Document généré le 25 avr. 2024 12:27

Vie des Arts

Vie des arts

L'art des petites gens

François-Marc Gagnon

Volume 18, numéro 74, printemps 1974

URI : https://id.erudit.org/iderudit/57762ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gagnon, F.-M. (1974). L'art des petites gens. *Vie des Arts*, *18*(74), 56–60.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1974

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'ART DES PETITES GENS

FRANÇOIS GAGNON

Il faut savoir gré aux patients travaux de J. R. Harper et aux Services d'Extension de la Galerie Nationale du Canada d'avoir réuni les oeuvres montrées sous le titre général de *People's Art (L'Art populaire: l'art naïf au Canada)*[1]. Les Montréalais, dont le musée est en réfection, pourront se consoler de ne pas recevoir cette exposition en se rappelant qu'ils ont été gâtés, l'an dernier, avec une rétrospective Arthur Villeneuve, peintre-barbier. *People's Art*, comme son titre l'indique, n'entend pas trancher dans les difficiles distinctions entre *Art populaire, Art naïf, Art primitif, Art folklorique, Art brut* et le dernier en date *Art insitic*. On veut nous proposer simplement l'*Art des gens* ou, peut-être même, l'*Art des petites gens*, de la même manière directe, qu'ont été faites les oeuvres. Faisons de même et proposons quelques réflexions psychologiques à propos de trois ou quatre tableaux de cette collection.

Commençons par cette extraordinaire huile sur toile (12 pces sur 18½) d'Edward R. Jost intitulée *Ulysses*, qu'on date des années 1860. Jost était un ébéniste qui exerçait son métier à Halifax, en 1864, comme l'apprenait D. C. Mackay à l'historien J. R. Harper. Jost a voulu illustrer ce passage de l'*Odyssée* où Homère raconte comment Ulysse et ses compagnons, avertis par Circé de la perfidie des sirènes, passèrent près de rochers escarpés, quelque part entre l'île de Caprée et la côte italienne, où elles avaient établi leur repaire. Leurs chants mélodieux avaient le pouvoir de faire tout oublier à ceux qui les entendaient et de les entraîner dans la mort. L'épave accrochée au rocher qu'on voit au milieu de la composition de Jost exprime à sa manière ce détail du récit homérique, qui décrivait plutôt les squelettes blanchis qu'on voyait s'amonceler autour de leur île. Les lyres et la harpe que tiennent les sirènes, illustrant clairement leur pouvoir musical, ne sont pas non plus des détails exacts. La lyre était plutôt l'instrument d'Apollon ou d'Orphée ou même, à la rigueur, des Muses, mais pas des Sirènes, dont le pouvoir était tout entier dans la voix. On sait enfin qu'il était traditionnel de représenter les sirènes comme des êtres fabuleux, moitié femme et moitié poisson. Jost a donc pris quelques libertés avec la façon habituelle de traiter son sujet, créant ici et là, peut-être à son insu, des variantes dues à son ignorance de la mythologie grecque.

Il a, toutefois, introduit dans sa composition un élément tout à fait étonnant, et qui ne me paraît pas du même ordre. C'est la faune avicole dans laquelle le peintre des Maritimes a cru devoir plonger toute la scène. Le savoir de Jost est ici sans borne, et c'est le *Field Guide to Eastern Birds* de R. T. Peterson à la main qu'il faut regarder le tableau pour identifier les espèces ici représentées! Je soupçonne Jost d'avoir procédé comme son grand épigogne, le douanier Rousseau qui, au dire d'Yann Le Pichon, tirait ses représentations d'animaux moins de ses soi-disant expéditions au Mexique, sous Napoléon III, que d'un album d'enfants publié par les Galeries Lafayette, au début du siècle, sous le titre *Bêtes sauvages — Environ 200 illustrations amusantes de la vie des animaux avec texte instructif*, que Rousseau possédait dans sa bibliothèque. Il n'est donc pas nécessaire d'imaginer notre peintre-ébéniste perché sur un roc du Nouveau-Brunswick pour expliquer son savoir ornithologique! Quoi qu'il en soit, ce nouveau détail ne me semble pas devoir être mis sur le même plan qu'une simple variante par rapport à la tradition, ou qu'une simple naïveté. Il me paraît, au contraire, avoir un rôle fonctionnel précis dans la représentation, à savoir celui d'acclimater la légende homérique à la mentalité du spectateur canadien.

