profil socioprofessionnel des villages, avec ses groupes de petits commerçants, de manœuvres, d'artisans et de membres de professions libérales, révèle le dynamisme des aires villageoises qui canalisent alors les fonctions d'échanges de la région. Ce rôle central joué par le village dans la socioéconomie des paroisses est évacué par l'iconographie qui se limite au côté pittoresque, accordant la préférence à l'église comme centre de la vie spirituelle et communautaire des campagnes.

Les activités économiques complémentaires pratiquées par les habitants sont également absentes. Pourtant, l'industrie forestière est une source majeure de revenus pour la région à partir des tout débuts de la colonisation. Le nombre de moulins à scie passe de neuf à vingt dans la région de Baie-Saint-Paul au cours de la période 1831-1871. De nombreux habitants sont employés dans les chantiers pendant la période hivernale. Bouchette (1815) parle d'un marché très actif d'exportation de planches vers Québec à destination de l'Angleterre au cours des décennies 1820 et 1830. La construction navale est également en pleine expansion, stimulée par la croissance des échanges commerciaux avec la région de Québec. La pêche à l'anguille et au marsouin le long du littoral était également pratiquée, avec plus ou moins de succès cependant.

Il est significatif que les symboles utilisés pour représenter le paysage charlevoisien au milieu du XIX^e siècle se soient enlisés dans l'immobilisme et le passéisme alors que la région de Charlevoix entrait dans une période de changements économiques et sociaux majeurs. L'expansion de l'économie urbaine industrielle, la restructuration de l'agriculture au Québec ainsi que l'ouverture de la région voisine, le Saguenay, à l'immigration, ont bouleversé la structure interne du paysage régional. L'effet principal de ces changements s'est manifesté par des mouvements de population dans deux directions principales, à la fois vers les marges de l'écoumène à la recherche de nouveaux territoires de peuplement, et dans une proportion moindre vers le village, à la recherche d'occupations générées par le commerce local et extérieur. Ce schéma migratoire correspond à celui identifié en plusieurs endroits de l'axe du Saint-Laurent à la même période (Courville *et al.*, 1995, pp. 7-13). Le profil socioprofessionnel régional s'est également diversifié au cours de la période, particulièrement autour des villages en croissance. La proportion d'agriculteurs a diminué de 12,3 % à Baie-Saint-Paul au cours de la période 1831-1871. Vers 1851 également, on remarque la présence de 246 domestiques, probablement employés dans les villas et les hôtels de la région.

L'agriculture entrait également dans une période de mutation importante. Cette mutation s'est manifestée par une diminution de la taille moyenne des propriétés, qui sont demeurées toutefois vastes, comparée à celles d'autres régions de l'axe du Saint-Laurent. Cette diminution s'est opérée au détriment des propriétés de taille moyenne, alors que la grande propriété a vu une consolidation de ses assises. Par contre, la structure spatiale de la répartition des grandes propriétés et des plus importants producteurs est demeurée axée sur les basses terres fertiles des vallées, comme à Baie-Saint-Paul et à La Malbaie. Aussi, le volume des récoltes a augmenté au cours de la période (de 34,3 % dans la région de Baie-Saint-Paul). On remarque toutefois des changements dans la répartition de la récolte entre les différentes céréales. Le trait le plus évident est la chute du blé qui ne représentait plus que 6,3 % de la récolte totale de Baie-Saint-Paul en 1871, comparativement à 32 % en 1831. L'avoine et la pomme de terre, en revanche, ont enregistré une hausse substantielle. L'industrie forestière est demeurée importante dans la socioéconomie locale, particulièrement dans les paroisses de l'arrière-pays. La petite industrie a crû également et s'est diversifiée. La grande industrie, à part celle liée à la forêt, était cependant absente. Une nouvelle activité économique est toutefois apparue à cette période qui allait changer le visage de Charlevoix: le tourisme, stimulé par le mouvement romantique qui a induit chez les bourgeois le goût du voyage et de la découverte des paysages.

Il s'agissait donc d'une région en pleine mutation au plan social et économique, une région dont le paysage traduisait certains éléments de continuité avec le passé, certes, mais où également se produisaient des changements importants. Il semble cependant que les représentations du paysage à partir du milieu du XIX^e siècle se soient concentrées sur la continuité et aient dissimulé le changement qui prenait place dans le paysage. Elles se sont de plus en plus distinguées par leur caractère anti-urbain et industriel, qui s'inscrivait en réaction à l'industrialisation rapide du Canada à la fin du XIX^e siècle (Reid, 1979).

