

L'ILLUSTRATION DE "MARIA CHAPDELAINÉ"

Les lectures de Suzor-Côté et Clarence Gagnon

Silvie Bernier

L'OPINION COURANTE veut qu'une oeuvre littéraire soit considérée comme texte sans qu'intervienne dans sa signification le support matériel qui lui permet d'exister en tant qu'objet. Tout ce qui relève de cette matérialité semble occulté ou sinon jugé accessoire à la vérité de l'oeuvre. Qu'un livre paraisse en grand format ou en livre de poche ne peut à première vue avoir d'influence sur la lecture que l'on en fait.

Dans ce cas, on peut se demander pourquoi les différents éditeurs accordent une telle importance au choix d'éléments tels que la maquette de couverture, la typographie, le type de papier, le format et l'épaisseur du livre. Pourquoi les éditeurs de best-sellers misent sur une couverture illustrée voyante tandis que les maisons "lettrées" recherchent une couverture sobre? N'est-ce pas la première façon de signifier au consommateur de quel type de livre il s'agit et d'en orienter sa lecture? La couverture blanche de Gallimard ou des éditions de Minuit connote une image de pureté qui rejoint les prétentions de ces deux maisons: celles d'une littérature "pure" en dehors des considérations économiques et des facilités littéraires.¹ Il en est de même du format et de l'épaisseur du livre qui va des petites plaquettes de poésie jugées pour leur qualité et non pour leur quantité jusqu'aux best-sellers de 400 pages qui doivent en donner pour leur argent au grand public consommateur.

On pourrait multiplier les signes: bande publicitaire, jaquette, pelliculage, typographie, photos, papier, etc. . . . C'est l'ensemble de ces composantes chargées de signification qui constituent "l'objet-livre" et qui orientent de façon plus ou moins inconsciente la lecture de l'oeuvre. L'illustration, à l'intérieur du livre ou en couverture, a elle-aussi un rôle déterminant dans le traitement idéologique du texte. En donnant à l'histoire une représentation seconde, elle guide discrètement le lecteur dans l'interprétation qu'il en fait. Par le choix des scènes représentées, le travail d'illustration pointe les moments les plus importants en même temps qu'il en propose une traduction plastique. Il est donc nécessaire de prendre ses distances par rapport à une interprétation purement décorative ou esthétique des illustrations et de toucher à leur fonction idéologique.

En 1964, Roland Barthes, dans un texte sur l'image publicitaire, émettait l'hypothèse d'un accroissement de l'information obtenu par l'ajout d'une image à un texte.

Dès l'apparition du livre, la liaison du texte et de l'image est fréquente; cette liaison semble avoir été peu étudiée d'un point de vue structural; quelle est la structure signifiante de l'illustration? L'image double-t-elle certaines informations du texte par un phénomène de redondance, ou le texte ajoute-t-il une information inédite à l'image?³

L'interrogation de Barthes nous invite à dépasser la fonction analogique de l'image qui, dans l'illustration figurative, s'impose au spectateur comme code perceptif dominant. De même que tout langage organisé, l'image dispose d'un système de représentation propre qui s'actualise dans chaque illustration en une structure signifiante dont le sens diffère de celui de la figure. Alain-Marie Bassy,⁴ inspiré des thèses de Jean-Louis Scheffer,⁵ isole d'une part la figure de représentation ou sujet de l'image qui mime le sujet du texte et d'autre part, le système de représentation, porteur d'un sens différent, parfois radicalement autre, qui modifie le sens premier de la figure et du texte. C'est là, dans la structure formelle, que se joue implicitement la dimension idéologique de l'image. Son action est d'autant plus effective qu'elle demeure cachée et ce n'est que par un travail d'analyse qu'elle peut accéder à l'explicite.

Maria Chapdelaine

S'il est une oeuvre qui a connu des illustrateurs nombreux, c'est bien *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. De sa parution en 1916 à aujourd'hui, une vingtaine de peintres et de graveurs québécois ont choisi de l'illustrer, chaque fois de façon fort différente les uns des autres.⁶ Déjà la première édition québécoise de 1916 se présentait avec des illustrations d'un artiste important, Suzor-Côté.⁷ Le prestige du roman explique en partie l'intérêt des éditeurs d'en produire des versions illustrées. On peut supposer aussi que, du moins pour les éditions d'avant la guerre, les illustrations aient été utilisées afin d'orienter la lecture d'un texte qui devait servir de modèle littéraire pour les écrivains et de catéchisme national pour la population. Plus que tout autre roman, *Maria Chapdelaine* s'est accolé à l'idéologie de conservation et à la série du terroir qui dura jusqu'au deuxième conflit mondial. C'est précisément l'importance du rôle quasi politique que l'on a voulu donner à ce texte qui rend l'étude de ses illustrations exemplaire et qui pousse à s'interroger sur l'adéquation entre le discours premier de l'oeuvre et le savoir implicite dans les diverses versions illustrées.

