

Université de Montréal

La construction de l'identité canadienne à travers le paysage
Le cas des timbres peints par Jean Paul Lemieux

par Dominique Robb

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Mai 2020
© Dominique Robb, 2020

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé
La construction de l'identité canadienne à travers le paysage
Le cas des timbres peints par Jean Paul Lemieux

Présenté par
Dominique Robb

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Louise Vigneault, directrice de recherche
Suzanne Paquet, président-rapporteur
Dominic Hardy, membre du jury

Résumé

Le présent mémoire a pour but de contextualiser et d'analyser *Visions du Canada*, une série de douze paysages représentant chaque province et territoire du pays. Commandés par la Société canadienne des postes en 1982 au peintre québécois Jean Paul Lemieux, ils sont émis en 1984 dans le cadre de *Jour du Canada*, une série annuelle visant à souligner la fierté et l'appartenance nationale lors de la fête du Canada. Les paysages variés et colorés d'apparence sereine, réalisés dans un style semi-classique, exhibent l'image d'un Canada uni, égalitaire et diversifié. Le contexte historique et politique dans lequel ils sont produits lève toutefois le voile sur une réalité plus complexe, puisque l'échec du référendum sur la souveraineté en 1980 et le mécontentement des Québécois face aux conditions du rapatriement de la Constitution en 1982 accentuent les clivages culturels entre le Québec et le reste du Canada. La nature présentée dans *Visions du Canada* est alors envisagée par le gouvernement fédéral comme la source de l'unité nationale. En commandant au peintre québécois des œuvres conçues pour être diffusées à l'échelle nationale, le gouvernement, par l'entremise de la Société canadienne des postes, brouille en fait les dichotomies entre l'identité québécoise et canadienne. Les fonctions intrinsèques du timbre permettent par la suite de rendre ce message accessible à tous les Canadiens. Ainsi, l'analyse des œuvres de *Visions du Canada* révèle une perception plus nuancée et plus complexe du paysage canadien. Les interrogations qui ponctuent la carrière de Lemieux, comme la relation entre l'Humain et l'univers et l'angoisse face à la modernisation, viennent également remettre en question les mythes de la coexistence avec la nature et de la nordicité qui affirment l'unité du pays.

Mots-clés : Jean Paul Lemieux, *Visions du Canada*, timbre-poste, mythe, unité nationale, paysage

Abstract

The purpose of this thesis is to contextualize and analyse *Visions du Canada*, a series of twelve landscapes representing the country's provinces and territories. Commissioned to Quebec painter Jean Paul Lemieux by the Canada Post Corporation in 1982, they are issued in 1984 as part of *Canada Day*, an annual series designed to highlight national pride and belonging on Canada Day. Created in a semi classic style, these varied, colourful, and serene-like landscapes display a united, equal and diverse image of Canada. However, the historical and political context in which they are produced reveals a more complex reality. Indeed, the failure of the 1980 referendum on sovereignty and the Quebecers' dissatisfaction with the terms of the Constitution's patriation in 1982 fuel the cultural divide between Quebec and the rest of Canada. In *Visions du Canada* nature creates the basis for national unity as envisioned by the federal government. By commissioning works designed for national dissemination to the Quebec painter, the government, through the Canada Post Corporation, thus blurs the dichotomy between Quebecer and Canadian identity. The stamp's intrinsic functions then render this message accessible to all Canadians. Therefore, an analysis of *Visions du Canada* reveals a more nuanced and complex perception of the Canadian landscape. The questions that punctuate Lemieux's career, such as the relationship between the human being and the universe and the anguish in front of modernization, also challenge the myths of coexistence with nature and northerness that sustain the country's claim to unity.