L'APOGÉE DU ROMANTISME DANS CHARLEVOIX: 1865-1900

Nous disposons, pour cette période, de 18 représentations picturales qui se divisent en deux catégories. Il y a d'abord les tableaux réalisés par des artistes professionnels destinés à être exposés et vendus. Les expositions artistiques se sont multipliées à Montréal et Toronto à partir de la décennie 1860 sous l'impulsion d'institutions artistiques provinciales et nationales comme l'Association des beaux-arts de Montréal en 1860, de l'Ontario Society of Arts en 1872 et de l'Académie royale du Canada en 1880. Ces associations ont contribué à stimuler l'intérêt du public pour les œuvres d'artistes canadiens. Nous avons retrouvé huit tableaux réalisés par cinq artistes différents. La plupart de ces artistes, C. J. Way, Frederick Martlett Bell-Smith, Lucius O'Brien et William Brymner, ont eu une influence importante sur l'histoire de l'art au Canada, tant par leur talent que par leur engagement dans la promotion des arts canadiens. Un autre, Daniel Wilson, est moins connu. Il s'agissait d'un artiste amateur, professeur d'histoire et de littérature anglaise au *University College* de Toronto. Il a également été président de l'Académie royale du Canada en 1885. Daniel Wilson (1816-1892) a réalisé deux aquarelles dans Charlevoix en 1865 et en 1867.

Le deuxième groupe d'illustrations est formé de gravures et de lithographies publiées dans les journaux et les revues de l'époque à des fins publicitaires. Ces dessins gravés ont été réalisés par des illustrateurs comme Edward Jump, qui a travaillé pour *l'Opinion Publique* et le *Canadian Illustrated News*. Nous disposons de cinq gravures tirées de ces journaux dans les années 1871, 1872 et 1881. Le second groupe d'illustrations provient des guides de voyages. Le plus célèbre d'entre eux est sans conteste *Picturesque Canada*, édité par George Monro Grant et Lucius O'Brien en 1882. La revue présente trois paysages charlevoisiens qui seront analysés plus loin. Les deux parties suivantes présentent une analyse du contenu de ces deux groupes d'illustrations et des systèmes de représentations dont elles sont issues.

Une immensité sauvage canadienne

Quelques-uns des artistes du Studio Notman de Montréal, employés dans les années 1860 et 1870 au coloriage et au montage de photographies sur fonds peints, ont aussi réalisé des toiles dans Charlevoix. Il s'agit de Charles Jones Way, Otto Jacobi et Frederick Martlett Bell-Smith. Il importe ici de souligner l'importance de l'invention de la photographie sur l'art du paysage dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Celle-ci a eu une influence à la fois sur le processus d'élaboration des tableaux et sur le style ainsi que sur la composition des œuvres. Les artistes se sont attachés à rendre les détails fugitifs et les effets particuliers de lumière sur les différents éléments du paysage, révélés par la photographie. Les objets étaient désormais représentés en fonction de leur impression visuelle, selon la lumière qu'ils reflétaient ou qu'ils absorbaient, et non plus par la convention ou l'image conceptuelle de ceux-ci. Pour employer les mots de Dennis Reid (1979, p. 7), les paysagistes, à partir de la décennie 1860, ont tenté de fixer la lumière en mouvement. Ce nouveau style se prêtait à merveille à la représentation du paysage selon la théorie de Ruskin. L'utilisation de la photographie permettait d'atteindre le niveau de détail qui rapprochait le paysage plus près de son apparence réelle (Reid, 1979,

p. 63). Lucius O'Brien a vraisemblablement visité la région pour la première fois lors d'un voyage à Québec à l'été 1879. Il a intégré ce souci du détail à ses vues romantiques du paysage charlevoisien. William Brymner (1855-1925) a également réalisé plusieurs toiles dans Charlevoix entre 1885 et 1900 environ (nous en avons retrouvé quatre). Cet artiste différait toutefois des précédents tant par son style que par les thèmes abordés.