A cause de cet élément, la composition de Jost est tiraillée entre deux pôles: d'un côté représenter les navires d'Ulysse parmi les sirènes assez fidèlement pour que l'image soit sans équivoque: les rochers sont hauts et escarpés, les sirènes chantent, les marins voguent dans des bateaux grecs, mais d'un autre côté, situer la légende dans un environnement assez familier pour qu'elle parle au spectateur canadien, qu'elle signifie quelque chose dans son monde à lui, d'où nos oiseaux de mer indigènes. En somme, la représentation de Jost tend à trouver un compromis entre l'accommodation à la légende homérique telle que transmise par la tradition et son assimilation au monde familier de Jost et de ses pairs. La solution de Jost est simple: il a juxtaposé l'un et l'autre registre de représentation, sacrifiant une part d'objectivité (quelques oiseaux grecs) pour faire place à une autre série d'éléments (les oiseaux canadiens), nécessaires pour assurer l'intelligence de la scène dans l'esprit du spectateur.

N'est-ce pas la même bipolarité qu'on retrouve dans le tableau intitulé *Sir John A. Macdonald's House*, malheureusement anonyme, qu'on date des environs de 1880 et qui fait partie de la collection de M. Charles E. McFaddin. La maison est indubitablement victorienne. L'ornementation en dentelle des pignons, la corniche, les souches des cheminées, les bow-windows, la fenestration surchargée de la façade sont autant de détails qui confirment cette interprétation. Pourtant, la maison est littéralement immergée dans un de ces jardins dont le populaire a le secret. Les fleurs en pot, en marmite suspendue, en bassin d'oiseaux, occupent le parterre, créant cette impression d'accumulation, de foisonnement, si caractéristique de ces jardins de village. L'auteur semble avoir voulu apprivoiser à son monde l'austère et imposante demeure du père de la Confédération canadienne. Jost, de même avait peuplé une scène homérique d'oiseaux atlantiques. Dans l'un et l'autre cas, ou sacrifie une partie de la représentation objective pour assurer la communication de la donnée au monde du spectateur. C'est peut-être là une attitude moins naïve qu'on le croit. Cela revient à prendre ses distances par rapport à l'objectivité, à refuser d'en faire une valeur absolue, parce que la communication d'une donnée avec son usager est perçue comme également importante. Quel mal y avait-il à ce qu'un marin du Nouveau-Brunswick ayant éprouvé quelque fascination pour les cris des fous de Bassan ou pour d'autres oiseaux de mer ne se perçut dans le tableau de Jost comme un Ulysse américain? N'était-ce pas la manière même dont les auditeurs d'Homère reçurent son récit? Quel mal y aurait-il d'autre part à ce que le jardin du père de la Confédération canadienne soit représenté par quelqu'un qui, se percevant comme son enfant, le fit dans un style semblable à son propre jardin de village?

Certes, d'autres tableaux de la présente collection ne semblent pas entrer si facilement dans la problématique que nous venons d'esquisser. Que voir, sinon une simple description, dans ces *Sweethearts* que M. et Mme W. Bennet, de Vancouver, sont allés dénicher dans le comté de Charlevoix et qui sont dus au pinceau d'un certain Robert Cauchon. Il s'agit d'une aquarelle, de 21 pouces ½ sur 30, non sans parenté avec les peintures sur soie de Marie Bouchard, qui habitait la même région, à la même époque (v. 1930). Nos amoureux en raquettes, le garçon entraînant la fille au bois, celle-ci résistant bien un peu, semblent n'avoir d'autres prétentions que de nous raconter une tranche de vie. Par contre, qu'on note un fait plastique évident. Les personnages ont été peints d'abord, le paysage ensuite. Ce dernier remplit les intervalles entre les personnages

1

2

1. *Anonyme.*
Maison de sir John A. MacDonald.
Toronto, Coll. Charles E. McFaddin.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)

2. *Anonyme.*
The Flapper, (env. 1930).
Bois sculpté peint; Haut.: 12 pces (30 cm. 50).
Coll. particulière.
(Phot. Brian Merrett et Jennifer Harper)

3. Louis JOBIN (1845-1928).
The Jolly Tar.
Bois sculpté peint; Haut.: 67 pces (170 cm. 18).
Montréal, Château Ramezay.
(Phot. Brian Merrett et Jennifer Harper)