Keywords : Jean Paul Lemieux, *Visions du Canada*, postage stamp, myth, national unity, landscape

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	ix
Introduction.....	1
Chapitre 1- La quête d'unité canadienne et le paysage à l'appui.....	13
Contexte de création	13
Quelle unité?	21
La place du Québec au sein du Canada.....	21
Le besoin d'une identité cohésive.....	24
Le paysage à la rescousse de la désunion canadienne	27
Les photos de l'Ouest.....	28
Le Groupe des Sept.....	37
Chapitre 2 – <i>Visions du Canada</i> . Le Canada de Jean Paul Lemieux.....	43
Le style classique comme précurseur	43
Ontario	51
Nouvelle-Écosse	56
Québec	60
Colombie-Britannique	64
Alberta	67
Manitoba	74
Saskatchewan	78
Nouveau-Brunswick	82
Terre-Neuve	85
Territoires du Nord-Ouest	88
Yukon	94
Île-du-Prince-Édouard	98
L'effet d'ensemble	105

Chapitre 3 - La construction d'une identité nationale. Les œuvres de Lemieux comme support du mythe.....	113
Le timbre, un outil politique pour voir et connaître le Canada	113
Trudeau et le timbre	115
Un instrument de propagande	119
Jean Paul Lemieux, le peintre de « nos » horizons	122
Des œuvres à caractère identitaire	123
L'instrumentalisation de ses œuvres	126
L'album Canada-Canada	129
Conclusion	134
Bibliographie.....	139

Liste des figures

- Figure 1 - *Visions du Canada, Jour du Canada*, 1984, sérigraphies, 3x 2,5 cm. © 1984 Société canadienne des postes. Reproduit avec permission. Tableaux originaux conservés à la Bibliothèque et Archives Canada..... 14
- Figure 2 - *Canada as Seen Through the Eyes of its Artists*, Jour du Canada, 1982, sérigraphies, 3, 5 x 2 cm. © 1982 Société canadienne des postes. Reproduit avec permission..... 19
- Figure 3 - William McFarlane Notman (1857-1913), *Mountains at Canmore*, Ab, 1884, Plaque sèche à la gelatine, 20x25cm, View-1368, © Musée McCord. 34
- Figure 4 - William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Louise, Banff, Alb*, 1889, 1900-1930, 20e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 12x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2066, © Musée McCord. 35
- Figure 5 - William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Louise, Banff, Alb*, 1909, 1909, 20e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-4721, © Musée McCord. 36
- Figure 6 - A. Y. Jackson (1882-1974), *Terre Sauvage*, 1913, huile sur toile, 128,8 x 154,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada. Source : Wikiart. 39
- Figure 7- Jean-Paul Lemieux. *Lazare*, 1941. Oil on tempered hardboard, 101 x 83.5 cm. Art Gallery of Ontario. Purchase, 1941. © Art Gallery of Ontario, 2574..... 45
- Figure 8 - Jean Paul Lemieux, *La Fête-Dieu à Québec*, 1944, Huile sur toile, 152,7 x 122 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Achat (1945.41). Photographe : MNBAQ, Patrick Altman. © Jean Paul Lemieux..... 46
- Figure 9 - Jean Paul Lemieux, *L'Assemblée*, 1936, Huile sur toile, 86,5 x 111,5 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de la collection Jean Paul Lemieux (2000.243). Photographe : MNBAQ, Idra Labrie. © Jean Paul Lemieux..... 47
- Figure 10 - Jean Paul Lemieux, *Le Visiteur du soir*, 1956, huile sur toile, 80,4 x 110 cm, Musée des beaux-arts du Canada..... 49