Brymner était farouchement opposé aux peintres qui peignaient d'après photographies (Braide, 1979, p. 16). D'origine écossaise mais né dans les Cantons de l'Est, William Brymner a été l'un des premiers Canadiens à étudier dans les académies françaises à la fin de la décennie 1870. Il a eu une grande influence sur l'art canadien de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Sa formation académique française se manifeste dans un style naturaliste, associé à des thèmes campagnards et sentimentaux. Ce style est toutefois allégé par l'influence du tout nouveau courant impressionniste qui introduit l'utilisation d'une palette plus claire et d'un pinceau plus léger (Lowrey, 1995, p. 5). Les paysages charlevoisiens de Brymner illustrent des scènes campagnardes, souvent à contenu narratif. Les prés, les fermes, les habitants et leur charrette peuplent les tableaux. Dans l'une de ses toiles intitulée *Baie Saint-Paul* et datée d'environ 1900 (conservée à la galerie Bernard Desroches à Montréal), on retrouve le thème pastoral illustré par un troupeau de bétail au pâturage surplombé par la montagne. La composition du tableau est formée d'une superposition de lignes horizontales. Le clocher de l'église apparaît à l'horizon. Elle est réalisée selon la palette caractéristique de Brymner, formée de bruns, de verts tendres et de touches de rose. Cette couleur rosée est particulièrement apparente dans les nuages, traduisant une lumière de crépuscule. Elle donne une image paisible et romantique de la campagne charlevoisienne, en même temps qu'elle suggère son caractère immuable. Les tableaux de Brymner s'attachent au côté traditionnel et pittoresque du mode de vie et du paysage charlevoisien.

Les autres artistes professionnels de la période, qu'ils soient d'origine britannique, canadienne-anglaise ou encore allemande, se sont tous inspirés du romantisme britannique ou américain. Comme nous l'avons mentionné plus haut, leur style a été fortement influencé par la photographie. Ces artistes ont affiché une nette prédilection pour les paysages sauvages qu'ils découvraient le long du tout nouveau chemin de fer canadien. Les forêts, les rivières et les falaises habitent leurs paysages. En ces années d'expansion territoriale rapide du Canada, le gouvernement de l'époque a réalisé que l'art du paysage pouvait représenter un instrument idéal de promotion de l'unité canadienne, tant à travers la création d'institutions artistiques canadiennes que par la circulation des images de l'identité de la nation à travers la diversité de ses paysages. Lord Lorne et Lord Dufferin ont joué un rôle capital en ce domaine (Reid, 1979).

Les thèmes abordés par les artistes comme C. J. Way, Daniel Wilson, F. M. Bell-Smith et Lucius O'Brien dans Charlevoix portent principalement sur les montagnes, les forêts et l'hydrographie. Ces trois éléments représentent plus de 43 % des signes présents sur les cinq huiles et aquarelles dont nous disposons pour cette période. L'agriculture occupe toujours une place importante avec 26,3 % des signes. Le village vient ensuite avec 10,5 % des éléments. Un seul personnage apparaît sur une toile de Way et une seule route d'importance est représentée dans une vue

panoramique de la campagne des environs de Clermont à La Malbaie par Bell-Smith en 1896-98. La spécificité du paysage charlevoisien se rapproche de la définition de celle du paysage canadien de la fin du XIX^e siècle. Celle-ci est centrée sur l'idée de conquête des nouveaux territoires sauvages des marges de l'axe de peuplement des Grands Lacs et du fleuve Saint-Laurent et de la victoire de l'homme sur les obstacles dressés par le paysage rude et sauvage du Canada (Reid, 1979, p. 4). Les représentations de ces artistes mettent en valeur l'immensité des paysages à conquérir et les particularités locales de ceux-ci. Ils ont pour cela recours aux normes esthétiques dictées par le mouvement théocentrique de Ruskin en Angleterre.

Quant aux caractéristiques de la composition des œuvres, signalons que l'on retrouve peu de panoramas d'ensemble du paysage, à l'exception de celui de Bell-Smith dans les environs de Clermont en 1896-98. Il s'agit plutôt de vues très localisées, présentant des fermes encadrées par la forêt, comme dans les deux toiles de Way¹ ou de maisons adossées à la falaise, en bordure du fleuve². Ces images traduisent l'unité du paysage et surtout sa nature encore sauvage.

Une «industrie» touristique

Une seconde innovation d'importance à l'époque dans la production des images concerne les procédés d'imprimerie qui permettent désormais de reproduire à grand tirage dans les journaux et les revues de l'époque des dessins à l'encre et à la plume grâce à des plaques gravées (Reid, 1979, p. 114-117). De nombreuses images des paysages charlevoisiens seront diffusées au cours des décennies 1870 et 1880 dans les journaux, des revues de voyage et de nombreux dépliants publicitaires élaborées par les compagnies de transport. L'amélioration des moyens de transport a été à l'origine de la forte croissance de l'achalandage touristique dans Charlevoix à partir du milieu du XIX^e siècle. La construction du chemin de fer canadien, entre autres, a permis aux artistes et aux voyageurs d'avoir accès à des régions jusque-là relativement isolées du Dominion. La navigation à vapeur qui se développait le long du Saint-Laurent facilitait également l'accès de Charlevoix à la bourgeoisie montréalaise, torontoise et américaine.