Pour la période d'avant la guerre, les deux illustrateurs québécois les plus connus — qu'on a par la suite réédités — sont Suzor-Côté et Clarence Gagnon. À près de

vingt ans de distance, ces deux artistes réputés du terroir donnent de *Maria Chapdelaine* des versions fort différentes. Tant par l'iconographie choisie que par les procédés formels, leurs illustrations proposent une lecture de l'oeuvre qui témoigne de leur position sociale divergente ainsi que de l'évolution du contexte québécois.

Politique Éditoriale

La version illustrée par Suzor-Côté et celle illustrée par Clarence Gagnon⁸ relèvent de deux sphères de production différentes. La première, publiée chez J.-A. Lefebvre, vise un public strictement local, recruté parmi la population lisante, c'est-à-dire les intellectuels et la classe bourgeoise scolarisée. Imprimé sur du papier de petit format (8.0 x 14.3 cm) et de qualité moyenne (ce qui suppose des coûts de production et de vente peu élevés), l'ouvrage respectait les normes des publications les plus courantes. Même chose pour les illustrations en noir et blanc (des dessins au fusain), procédé moins coûteux que la couleur, grossièrement reproduites par photo-impression.

Il en va tout autrement de la version française éditée à Paris par la maison Mornay, qui s'adresse au public français mais aussi québécois par le biais de l'exportation. Illustrée par Clarence Gagnon, celle-ci se range facilement dans la catégorie des ouvrages de luxe avec une couverture cartonnée, du papier de qualité (papier blanc de rives et papier blanc nacré du Japon)⁹ et de grand format (12.1 x 16.8 cm). La typographie est soignée et constituée de gros caractères. Les illustrations en couleurs et de bonnes dimensions, retouchées à la main par l'artiste, respectent parfaitement le cadrage de la page. Tous ces éléments indiquent l'importance accordée par l'éditeur à la présentation matérielle et visuelle de l'ouvrage. Dans la page de garde, l'éditeur souligne le travail accompli par le peintre et par l'imprimeur pour la composition et l'impression des illustrations.

La présente édition de *Maria Chapdelaine* a été finie d'imprimer pour les illustrations, sous la direction de M. Grenier, des ateliers Godde et Chevassu à Paris, le 8 juin mil neuf cent trente trois, le tirage typographique ayant été fait, au préalable par l'Imprimerie Coloruma à Argenteuil (H. Barthélémy, directeur), en juillet mil neuf cent vingt-neuf. La composition et l'impression des cinquante-quatre illustrations qui ornent le volume sont une explication du temps considérable dépassant cependant nos prévisions qu'a nécessité la présente édition. Clarence Gagnon, l'illustrateur, y a consacré plus de trois années *d'un travail ininterrompu*.¹⁰

Ainsi, l'édition de 1933 tirée à 2,000 exemplaires rejoint un public limité de connaisseurs, autant sinon plus amateurs d'art que de littérature. Un autre indice vient renforcer cette constatation : la mention du nom de l'artiste qui apparaît en page titre en un caractère de même dimension que le nom de l'auteur avec en plus la présence, en plein centre, d'une première illustration de Gagnon. Rien de tel dans la version originale qui présente le nom de l'illustrateur en minuscules et non

en majuscules comme pour Louis Hémon et dans un caractère beaucoup plus petit.

Il faut mentionner également la présence de deux préfaces dans la version de 1916, préfaces qui ne seront pas reproduites dans la version illustrée par Gagnon. De ces deux préfaces, la plus importante est, sans aucun doute, celle de Louvigny de Montigny (l'autre étant d'Émile Boutroux de l'Académie française). Longue de 16 pages, elle tient lieu de première lecture de l'oeuvre et semble avoir eu une influence sur le travail de Suzor-Côté qui, plastiquement, rejoint l'interprétation de Louvigny de Montigny et s'alimente aux mêmes principes. Les thèses principales du préfacier sont les suivantes :

1. *Maria Chapdelaine* est un roman de la colonisation.
2. Les colons-défricheurs ne constituent qu'une partie de la population québécoise.
3. *Maria Chapdelaine* est une oeuvre vraie, réaliste.
4. Elle est une série de portraits de personnages.
5. Elle met l'accent sur les détails pittoresques caractéristiques du Québec: objets, coutumes, langage.
6. L'oeuvre est comparable à un tableau, une peinture.
7. Le style est "sans fignotage, sans maniérisme."

Nous verrons plus loin comment Suzor-Côté a respecté dans ses dessins l'esprit de la préface canadienne. Quant à la préface française, elle insiste elle aussi sur l'aspect réaliste du roman et fait ressortir le rapport d'identification entre l'auteur, les personnages et le lecteur. Elle adopte cependant une attitude plus ambiguë sur le sens global de l'oeuvre. Si dans l'optique de Louvigny de Montigny, *Maria Chapdelaine* valorise la vie des colons-défricheurs, pour Émile Boutroux, le roman de Louis Hémon pose le problème du choix entre trois modes de vie: "la lutte et les aventures du pionnier, la jouissance du progrès dans le confort des villes, l'attachement à la terre natale et à ses traditions" (p. xix). Ainsi, non pas une solution mais une interrogation non résolue. Suzor-Côté, tout en optant dans sa représentation pour le premier choix, ne négligera cependant pas de marquer la présence des deux autres formes d'organisation sociale.