- Figure 11 - Jean Paul Lemieux, *Le Train de midi*, 1956, huile sur toile, 63 x 110,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada. 50
- Figure 12 - Jean Paul Lemieux, *Ontario*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 50,8 x 40,7 (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission. 52
- Figure 13 - Jean Paul Lemieux, *Nouvelle-Écosse*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 50,8 x 40,7 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission. 58
- Figure 14 - Jean Paul Lemieux, *Québec*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission. 61
- Figure 15 - Jean-Paul Lemieux. *Janvier à Québec*, 1965. Oil on canvas, 106.4 x 151.5 cm. Art Gallery of Ontario. Gift of Kyra Montagu, Jane Glassco, John L. Gordon, in memory of their mother, Mrs. Walter Gordon, 1995. © Estate of Jean-Paul Lemieux, 95/159..... 62
- Figure 16 - Jean Paul Lemieux, *Colombie-Britannique*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission..... 65
- Figure 17 - Jean Paul Lemieux, *Alberta*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission. 68
- Figure 18 - inv. 1959.1205, Jean Paul Lemieux, Québec 1904 – Québec 1990, *Le Far West*, 1955, Huile sur toile, 55,7 x 132,2 cm, MBAM. Achat, fonds d'acquisition d'œuvres canadiennes. Photo MBAM..... 71
- Figure 19 - Jean Paul Lemieux, *Les Beaux Jours*, 1937, Huile sur contreplaqué, 63,6 x 53,5 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de la collection Jean Paul Lemieux. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1997.134)..... 73
- Figure 20 - Jean Paul Lemieux, *Manitoba*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission. 75

Figure 21 - Jean Paul Lemieux, *Vent de mer*, 1963, Huile sur toile, 71 x 109 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don anonyme (1988.125). Photographe : MNBAQ, Patrick Altman. © Jean Paul Lemieux..... 77

Figure 22 - Jean Paul Lemieux, *Saskatchewan*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission. 79

Figure 23 - Jean Paul Lemieux, La Mort par un clair matin, 1963, Huile sur toile, 106,5 x 78,5 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec Achat grâce à des contributions de la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec et d'Hydro-Québec (2004.172) Photographe : MNBAQ, Patrick Altman. © Jean Paul Lemieux 80

Figure 24 - Jean Paul Lemieux, *Nouveau-Brunswick*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie réalisée par Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission..... 83

Figure 25 - Jean Paul Lemieux, *Terre-Neuve*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie réalisée par Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission..... 86

Figure 26 - Jean Paul Lemieux, *Territoires du Nord-Ouest*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie réalisée par Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.. 89

Figure 27 -Figure 4 - inv. 1997.68, Jean Paul Lemieux, Québec 1904 - Québec 1990, *Dies Irae*, Vers 1982, 1983, Huile sur toile, 135 x 307,6 cm, MBAM. Don à la mémoire de Jean Paul Lemieux. Photo MBAM. 91

Figure 28 - Jean Paul Lemieux, *La Paroisse*, vers 1972-1974, Huile sur toile, 61,5 x 184,5 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don d'Andrée Rhéaume Fitzhenry et Robert E. Fitzhenry (2013.46). Photographe : MNBAQ, Idra Labrie. © Jean Paul Lemieux..... 93

Figure 29 - Jean Paul Lemieux, *Yukon*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission..... 95

- Figure 30 - Jean Paul Lemieux, *Autoportrait*, 1974 Huile sur toile, 167 x 79 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Achat grâce à une contribution de la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec (2001.01). Photographe : MNBAQ, Patrick Altman. © Jean Paul Lemieux. 97
- Figure 31 - Jean Paul Lemieux, *Île-du-Prince-Édouard*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie réalisée par Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. 99
- Figure 32 - Jean Paul Lemieux, *Charlottetown Revisited/ Charlottetown revisitée*, 1964, huile sur lin, Commandé avec des fonds donnés par Samuel et Saidye Bronfmann, Montréal, QC, 1964, Collection du Musée d'art Confédération, CAG 64.27 100
- Figure 33 - Jean Paul Lemieux C. C., *Sa Majesté la reine Elizabeth II et son altesse royale le duc d'Édimbourg*, 1977, huile sur toile, 203 cm x 392 cm, Collection de la Couronne pour les Résidences officielles du Canada, Services publics et Approvisionnement Canada..... 104
- Figure 34 - *Canada, terre de nos aïeux. Ces paysages qui nous habitent, Jour du Canada*, 1992, sérigraphie. © 1992 Société canadienne des postes. Reproduit avec permission. Tableaux originaux conservés à la Bibliothèque et Archives Canada..... 107

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Louise Vigneault, pour sa disponibilité, ses conseils, ses corrections précises et son intérêt pour mes recherches. Je remercie au passage le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques pour l'octroi des bourses d'admission et de rédaction.