La région s'est trouvée inscrite dans les grands circuits touristiques qui allaient des Grands Lacs au Saguenay dès le milieu du XIX^e siècle (Dubé, 1986, p. 57). Ce courant de villégiature romantique qui a pris son essor à partir du milieu du XIX^e siècle a eu un impact considérable sur l'évolution du paysage régional et sur son identité. Le premier hôtel destiné aux touristes a ouvert ses portes en 1860 à Pointe-au-Pic. En 1871, le secteur de La Malbaie comptait six hôtels. Par ailleurs, de nombreux habitants accueillaient les visiteurs chez eux, ce qui leur procurait un gagne-pain supplémentaire (Dubé, 1986, pp. 85-100). Les touristes fournissaient un nouveau débouché aux produits de la ferme et de l'artisanat local, ainsi qu'une source d'emploi saisonnier pour les jeunes. L'industrie touristique dans Charlevoix, à partir du milieu du XIX^e siècle, satisfaisait à la fois les bourgeois urbains à la recherche de campagnes romantiques, loin des bruits et du stress de la ville, et la population rurale locale qui y voyait une nouvelle activité permettant d'assurer le maintien de son mode de reproduction sociale.

La publicité diffusée dans les journaux et les revues de voyage de l'époque mettait surtout en évidence, en plus de la majesté du paysage naturel, les zones littorales et les activités récréatives qui y étaient associées. La publicité était axée sur les aspects récréatifs du paysage à La Malbaie, encadrés par un environnement naturel majestueux.

La plus importante de ces publicités, et sans doute celle ayant eu le plus grand impact sur la diffusion des images du paysage charlevoisien à travers le Canada, a été l'article de *Picturesque Canada: the country as it was and is* (O'Brien et Grant, 1882, pp. 697-712). Le style des images qui illustrent cet article s'apparente à celui des peintres américains de l'École de la *Hudson River*, également d'inspiration romantique britannique. L'un des artistes américains employés par la revue, Frederick Boley Schell, a d'ailleurs réalisé un paysage à La Malbaie. Cette publication fait écho à des publications similaires en Grande-Bretagne et dans les «nouveaux mondes». Ces guides répondaient à un besoin généré par la nouvelle vague de voyages de plaisance dans les provinces britanniques et dans les nouvelles colonies. On y présentait les plus beaux paysages des régions visitées ainsi qu'un commentaire sur la protection des campagnes contre les ravages de l'industrie capitaliste. *Picturesque Canada* était destiné à des professionnels des centres métropolitains du Canada central. Sous la direction de George Monro Grant, le réformiste en chef du mouvement *Gospel*, cette revue a adopté une philosophie de conservation. Elle a cultivé, chez les classes moyennes, l'attrait pour les paysages pittoresques et un goût romantique pour le passé préindustriel du Canada. Les tenants de ce mouvement soutenaient que le développement industriel s'accompagnait d'une perte de terres agricoles qui mettait en danger le caractère rural original du Canada. Le mouvement industriel devait donc être surveillé de près de façon à protéger les paysages typiques du Canada (Ramsay, 1992, p. 167). Et c'est pourquoi les peintres de ce mouvement se sont mis à parcourir le pays, puisqu'ils leur importaient de capturer les paysages ruraux du Canada avant qu'ils ne disparaissent sous l'assaut de l'industrie.

Trois paysages de Charlevoix sont présentés dans *Picturesque Canada*. Ils sont réalisés par l'illustrateur américain Frederick B. Schell et le peintre canadien Lucius O'Brien, éditeur artistique de la revue. Les gravures sont accompagnées d'un texte descriptif du paysage régional et d'un bref historique de son occupation. Ce texte souligne la beauté du milieu naturel et le caractère traditionnel du mode de vie de la population, encore peu touché par l'industrialisation: «*The influence of the scene (entre l'Île-aux-Coudres et le cap aux Corbeaux) must be more than a passing imagination, for to this day the people of Isle aux Coudres are noted for their preservation of the simplicity and integrity of life that distinguished the habitants of former generations, and for their devoutness*» (O'Brien et Grant, 1882, p. 708). Ce passage révèle, en plus d'une vision romantique du mode de vie ancestral, le caractère déterminant attribué au paysage sur la mentalité et le mode de vie des populations. Cette théorie était fort répandue dans le milieu scientifique (en particulier en géographie) dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle rejoignait la philosophie du mouvement romantique qui recherchait la présence dans le paysage d'une harmonie entre Dieu, l'homme et la nature. Les trois gravures publiées illustrent le paysage littoral de Charlevoix et ses montagnes majestueuses. Chacune d'elles est axée sur une activité économique traditionnelle du milieu: d'abord l'agriculture extensive, centrée autour