L'édition de luxe de 1933 n'a pas de préface. On peut croire que Gagnon avait ainsi une plus grande liberté dans l'interprétation du roman. Ici, ce sont plutôt les illustrations de Suzor-Côté qui ont servi de guide à Gagnon, jouant le rôle de modèle tantôt positif, tantôt négatif. Gagnon reprend fréquemment les mêmes scènes que son prédécesseur mais les réinterprète dans une composition et un traitement formel qui en change radicalement la signification.

Iconographie

On peut donc identifier un certain nombre de scènes qui se retrouvent dans chacune des deux versions: la sortie de la messe, le traîneau sur la rivière, la maison des Chapdelaine, le village des vieilles paroisses, François Paradis dans la forêt, le

défrichage, l'acceptation de la demande en mariage, la mort de la mère Chapdelaine (la seule comparaison de l'illustration de cette scène par Suzor-Côté et par Clarence Gagnon montre que celui-ci connaissait bien les dessins de la version originale). Mais non seulement ces scènes sont traitées de façon différentes par les deux artistes, Gagnon élimine en plus certains sujets choisis par Suzor-Côté et en propose de nouveaux. C'est ainsi que vont se dessiner deux visions uniques de l'univers chapdelainien, basées sur deux systèmes de valeurs opposées.

COLONISATION/AGRICULTURE

Dans sa préface, Louvigny de Montigny précisait que *Maria Chapdelaine* n'était pas un roman paysan mais bien une oeuvre sur la colonisation et le défrichage des nouvelles terres. Suzor-Côté, fidèle à cette interprétation, nous donne des portraits de colons et non de paysans. Ainsi, l'artiste ne représente jamais de personnages occupés aux travaux des champs, ni des vues de terres cultivées. Seul un portrait de Maria Chapdelaine (p. 182) la montre un rateau à la main, près d'une clôture dans ce qui semble être un jardin. Il s'agit là peut-être de la version la plus civilisée de l'univers chapdelainien tel que conçu par l'artiste. Les dessins de Suzor-Côté mettent l'accent sur la vie rude et austère des colons-défricheurs. Les vêtements des personnages sont modestes, choisis pour leurs qualités pratiques et non esthétiques. Les scènes d'intérieur montrent une maison simple, toute en bois, dont les seules décorations sont des crucifix ou des illustrations religieuses sur les murs. Il se dégage de l'ensemble une atmosphère d'austérité, de désolation et de solitude. Même les animaux (le chien, le cheval) et les objets familiers (le four, la pompe à eau) sont représentés isolément, coupés de tout rapport. On ne voit que rarement des marques de civilisation, telles des représentations de village, ou d'une quelconque vie communautaire. Au contraire, les personnages apparaissent le plus souvent seuls dans un décor désert.

L'univers de Gagnon est tout autre. Malgré le sujet du roman, la colonisation, la représentation qu'en fait le peintre correspond beaucoup plus à la vie rurale dans les campagnes. On le voit par l'importance accordée aux travaux de la ferme : les foins, les labours, la boucherie. Au lieu des grands paysages désolés ou des forêts sauvages de Suzor-Côté, Gagnon nous offre l'image d'une nature humanisée, symbolisée par des clôtures, des arbres en fleurs, des cours d'eau, des éléments qui laissent tous deviner la marque de la civilisation. Les vues de village sont plus nombreuses et les personnages apparaissent rarement seuls. Gagnon préfère les scènes de groupe aux portraits individuels, ce qui donne à ses illustrations une impression de vie et d'animation. On peut comparer la scène du défrichage de Suzor-Côté et celle de Clarence Gagnon pour voir comment les deux artistes divergent dans leur mode de représentation. Chez le premier, l'image se compose d'un seul personnage, Edwidge Légaré, en train d'essoucher un tronc d'arbre avec la forêt comme unique

fond. La vision de Gagnon, au contraire, est celle d'un monde animé par la présence de cinq personnages en action, accompagnés d'un cheval, occupés soit à essoucher, soit à brûler les troncs d'arbres arrachés. Le feu, la rivière, l'activité des personnages, tout concourt à donner une image de vie.