Je tiens également à remercier les archivistes du Musée d'Histoire, du Musée des beaux-arts du Québec et de la Bibliothèque et Archives Canada (BAC) qui m'ont guidée dans leurs collections. Un merci tout spécial à Geneviève Morin, archiviste spécialisée en philatélie à la BAC.

À Ben, Mich et Nick : j'ai finalement terminé. Merci pour vos encouragements – sous toutes leurs formes – et votre compagnie.

À mes amies et amis – vous savez qui vous êtes – , merci pour votre fidèle présence à la bibliothèque, vos relectures, votre écoute, votre soutien et votre amitié. Je ne sais pas où je serais sans vous.

Enfin, j'aimerais remercier de façon particulière mes parents, Mariane et Douglas, ainsi que mes grands-parents, Madeleine et Robert. Merci d'avoir cru en moi depuis le début.

Introduction

Le 29 juin 1984, lors de la cérémonie d'inauguration de douze peintures de Jean Paul Lemieux à la maison du Gouverneur Général, un admirateur aurait dit à l'artiste que ses œuvres étaient extraordinaires. Lemieux aurait répondu, « Vous croyez? Ce n'est que ma vision du pays »¹. Les œuvres en question faisaient partie de la série *Jean Paul Lemieux : Visions du Canada*, ou *His Canada* en anglais. Comme le titre l'indique, chaque tableau représente une province ou un territoire du Canada². Les toiles originales ont été miniaturisées pour orner les timbres-poste d'un feuillet commémoratif en 1984 d'une série annuelle intitulée *Jour du Canada*. La Société canadienne des postes a émis cette série le 1^{er} juillet pour célébrer la fête du Canada. À cause de leur nature commémorative, les timbres ont été vendus pour une durée limitée. La Société canadienne des postes a imposé à l'artiste le thème et le nombre d'images pour la commande. Les toiles originales, dont dix des douze sont horizontales, mesurent 40 cm x 50 cm (et inversement pour les deux toiles verticales).

Les tableaux mettent en scène une variété d'activités quotidiennes et récréatives auxquelles les Canadiens prennent part. Malgré les différences territoriales et géographiques, les habitants des dix provinces et des deux territoires montrent que la vie des Canadiens est inséparable de la nature. De fait, dans les œuvres de Lemieux, toutes les activités se déroulent à l'extérieur. Les toiles de Lemieux mettent en image la variété et la vastitude de la nature et des paysages qui s'échelonnent sur des milliers de kilomètres entre les océans Pacifique, Arctique et Atlantique. Certaines figures humaines contemplent et profitent de leur environnement. Par exemple, les personnages de *Colombie-Britannique*, d'*Alberta*, d'*Ontario* et de *Nouveau-Brunswick* sont immobiles devant l'étendue d'eau, le champ qui conduit aux montagnes esquissées au loin et la ville dressée devant eux. Dans *Saskatchewan* et *Territoires du Nord-Ouest*, ce sont les personnages qui nous observent pendant que nous regardons le territoire s'étirant derrière eux. Dans les autres provinces et l'autre territoire, les personnages sont plus actifs : ils prennent part à des activités sportives dans *Terre-Neuve* et *Yukon*, un agriculteur cultive la terre dans *Manitoba* et un artiste peint sur un chevalet

¹ Francine Brousseau (1998), *Jean Paul Lemieux : Visions du Canada*, Catalogue exposition, Musée canadien de la poste/ Musée canadien des civilisations, Ottawa: Musée canadien de la poste/ Archives nationales du Canada, p. 13.

² Le territoire du Nunavut n'est officiellement créé qu'en 1999.

dans *Nouvelle-Écosse*. Seules *Québec* et *Île-du-Prince-Édouard* laissent place à une ambiguïté quant aux activités des personnages.