de l'agglomération villageoise³, ensuite la navigation et la pêche sur le fleuve⁴ et la fonction récréative du littoral de La Malbaie. «*Murray Bay and its adjoining villages are the resort of those who want grand scenery, and a quiet country life with a spice of gaiety*» (O'Brien et Grant, 1882, p. 702). C'est le côté esthétique et la fonction récréative qui est mise en valeur, tant par le texte que l'image. Les activités industrielles ainsi que le fait urbain sont absents, ces éléments étant considérés comme une menace pour la sauvegarde de ce milieu exceptionnel.

La gravure de Frederick B. Schell a pour thème le littoral à La Malbaie (figure 5). Cette image illustre le caractère sauvage et bucolique du milieu riverain. Les montagnes sombres et distantes, le ciel ennuagé de même que le fleuve plat à la droite de l'image confère une grandeur et une majesté à l'ensemble. Cette vue embrasse la rive sud-ouest jusqu'à la baie. On aperçoit au loin le village de La Malbaie où se distingue clairement le clocher de l'église. Un petit hameau est accroché à flanc de montagne du côté nord-est de la baie. L'artiste accentue le caractère sauvage du littoral à l'avant-plan, par sa vue prise du haut d'un cap rocheux, qui sert également de repoussoir vers la petite baie et le voilier au centre de l'image. Le village de La Malbaie, qui constituait à cette époque un centre de service important pour la région, est dissimulé à l'arrière-plan. On n'y distingue que son église et les quelques maisons qui l'entourent, à la manière des villages représentés par Warre, Bigsby et Durnford à la période 1841-1858. L'aspect sauvage du paysage et sa fonction récréative dominent l'image, grâce à l'illustration de bateaux de plaisance sur le fleuve, d'un hôtel au centre et d'une villa touristique.