La prospérité remplace l'austérité. Les intérieurs demeurent sobres mais coquets; les planchers sont recouverts de tapis colorés, des pots de fleurs garnissent les fenêtres, des gravures décorent les murs. D'autres indices viennent renforcer l'ambiance de prospérité heureuse, entre autres, la présence quasi constante de la lumière et du soleil aussi bien dans les scènes d'intérieur que d'extérieur et qui contribue largement à donner au spectateur une sensation de chaleur et de bien-être. Même les scènes d'hiver sont égayées et réchauffées par l'effet du soleil et du feu. C'est le cas de l'illustration de François Paradis en expédition que Gagnon imagine près d'un feu de bois entouré de ses chiens, adoucissant de la sorte la représentation de l'excursion en forêt. Les vues de village sont elles-aussi sous le signe de la prospérité, de l'abondance. Les églises sont grandes, cossues, toutes de pierre avec de beaux clochers, les maisons semblent confortables, réchauffées par des cheminées fumantes.

SOCIÉTÉ STRATIFIÉE/MONDE UNIFIÉ

La représentation des personnages par des portraits met l'accent sur les individus, leur psychologie et favorise le rapport d'identification chez le lecteur. Mais Suzor-Côté dépasse l'aspect psychologique et vise une dimension sociale. Ses portraits ne sont pas que la figuration d'individus, ils représentent également les diverses couches sociales de la population. L'univers de Suzor-Côté est donc celui d'une société stratifiée et hiérarchisée qui distingue les gens les uns des autres. Les dessins du curé et du médecin attestent l'existence de l'élite traditionnelle. L'illustration de Napoléon Laliberté montre un deuxième aspect du pouvoir, celui des affaires, revendiqué par l'élite montante. Par les vêtements cossus du personnage, le peintre nous informe de sa fortune. Suit le portrait d'Hormidas, le cultivateur-trafiquant, qui cherche à s'accaparer lui aussi le pouvoir de l'argent. Mais Suzor-Côté ne semble pas apprécier cette volonté d'ascension sociale et il représente son personnage de façon caricaturale avec des traits grossiers et une expression déplaisante. À côté des représentants de l'élite officielle, on a l'image d'un pouvoir parallèle, symbole d'une culture populaire: Ti-Sèbe, le remmancheur. Personnage modeste, il semble jouir de la sympathie du peintre. Mais Suzor-Côté accorde une priorité à la population laborieuse: les bucherons personnifiés par François Paradis et les colons représentés par la famille Chapdelaine, le voisin, Eutrope Gagnon et l'employé, Edwidge Légaré, figure type du défricheur (son importance en tant que personnage-modèle se vérifie par l'octroi de deux illustrations pour lui seul).

Respectant les propos du préfacier Émile Boutroux, Suzor-Côté donne une

image des trois modes de vie concurrents : le défrichage des terres neuves, la culture dans les campagnes et l'industrie des villes. C'est surtout par les vues de village que l'artiste accorde une place, assez mince toutefois, à la campagne, tandis que la ville sert de décor au portrait de Lorenzo Surprenant, l'exilé québécois aux États-Unis.

Encore une fois, Clarence Gagnon diffère dans son propos. Son univers serein ne semble pas comporter de divisions sociales, encore moins de conflits. Les individus sont tous similaires, indifférenciés. Aucune trace d'une quelconque stratification. Les personnages s'intègrent harmonieusement à la nature dans une vision unifiée. Chez Gagnon, la distinction entre les trois modes de vie disparaît. Il n'existe plus qu'un seul univers : celui de la campagne florissante. Même lorsque le peintre tente une représentation de la ville cherchant à reproduire l'image que s'en fait Maria Chapdelaine suite aux discours de Lorenzo Surprenant, il ne peut que donner encore une fois l'illustration d'une scène de campagne particulièrement idéalisée (voir illustration p. 150). Avec Gagnon, s'effacent toutes les contradictions pour ne laisser subsister qu'un monde harmonieux, uniforme.

IMAGE ET TEXTE : FIDÉLITÉ/LIBERTÉ

Une différence notable entre l'oeuvre des deux artistes réside dans l'imbrication du texte et des images. Fidèle au récit dans le cas de Suzor-Côté, l'illustration acquiert une certaine indépendance dans la version de Gagnon. Un des premiers indices de ce rapport est le titre des tableaux. Totalement absents de l'édition de 1933, ils accompagnent chacune des images de l'édition originale, souvent suivis d'une légende qui vient attester que les illustrations sont bien une représentation/traduction d'un passage du texte. Les personnages des portraits sont toujours nommés afin qu'il n'y ait pas de doute sur leur identité. Chez Gagnon, l'absence de titres laisse le spectateur dans l'incertitude quant à l'identité des personnages représentés. On voit bien que pour Gagnon, l'individu n'est pas abordé en lui-même mais plutôt intégré à une totalité, ce qui se confirme dans sa préférence pour les paysages et non les portraits.