4. Thomas MACDONALD
Sir Leonard Tilley and his Sister Ann as Children.
Halifax, Coll. Mrs. H. P. McKeen.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)

3

4

5

7

6

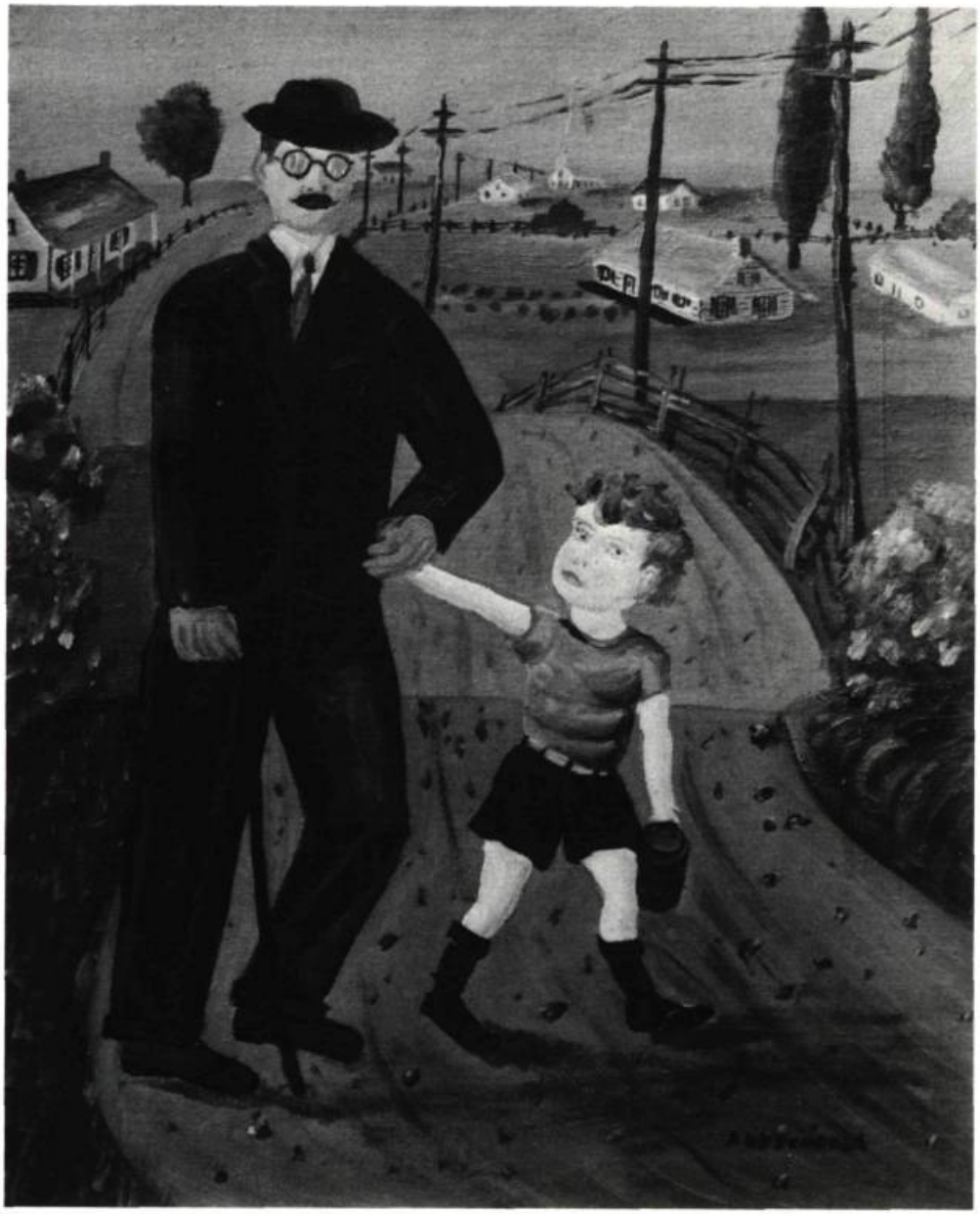
8

5. Sarah MINERVA ROYS
Vase de fleurs (milieu du 19e siècle).
Aquarelle; 14 pces ½ x 22 (36 cm. 8 x 55,9).
Morrisburg, Ont., Upper Canada Village.
(Phot. Brian Merrett et Jennifer Harper)