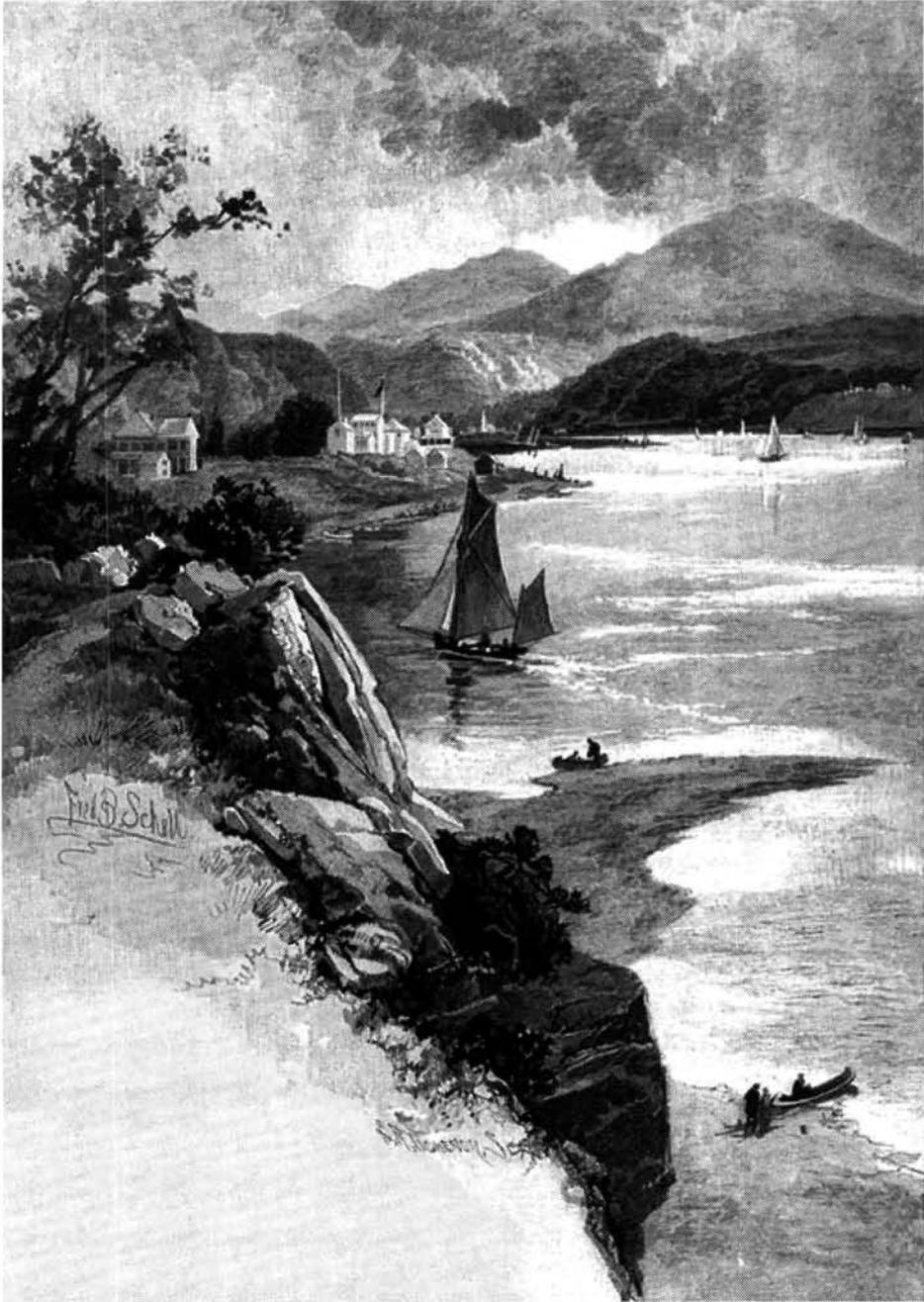
Représentations et identité régionale

Le paysage charlevoisien du XIX^e siècle a été interprété par un système de représentation étranger, et ce dès la fin du XVIII^e siècle. Ce système a considéré les spécificités du paysage local à la lumière de normes et de conventions issues d'une certaine perception de l'espace rural. Or ces normes et ces perceptions étaient liées aux valeurs culturelles britanniques et européennes. Vers le milieu du XIX^e siècle, les artistes ont intégré à ces conventions les symboles mêmes, du moins ceux qu'ils croyaient tels, de la collectivité canadienne-française. C'est ainsi que la religion catholique, l'agriculture de subsistance et le droit français visible à travers le mode de tenure seigneuriale sont devenus des thèmes récurrents. Du coup, des signes comme l'église, le manoir seigneurial et le village se sont mis à dominer dans les aquarelles.

Les représentations du paysage charlevoisien du milieu du XIX^e siècle traduisent donc la vision des deux groupes ethniques principaux du Bas-Canada. Ces deux groupes se définissaient l'un par rapport à l'autre, en puisant dans le système de représentation de son vis-à-vis. Les Britanniques intégraient à leurs représentations les symboles du mythe fondateur des Canadiens-français alors que Joseph Légaré intégraient plus ou moins consciemment les théories esthétiques et les normes qu'elles commandaient dans la représentation de la campagne de Baie-Saint-Paul.

C'est cette intégration des deux systèmes de représentation du paysage qui est à l'origine du paysage mythique de Charlevoix. Les deux visions se sont élaborées à partir des mêmes signes du paysage, du même contenu. Elles les ont interprétés en fonction de leurs propres référents culturels. Ce paysage imaginaire intègre des

Figure 5 Murray Bay, 1882.



Source: Schell, Frederick Boley. *Archives nationales du Canada*, C-85479.

éléments du mythe fondateur de la nation canadienne-française élaboré par son élite socioprofessionnelle d'abord, puis cléricale. Le mythe assignait au peuple une mission providentielle en Amérique du Nord, à travers sa foi catholique et son enracinement au sol. Il modelait le devenir de la société sur la conservation de ses traits d'origine. Les Britanniques ont vu dans les signes extérieurs de ce mythe inscrits dans le paysage l'image de la campagne romantique et pittoresque où perçait une pointe d'exotisme, remède tout indiqué contre les maux de la vie urbaine. Cette représentation correspondait à l'image idyllique des campagnes élaborée en réaction à la croissance accélérée des villes et de l'industrie en Angleterre et aux États-Unis (White, 1977). Cette représentation était également nourrie par le mythe géorgique des campagnes britanniques du XVII^e siècle (Rosenthal, 1982, pp. 15-16).