Suzor-Côté demeure le plus possible fidèle au texte de Hémon et travaille principalement à partir des énoncés descriptifs du narrateur. Ainsi, l'illustration de François Paradis dont la légende mentionne qu'il est parti seul, à raquette, avec ses couvertures et des provisions sur une petite traîne," montre le héros marchant dans la forêt, raquettes aux pieds, un sac sur les épaules et tirant une petite traîne. Même chose pour le portrait de Napoléon Laliberté que Suzor-Côté prend soin d'habiller des mêmes vêtements décrits par le romancier : la toque de fourrure, le grand manteau de loup-cervier. En même temps, il respecte la volonté de Louvigny de Montigny d'insister sur la "couleur locale" et prend la peine d'ajouter à son personnage une ceinture fléchée et un foulard de laine rayé. Beaucoup moins soumis

à l'aspect descriptif du texte, Gagnon cherche à recréer une ambiance plus qu'à reproduire les moindres détails. De son François Paradis, on ne voit ni traîneau, ni raquettes, ni provisions. Seule est maintenue l'idée du héros pris dans une tempête de neige en pleine forêt.

L'indépendance de Gagnon vis-à-vis le texte de Hémon l'amène à illustrer des scènes absentes du roman. Ainsi, ce qui semble être une procession de communiantes dans un village (p. 23) apparaît comme une pure invention de l'illustrateur, ou encore l'image de la saignée d'un cochon (p. 95) qui n'est que rapidement mentionnée dans le texte comme le temps de la boucherie.

Les légendes du Suzor-Côté ont également pour fonction de mettre en valeur les expressions typiques québécoises comme le souhaite le préfacier. Elles sont généralement la reprise des paroles d'un personnage. Sous le portrait d'Hormidas, on peut lire ces mots: "Qui veut acheter un cochon de ma *grand'race*?" (p. 6), tandis qu'Eutrope Gagnon est présenté par les propos de la mère Chapdelaine: "Un *veilleux*. C'est Eutrope Gagnon qui vient nous voir" (p. 31). Edwidge Légaré, en train d'essoucher lance un: "*Blasphème*, je te feral bien *grouiller moué* . . ." (p. 62) qui insiste fortement sur le parler régional du colon (11). Cette mise en valeur d'expressions pittoresques a comme seconde fonction d'ajouter au traitement réaliste de l'illustration selon les canons du naturalisme, tels qu'énoncés par Louvigny de Montigny.

Image et texte: fidélité/liberté

On qualifie facilement le travail de Suzor-Côté pour le roman *Maria Chapdelaine* de réaliste. Le peintre reproduit les formules chères à ce courant pictural: le souci du détail, la prédilection pour les sujets simples et les personnages modestes, l'importance accordée à l'individu, à sa physionomie avec une représentation non-idéaliste qui met l'accent sur les défauts, les irrégularités. Prenons à titre d'exemple le portrait de Ti-Sèbe le remmancheur. Son visage qui domine le tableau arbore un regard triste, fortement expressif. La modestie de sa personne apparaît dans ses vêtements peu sophistiqués de paysan. Suzor-Côté n'a pas négligé non plus de souligner la calvitie, les rides et le nez busqué de son modèle. Tous ces éléments cherchent à donner un rendu "vrai" aux dessins. La technique du fusain facilite la précision des détails en même temps qu'elle permet un travail élaboré des effets de clair-obscur. L'utilisation d'un médium peu coûteux va de pair avec le choix de sujets modestes, de même que la limitation des couleurs au noir et blanc renforce l'impression générale d'austérité.

Le travail de Clarence Gagnon vise plutôt une stylisation de la réalité. Les exigences internes de la composition priment sur le souci de conformité aux scènes représentées. Ici aussi, s'exprime l'autonomie du peintre vis-à-vis son sujet. Contrairement à Suzor-Côté qui privilégie les personnages et la vérité de leurs physio-

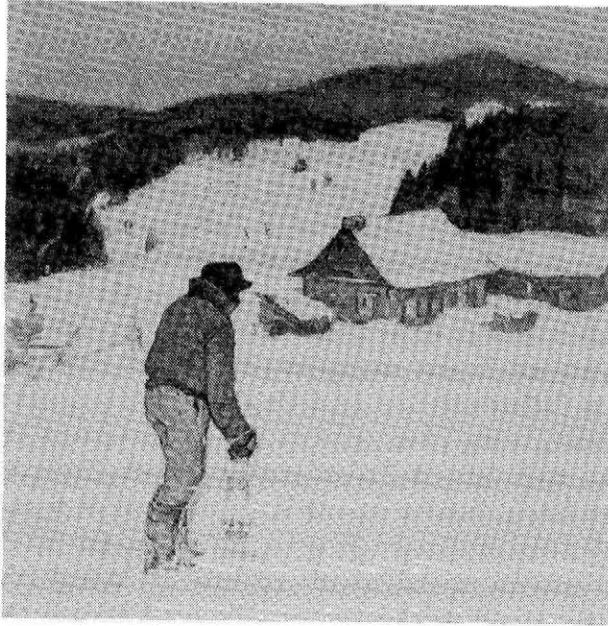
ILLUSTRATION



Maria Chapdelaine par SUZOR-COTE, ed. J. A. Lefebvre, p. 233.



Maria Chapdelaine par CLARENCE GAGNON,
ed. Mornay, p. 182.