Malgré l'aspect banal et commun des timbres-poste, dont le but est d'affranchir et d'acheminer la poste, la sélection des images qui y sont apposées relève d'une haute importance. La mobilité inhérente des timbres leur permet une visibilité inégalée par la population canadienne et par la communauté internationale (selon leur valeur postale). Par conséquent, les vignettes, c'est-à-dire les images apposées sur les timbres, sont méticuleusement choisies par un groupe d'experts pour représenter adéquatement le Canada et l'image qu'il souhaite projeter de lui-même. Ce groupe, le comité consultatif sur le timbre-poste, est nommé par le ministre (fédéral) responsable de la poste. Ses membres proviennent de partout au sein du pays et détiennent différentes connaissances dans les domaines de la philatélie, de l'histoire et de la conception graphique³, parfois même en arts visuels, en patrimoine, en marketing ou en culture⁴. Le comité est chargé d'évaluer des suggestions de thèmes et de faire des propositions quant au nouveau matériel philatélique. Sa mission consiste à trouver des images qui confèrent du prestige à la nation et qui ont aussi une dimension éducative et un attrait esthétique. Le comité doit trouver un équilibre parmi les sujets culturels et régionaux, puisqu'ils cherchent à représenter l'ensemble de la mosaïque canadienne, tout en maintenant l'intérêt de la population⁵. Une fois qu'un sujet est accepté par le comité, il doit être approuvé par le ministre responsable de la poste. Une dernière vérification du contenu est faite par le conseil d'administration, qui s'assure du respect de l'objectif et des critères du programme philatélique⁶. Généralement, il faut proposer un sujet deux ans à l'avance pour accorder assez de temps au comité pour l'évaluer, le recommander, et ensuite l'envoyer au comité de design puis aux imprimeurs.

Une image construite

Toutefois, les images de Lemieux, depuis leur création jusqu'à leur impression, suivent un parcours non traditionnel. En effet, le comité consultatif n'est vraisemblablement pas informé de

³ Sans auteur (s. d.). « Comment puis-je suggérer un sujet de timbre-poste ou soumettre une offre de service pour concevoir un timbre-poste? », *Postes Canada*, [En ligne], https://www.canadapost.ca/web/fr/kb/details.page?article=suggest_a_stamp_subj&cattype=kb&cat=generalinquiries&subcat=generalinformation. Consulté le 8 octobre 2018.

⁴ Vincent Fontaine (2004). *Les timbres-poste canadiens, 1851–2004: Analyse et interprétation des images représentées*, mémoire, département d'histoire, Université de Laval, p. 25.

⁵ Sans auteur (s. d.). « Comment puis-je suggérer un sujet de timbre-poste ou soumettre une offre de service pour concevoir un timbre-poste? », *op. cit.*

⁶ Vincent Fontaine (2004), *op. cit.*, p. 26-27.

l'existence des œuvres de Lemieux avant mars 1983, moins de deux ans avant la date d'émission prévue⁷. Il semblerait que le ministre responsable de la poste, André Ouellet, ait proposé ces œuvres au comité tardivement, avec l'intention de les émettre peu importe l'opinion du comité⁸. En effet, lors de cette réunion, le président du comité René Marin a fait part aux membres d'une conversation qu'il a eue avec le ministre Ouellet et le ministre responsable des fêtes franco-canadiennes à l'occasion du 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier⁹ à propos d'une série de timbres pour la programmation de 1984. Ils ont suggéré une série de paysages canadiens « vus à travers les yeux d'un artiste québécois »¹⁰. Leur choix s'est ensuite fixé sur Jean Paul Lemieux. Bien que la proposition soit alors reçue avec réserves de la part des membres du comité, entre autres parce qu'elle reprend un thème similaire à la série de 1982, les œuvres seront éventuellement approuvées par Marin puis Ouellet.