6. Robert CAUCHON
The Sweethearts (env. 1930).
Aquarelle; 21 pces ½ x 30 (54 cm. 6 x 76,2).
Vancouver, Coll. Mr. and Mrs. W. W. Bennett.
(Phot. Brian Merrett et Jennifer Harper)

7. Edward R. JOST
Ulysses.
Coll. particulière.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)

8. *Anonyme.*
Spotted Cow (prob. 19e siècle).
Bois peint et cornes en os de canard;
Haut.: 9 pces ½ (24 cm. 2).
Coll. Mrs. Nettie M. Sharpe.
(Phot. Brian Merrett et Jennifer Harper)



9. Alfred DESCHÊNES, *Father and Son Walking* (The Blind Man) (env. 1930). Huile; 21 pces x 17 (53 cm. 3 x 43,2). Montréal, Coll. Galerie Dominion. (Phot. Brian Merrett et Jennifer Harper). Frans ZWARTIES. *Audition d'un film 16 mm.*

et les encadre sur les côtés. Voyez comment, par exemple, les têtes et les bonnets des personnages s'entourent d'une espèce de halo blanc produit par les vides laissés dans les taches pommelées formant les montagnes du fond. Il en résulte une curieuse disproportion entre l'échelle des personnages et celle du paysage, leur donnant la même taille que les sapins sur la gauche et réduisant celle de l'arbre sur la droite. Là encore, l'objectivité de la représentation a été sacrifié à une valeur de communication. Dans l'univers mental de Robert Cauchon, le paysage est subordonné aux amoureux et non l'inverse. Il s'entend là-dessus avec Jost qui, bien que très épris des lois de la perspective dans la représentation des paysages, avait traité ses sirènes en aplat, sans modelé, en leur donnant aussi des proportions monumentales. C'est d'ailleurs là une conviction qu'on retrouve chez plusieurs peintres *naïfs*, témoin encore *Father and Son walking (The Blind man)* d'Alfred Deschênes (1930, Dominion Gallery, Montréal), à la même exposition.

Un peintre d'Alberta, William Panko (1892-1948) a peint, vers 1940, un *Rodéo* (aquarelle de 14 pces ½ sur 30) conservé au Musée McCord qui comporte, dans le traitement de l'espace, les fantaisies qu'on a vu les autres employer dans la représentation des personnages. Son tableau privilégie d'abord une sorte de vue plongeante qui distribue en registres étagés les uns par dessus les autres les divers moments du rodéo. A l'intérieur de ce cadre très libre, Panko va d'instinct à la solution la plus efficace pour raconter ce qu'il a à dire. Les personnages du bas sont à axe radial et, de ce fait, subordonnés à la course à cheval qui, elle, est vue de profil. Dans l'aire centrale, des vues plongeantes côtoient des vue de face et de profil, ou même de dos, créant une grande animation dans une scène à points de vue aussi diversifiés. Enfin, l'arrière-plan est étagé, compartimenté et moins animé. Là encore, les valeurs de communication l'ont emporté sur celles de la représentation objective.

Il est difficile de conclure sur un si petit nombre d'exemples à un trait général de l'art dit *naïf*. Ce que nous aurions voulu suggérer, c'est qu'au lieu d'aborder l'art naïf comme une forme malhabile de l'art réaliste, il serait peut-être plus rentable de l'aborder comme témoignant d'un autre système de valeurs, comme une culture dans la culture, marginale si l'on veut, mais cohérente comme l'autre, à l'intérieur de ses propres limites. Il donnerait à penser qu'il existe en parallèle avec une culture dominante et hiérarchique, celle dont le grand art témoigne, une culture de classe lui échappant en partie: celle des petites gens. Nous ne voulons pas suggérer que celle-ci est meilleure que celle-là. Nous croyons que nous aurions déjà gagné quelque chose si nous les percevions comme différentes et si nous renoncions à appliquer les mêmes étalons de mesure à toutes les manifestations d'art.

1. Cette exposition se tient successivement, à Ottawa, du 30 novembre 1973 au 6 janvier 1974, au Musée Royal d'Ontario, à Toronto, du 1er février au 3 mars, au Musée d'Art de Vancouver, du 3 avril au 5 mai.

English Translation, p. 100