Maria Chapdelaine par CLARENCE GAGNON,
ed. Mornay, p. 28.



Maria Chapdelaine par SUZOR-COTE,
ed. J. A. Lefebvre.

nomies, Gagnon ne peint jamais de portraits et esquisse à peine les traits de ses figurants. Ceux-ci sont souvent vus de dos, de telle sorte que Gagnon évite de travailler sur l'expressivité des visages. Ses compositions respectent peu les lois de la perspective classique, ce qui donne à certaines de ses illustrations un air de peinture naïve¹³ (voir illustration p. 89). Il préfère plutôt les constructions en étages inspirées des estampes japonaises qui, pour un spectateur occidental, constituent une vision inhabituelle de la réalité. Participant des esthétiques de l'art nouveau, l'oeuvre de Gagnon recherche les effets décoratifs tant dans le graphisme que dans les associations de couleurs. L'illustration de Maria dans son jardin (p. 150) avec son abondance de fleurs roses donne un bon exemple de l'aspect décoratif de ses compositions. Ce sont surtout les couleurs, généralement très vives, qui produisent le plus l'effet esthétisant, agréable à voir, de la majorité de ses gouaches. Les maisons jaunes, vertes, roses, orangers servent bien plus à égayer le tableau qu'à donner une image fidèle de l'architecture québécoise. Sans qu'il y ait de très grandes audaces dans le choix de ses coloris, Gagnon évite de reproduire la couleur locale et met plutôt en application les leçons tirées de l'impressionisme et du fauvisme: ombres colorées, oppositions de couleurs complémentaires, importance accordée à la ligne propre au cloisonnisme. L'artiste n'hésitera pas à peindre des montagnes violettes, des arbres fushias, une rivière rouge et des arbustes roses. Ici aussi, s'exprime la liberté de l'artiste face à la réalité. Bien sûr, la vivacité des couleurs contribue grandement à donner aux illustrations de Gagnon un air de fraîcheur et d'allégresse. L'utilisation de la gouache en couleurs signifie de la part de l'artiste le choix d'un médium plus coûteux que le fusain et surtout beaucoup plus difficile à reproduire comme le prouvent les trois années de travail de Clarence Gagnon.

CENTREMENT/DÉCENTREMENT

Les différences de perspectives chez les deux peintres entraînent inévitablement des différences de composition. Puisque Suzor-Côté respecte les lois de la perspective classique, il construit ses tableaux autour d'un point de fuite central qui dirige immédiatement l'oeil du spectateur vers le milieu du tableau. Dans les portraits, soit la majorité des illustrations de Suzor-Côté, c'est le visage ou la personne entière qui vient se loger au centre de la composition. Si le portrait s'arrête au buste, le fond reste blanc ou, au plus, hachuré de quelques coups de crayon. Ainsi, rien ne vient distraire le regard ou l'orienter vers les extrémités du tableau. Les portraits debout intègrent parfois à la composition des éléments de décor: Maria dans son jardin, François Paradis dans la forêt. Malgré cela, l'espace du tableau est rarement totalement recouvert et conserve un espace blanc dans les contours. Les paysages, qu'ils soient avec ou sans personnage, respectent eux aussi la loi du centrage du sujet. Dans *Le chemin des Chapdelaine*, le point central de l'image coïncide avec le point

de jonction entre la route et la ligne d'horizon. La direction de la route, le dégradé régulier des arbres, tout fait converger la construction du tableau vers son centre.

Cette façon de centrer le sujet et de négliger les parties latérales de l'image, du moins dans les portraits, a comme conséquence de laisser les personnages sans contexte. C'est le cas de l'illustration d'Eutrope Gagnon qui n'a d'autre ancrage dans la réalité que la projection derrière lui d'une courte ombre portée. Cette absence de contexte porte inévitablement atteinte à l'effet réaliste. Chez Suzor-Côté, les blancs, le vide sont des éléments prédominants du tableau, que ce soient les arrière-plans laissés vierges des portraits ou les grandes surfaces de neige et de glace. Comment ne pas rapprocher cette intégration du vide de la représentation de Suzor-Côté d'un univers de solitude, d'austérité, de division?

La perspective en étages utilisée par Gagnon provoque un décentrement du sujet qui attire l'oeil du spectateur, non pas vers le milieu du tableau, mais l'invite plutôt à promener son regard sur toute la surface. Sa représentation du chemin des Chapdelaine contraste fortement avec celle de Suzor-Côté. Grâce à une construction en hauteur et non horizontale, le peintre nous fait remonter des traîneaux en avant-plan aux maisons derrière, pour arriver finalement à l'extrémité supérieure du tableau, là où se dessine la ligne d'horizon. C'est donc une montée graduelle qui suit la direction de la route en lacets. Cette composition en diagonale est assez typique des paysages de Gagnon; on la retrouve dans *Les foins* (p. 79), *Le défrichage* (p. 55), et *La sortie de la messe* (p. 8).