Cette idéologie était intégrée à la définition de l'identité canadienne à l'aube de la décennie 1880. Les artistes étaient alors encouragés à rechercher dans les milieux naturels différenciés de la nouvelle nation, «une certaine inspiration qui exprimerait une conception fédérale d'une nation unie, dans un commun élan, d'un océan à l'autre» (Reid, 1989, p. 6). Cette volonté s'est notamment matérialisée à travers *Picturesque Canada* en 1882. Charlevoix est alors intégrée à ces paysages ruraux typiques du Canada, caractérisés par leur nature grandiose et un mode de vie rural pittoresque. À la lumière de ces systèmes de représentation divers, on constate que le paysage charlevoisien a constitué une matière première, pétrie et formée aux impératifs idéologiques de deux nations en quête d'identité dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

REMERCIEMENTS

Nous aimerions remercier tout particulièrement le professeur Serge Courville (codirecteur du CIEQ, département de géographie, Université Laval), qui a ouvert nos perspectives de recherches par le biais de la thèse et du projet d'Atlas historique du Québec. Nous voulons également remercier le professeur Brian S. Osborne (département de géographie, Université Queen's, Kingston) qui nous a permis d'approfondir nos réflexions lors d'un stage que nous avons effectué sous sa supervision à l'Université Queen's à l'automne 1995. Nous tenons à le remercier tout particulièrement pour son support ainsi que pour ses commentaires concernant le contenu de cet article. Enfin, nous voulons remercier le personnel des musées et centres d'archives suivants qui nous ont ouvert leur collection: les Archives nationales du Canada à Ottawa, le musée du Québec à Québec, le musée de l'Amérique française à Québec ainsi que le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa.

NOTES

- 1 *Paysage de Charlevoix, 1872*, Power Corporation du Canada et *Cap-à-l'Aigle*, musée du Québec, 78.51.
- 2 O'Brien, 1890, *Jour de pluie, Pointe-au-Pic*. Art Gallery of Hamilton.
- 3 O'Brien, 1890, *Jour de pluie, Pointe-au-Pic*. Art Gallery of Hamilton.
- 4 Anonyme, *Baie St. Paul, 1882*, ANC, C-85478).

BIBLIOGRAPHIE

- ALPENNY, F.G., HAMELIN, J., éds (1990) *Dictionnaire biographique du Canada. Vol XII, de 1891 à 1900*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- BERMINGHAM, A. (1994) Turner and the representation of England. In Mitchell, W.J.T. *Landscape and power*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press, pp. 103-125.
- BERNBAUM, E. (1949) *Guide through the romantic movement*. New York, Ronald Press.
- BIGSBY, J.J. (1850) *The shœ and canœ or pictures of travel in the Canadas*. Vol. 1, Paladin Press, pp. 186-241.
- BLANCHARD, R. (1935) *L'est du Canada français, province de Québec*. Vol. 1. Montréal, Beauchemin.
- BOUCHARD, G. (1994) Family reproduction in new rural areas: outline of a North American model. *Canadian historical review*, LXXV, 4: 475-510.
- (1993) Une nation, deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960). In Bouchard, G. et Courville, S. *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*. Québec, CEFAN/Presses de l'Université Laval, pp. 3-47.
- BOULIZON, G. (1984) *Le paysage dans la peinture au Québec: vu par les peintres des cent dernières années*. La Prairie (Qué.), M. Broquet.
- BRAIDE, J. (1979) *William Brymner 1855-1925. Aperçu rétrospectif de l'artiste*. Queen's University, Kingston, Agnes Etherington Art Centre.
- BURANT, J. (1988) The military artist and the documentary art record. *Archivaria*, 26: 33-51.
- COSGROVE, D. et DANIELS, S., éds (1988) *The iconography of landscape*. Cambridge, Cambridge University Press.
- COSGROVE, D. E. (1979) John Ruskin and the geographical imagination. *Geographical review*, 69: 43-62.
- COURVILLE, S., ROBERT, J.C., SÉGUIN, N. (1995) *Atlas historique du Québec. Le pays laurentien au XIX^e siècle. Les morphologies de base*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- DAVIS, A. (1983) *A distant harmony. Comparisons in the paintings of Canada and United States of America*. Hamilton, Art Gallery of Hamilton.
- DUBÉ, P. (1986) *Deux cents ans de villégiature dans Charlevoix. L'histoire du pays visité*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- DUMONT, F. (1993) *Genèse de la société québécoise*. Montréal, Boréal.
- FINLEY, G. (1983) *George Hériot. Postmaster-painter of the Canadas*. Toronto, University of Toronto Press.