Une autre forme de composition décentrée est l'organisation des éléments en périphérie du tableau. Ce procédé a ses origines dans l'art baroque qui privilégiait les constructions en ellipse autour d'un centre vide. La mort de la mère Chapdelaine fournit un bon exemple de ce type de composition, d'autant plus que, s'inspirant du dessin de Suzor-Côté, Clarence Gagnon, par un déplacement discret des personnages et des objets, transforme radicalement la construction d'ensemble originale. Le sujet similaire chez les deux artistes représente la mère Chapdelaine allongée dans son lit, une lampe de chevet allumée à côté d'elle avec, à sa gauche, la famille Chapdelaine rassemblée près du lit. Dans l'illustration de Suzor-Côté, le point central est dominé par une zone de forte lumière générée par la lampe et qui se propage en étoile vers les extrémités du tableau. Dans cette même zone centrale apparaît le visage de la mère entièrement illuminé, cherchant ainsi à reproduire plastiquement le texte de la légende qui voit dans la mort de la mère l'accession à un état proche de la sainteté. Autour de ce centre, les autres personnages se dégagent légèrement de l'ombre tandis que les extrémités du tableau sont laissées dans le noir.

Chez Clarence Gagnon, la scène vue de plus près, ce qui a pour effet de resserrer le cadrage. Le lit de la mère est déplacé vers la gauche tandis que les personnages se rapprochent de l'extrémité droite (l'un d'eux n'apparaît même que par-

tiellement, coupé par le côté droit du tableau). Le visage de la malade et la lampe de chevet se laissent à peine deviner, cachés presque totalement par l'image du curé, debout près du lit. Au lieu d'une source lumineuse comme chez Suzor-Côté, le centre du tableau est occupé par une zone d'ombre qui ne met l'accent sur aucun élément important et qui fait déplacer le regard vers les contours. Sans que cela ait un rapport avec la structure de décentrement, on peut tenter une interprétation de cette mort cachée comme un refus de la part de Clarence Gagnon d'intégrer un signe de négativité dans la composition de ses images de façon à ne pas porter atteinte à l'optimisme général de son oeuvre. Au contraire, chez Suzor-Côté toute l'attention est portée sur la mourante par un jeu habile de clair-obscur qui réussit à accentuer le caractère tragique de la scène. Aux blancs des dessins de Suzor-Côté s'oppose le foisonnement des gouaches de Gagnon, foisonnement des formes et aussi des couleurs. Les surfaces entièrement peintes ne laissent pas de place au vide, au trou, au manque. Pas d'espace qui ne soit laissé vacant par le pinceau du peintre dans une euphorie de la plénitude.

STATISME/ACTION

Même en action, les personnages de Suzor-Côté semblent figés. On n'a qu'à regarder la Maria Chapdelaine au jardin pour s'en convaincre. Présentée debout, un rateau à la main, elle donne l'impression de poser pour une photographie plus que de ratisser véritablement le sol. C'est l'effet que produisent la majorité des illustrations de Suzor-Côté, spécialement les portraits dont les modèles, le regard dirigé vers le spectateur, semblent attendre patiemment la fin de la séance. Napoléon Laliberté n'est pas présenté en train de crier les nouvelles de la paroisse mais bien arrêté les mains dans les poches de son manteau. La composition centrée vient accentuer le statisme des personnages en fixant l'oeil du spectateur au milieu du tableau. Cette organisation formelle exprime sur un autre mode la thèse principale du roman de Louis Hémon: "Au pays de Québec, rien ne doit mourir, et rien ne doit changer . . ." (p. 213). C'est la représentation plastique d'un univers qui vise à se maintenir, à se conserver.

Chez Clarence Gagnon, le mouvement est constant. Les personnages sont généralement représentés en pleine activité: les illustrations de travaux des champs en sont un bon exemple. Le portrait d'Eutrope Gagnon réalisé par Suzor-Côté montrait le personnage debout face au spectateur en position d'arrêt. Clarence Gagnon en donne une représentation tout autre. Au lieu du portrait sans arrière-fond de son prédécesseur, il imagine son personnage dans un décor d'extérieur, vu de dos et se dirigeant vers une maison que l'on suppose être celle des Chapdelaine. Ce n'est donc plus un Eutrope Gagnon qui existe par ses attributs descriptifs, ses vêtements, sa pipe, sa physiologie (son essence) mais plutôt un individu qui se définit dans son action, celle d'aller veiller chez ses voisins (son existence).

La composition décentrée joue elle-aussi un rôle dynamisant. Soit qu'elle entraîne le regard du spectateur de bas en haut du tableau, soit qu'elle crée un mouvement d'expansion par la construction en périphérie vers l'extérieur du tableau, laissant supposer que l'oeuvre se poursuit en dehors de son cadre, que la réalité n'est jamais finie, arrêtée, mais en perpétuelle transformation. D'autres éléments viennent renforcer l'impression de mouvement, entre autres l'utilisation fréquente de la diagonale, procédé classique pour créer une structure dynamique. L'originalité chez Gagnon de l'emploi de la diagonale tient au fait qu'il la suggère souvent par un effet de lumière qui divise son tableau en deux parties, l'une ensoleillée et l'autre plongée dans l'ombre (voir illustration p. 23). Ainsi, si la composition profonde de l'oeuvre de Suzor-Côté donne l'image d'une société figée qui cherche à préserver l'état des choses, celle de Clarence Gagnon repose au contraire sur un système de valeurs qui fait du changement, de l'évolution, un principe dominant.

Inspirés d'un même sujet, les illustrations de *Maria Chapdelaine* par Suzor-Côté et Clarence Gagnon produisent deux livres n'ayant que peu de rapport entre eux. Leur oeuvre respective se structure autour de valeurs divergentes qui mettent l'accent sur des réseaux sémiques opposés. Dans les deux cas, on propose un mode de vie idéal, apte à rendre heureux. Mais le bonheur est perçu bien différemment par l'un et l'autre artiste. Chez Suzor-Côté, il ne s'atteint que dans la privation, la souffrance et une sorte d'ascèse physique et spirituelle qui privilégie le labeur et le devoir. C'est le propre de la vie des colons faite de solitude, d'austérité, de rupture et de manque. Clarence Gagnon, au contraire, se situe dans une pure positivité. Chez lui, le bonheur résulte de l'aisance et du confort qu'il se plaît à représenter par la vie des cultivateurs dans les campagnes. Son imagerie est entièrement construite autour des sèmes de prospérité, d'abondance, d'harmonie et de plénitude. C'est la représentation euphorique d'un univers parfaitement comblé. Mais ceci n'entraîne pas une vision statique de la société et la composition des oeuvres de Gagnon, qui mise sur le dynamisme et le mouvement, laisse percevoir un goût pour le changement et les mutations. Il se distingue ainsi de Suzor-Côté qui lui, respecte les lois d'une composition statique connotant le souci de conserver un certain ordre social.

Selon la logique de l'histoire de l'art, on serait porté à présenter Clarence Gagnon comme étant plus moderne que son prédécesseur, Suzor-Côté. Il est vrai que d'un certain point de vue, Gagnon représente une étape plus avancée de l'évolution du champ artistique. D'autre part, le parti pris qui se dégage de son oeuvre, pour la représentation d'un univers axé sur la transformation sociale, le rapproche des forces progressistes de son temps, en dépit du fait que son iconographie emprunte à des thèmes traditionnels, dont le terroir. Par contre, son oeuvre n'échappe pas à l'idéalisme et présente une image mythique de la société d'où s'estompent toutes les différences de classes et de milieux. Suzor-Côté, même s'il

propose un maintien du système en place et du mode de vie traditionnel ne cherche pas à dissimuler ce que cela suppose de division sociale et de hiérarchie, à la limite, de déchirement et de souffrance. Ce qui tient lieu de l'Autre (la ville, par exemple) n'est pas éliminé malgré la condamnation que l'on peut en faire. En ce sens, on peut dire que l'oeuvre de Suzor-côté est moins fortement idéologique, au sens de masque de la réalité.

NOTES

- ¹ Yves Reuter, "l'Objet livre," *Pratiques*, no 32 (décembre 1981), p. 105-113.
- ² *Ibid.*
- ³ Roland Barthes, "Rhétorique de l'image," *Communications*, no 3 (1964), p. 41.
- ⁴ Alain-Marie Bassy, "Du texte à l'illustration; pour une sémiologie des étapes," *Sémiotica*, vol. 11, no 2 (1974), p. 297-334.
- ⁵ Jean-Louis Scheffer, *Scénographie d'un tableau* (Paris: Seuil, 1969), 206 p.
- ⁶ Anonyme, *Maria Chapdelaine, évolution de l'édition, 1913-1980* (Montréal: ministère des Affaires culturelles de Bibliothèque nationale du Québec, 1980), 80 p.
- ⁷ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine récit du Canada français*, illustrations originales de Suzor-Côté (Montréal: J.-A. Lefebvre, 1916), XIX, 244 p.
- ⁸ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, illustrations de Clarence Gagnon (Paris: Editions Mornay, 1933), 205 p.
- ⁹ Anonyme, *Maria Chapdelaine, évolution de l'édition, 1916-1980*, p. 37.
- ¹⁰ C'est nous qui soulignons.
- ¹¹ C'est nous qui soulignons les expressions citées.
- ¹² Hughes de Jouvancourt, *Suzor-Côté* (Montréal: La Frégate, 1967).
- ¹³ Jean-René Ostiguy, *les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946* (Ottawa: Galerie nationale, 1982), p. 144.

EXHIBITION

Ralph Gustafson

Exhausted talk
Fulfils the painted
Landscapes with rhetoric.

The window outside
Toward the river quietly
Changing itself,
Is full of sunshine.