- GAULDRÉE-BOILEAU, C.H.P. (1862) Paysan de Saint-Irénée de Charlevoix en 1861 et 1862. *Paysans et ouvriers québécois d'autrefois. Les Cahiers de l'Institut d'Histoire*, n° 11. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1968, pp. 19-76.
- GENDREAU, A. (1990) Une analyse anthropologique des formes. *Sociologie du Sud-Est. Revue de Sciences Sociales*. 59-62: 151-178.
- (1983) L'énonciation dans la peinture à Charlevoix: le cas de Clarence Gagnon. *Études Littéraires*, avril 1983, pp. 79-98.
- GÉRIN, L. (1938) Le paysan du Bas Saint-Laurent, colonisateur du Saguenay. In Gérin, L. *Le type économique et social des Canadiens. Milieux agricoles de tradition française*. Montréal, Éditions de l'A.C.F., pp. 13-54.
- GOMBRICH, E.H. (1977) *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Oxford, Phaidon Press.
- GOODMAN, N. (1968) *Languages of art*. New York, Bobbs-Merrill.
- HARPER, J.R., (1966) *La peinture au Canada des origines à nos jours*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- HERIOT, G. (1807) *Travels through the Canadas containing a descriptive of the Picturesque scenery on some of the rivers*. Londres, Richard Philips, pp. 52-56.
- HILL, C. C. (1975) *Peinture canadienne des années trente*. Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- KAREL, D. (1992) *Dictionnaire des artistes de langue française*. Québec, Musée du Québec.
- LOWREY, C. (1995) *Engagé dans le mouvement de l'art moderne. L'Impressionnisme dans la peinture au Canada. 1885-1920*. Québec, Musée du Québec.
- MARTIN, D. (1988) *Portraits des héros de la Nouvelle-France. Images d'un culte historique*. Montréal, Hurtubise HMH.
- McBURNEY et al. (1995) *The Group of Seven. Why not eight or nine or ten?* Toronto, The Arts and Letters Club of Toronto.
- MITCHELL, W.J.T. (1994) *Landscape and power*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- (1986) *Iconology: image, text, ideology*. Londres, The University of Chicago Press.
- MORISSONNEAU, C. (1978) *La Terre promise: le mythe du Nord québécois*. Montréal, Hurtubise HMH.
- O'BRIEN, L. et GRANT, G.O., eds (1882) *Picturesque Canada: the country as it was and is*. Vol. II, Toronto, Belden Bros.
- OSBORNE, B. S. (1988) The iconography of nationhood in Canadian art. In Cosgrove, D. et Daniels, S. (eds) *The iconography of landscape*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 162-178.

-
- (1984) The artist as historical commentator: Thomas Burrowes and the Rideau Canal. *Archivaria*, 17: 41-59.
- PANOFSKY, E. (1972) *Studies in iconology: humanistic themes in the art of Renaissance*. New York, Icon.
- PORTER, J.R. et al. (1978) *Joseph Légaré 1795-1855. L'œuvre*. Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- PRIOUL, D., (1993) *Joseph Légaré, paysagiste*. Québec, Université Laval, Faculté des Lettres, 2 vol. Thèse de doctorat non publiée.
- (1979) *Notre patrie le Canada*. Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- ROBERT, G. (1978) *La peinture au Québec depuis ses origines*. Sainte-Adèle, Québec, Iconia.
- ROSENTHAL, M. (1982) *British landscape painting*. New York, Cornell/Phaidon Books, Cornell University Press.
- ROY, F. (1993) *Histoire des idéologies au Québec aux XIX^e et XX^e siècles*. Montréal, Boréal.
- RAMSAY, E. (1992) Picturing the Picturesque: Lucuis O'Brien's sunrise on the Saguenay. In Simpson-Housley, P. et Norcliffe, G. (éds) *A few acres of snow*. Toronto/Oxford, Dundurn Press, pp. 158-170.
- VÉZINA, R. (1977) L'art documentaire au service des sciences humaines: le cas du comté de Charlevoix au Québec. *Cahiers de géographie du Québec*, 21, 53-54: 293-308.
- (1976) *Inventaire des sites et arrondissements culturels de Charlevoix. Charlevoix et les arts figuratifs*. Québec, Groupe PAISAGE, département de géographie, Université Laval.
- VILLENEUVE, L. (1992) *La socio-économie de Charlevoix au début des années 1830*. Québec, Université Laval, département de géographie, mémoire de maîtrise non publié.
- WHITE, L. et M., (1977) *The intellectual versus the city. From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright*. Oxford, Oxford University Press.