La sélection de paysages réalisés par Lemieux pour une série de timbres semble indiquer le besoin du gouvernement de représenter la nation d'une nouvelle manière, sans pour autant changer de type d'iconographie. De fait, le paysage est un genre pictural reconnu et apprécié par la majorité de la population canadienne, et permet l'expression d'une fierté identitaire¹¹. Ainsi, le choix du peintre québécois Jean Paul Lemieux, à qui le gouvernement accorde une plateforme nationale pour diffuser ses œuvres, ne s'avère certainement pas insignifiante. Nous croyons que le contexte politique du début des années 1980 oblige le gouvernement fédéral à prendre des mesures concrètes pour promouvoir une image identitaire forte et renouvelée à travers le paysage.

Dans un premier temps, l'élection en 1976 du Parti Québécois dirigé par René Lévesque concrétise la possibilité de la séparation du Québec du reste du Canada. Les bouleversements culturels de la Révolution tranquille dans les années 1960 motivent plusieurs Québécois à devenir « maitres chez nous » et Lévesque, comme un grand nombre de Québécois, envisage la souveraineté comme la

⁷ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Procès-verbal de la réunion du Comité consultatif sur les timbres-poste », 9 mars 1983.

⁸ Des documents indiquent que le ministre responsable de la poste, André Ouellet, avait déjà pris connaissance des œuvres en octobre 1982. Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11.

⁹ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Procès-verbal de la réunion du Comité consultatif sur les timbres-poste », 9 mars 1983, p. 3. Le nom de ce ministre n'est pas mentionné dans le procès-verbal. Nous n'avons pas réussi à savoir de qui il s'agissait. Les festivités mentionnées se déroulent au cours de l'été 1984.

¹⁰ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Procès-verbal de la réunion du Comité consultatif sur les timbres-poste », 9 mars 1983, p. 3.

¹¹ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Réunion du comité consultatif sur les timbres-poste », 15 juin 1983, n. p.

solution nécessaire à l'épanouissement de la nation québécoise. Toutefois, comme l'indique le correspondant culturel du *Globe and Mail* et l'auteur Ray Conlogue, le Canada anglais s'oppose fortement l'idée de la souveraineté du Québec, entre autres parce que le Canada aurait été forcé à redéfinir son identité¹². Il croit que sans le Québec, le Canada ne se démarque pas vraiment de son voisin du sud, les États-Unis. Quelques années plus tard, en 1980, fidèle à sa promesse électorale, le Parti Québécois tient un référendum sur la souveraineté. Toutefois, les résultats indiquent qu'une faible majorité de 59,6% s'oppose à l'indépendance du Québec. Dans un deuxième temps, le rapatriement de la constitution en 1982 est présenté comme un moment historique dans lequel le Canada devient véritablement indépendant de l'Angleterre¹³. Cet acte permet aussi au premier ministre d'ajouter une Charte de droits et libertés à la constitution. Malgré les avantages du rapatriement clamés par le gouvernement fédéral, plusieurs provinces en ressortent perdantes. Le Québec, à cause de l'exclusion de Lévesque dans l'entente finale des modifications apportées à la constitution, perd son droit de veto sur de futurs amendements constitutionnels¹⁴.

Face aux incertitudes identitaires et politiques causées par ces deux événements, le gouvernement fédéral a notamment comme réflexe de véhiculer des représentations de la nature canadienne. De fait, le géographe Mario Bédard soutient que les sociétés en perte de repères identitaires, dont le Canada, utilisent la représentation du paysage pour forger chez leur population le sentiment d'une identité partagée¹⁵. Les exemples des photographies de l'Ouest et les œuvres du Groupe des Sept en témoignent. À cet effet, nous émettons l'hypothèse que le gouvernement canadien aurait eu recours à la série *Visions du Canada* afin de (re)construire une identité nationale. Plus de dix ans après la mise en circulation des timbres peints par Lemieux, la directrice du Musée canadien de la poste, Francine Brousseau, se réfère aux images comme des « visions heureuses », affirmant « [qu'il] se dégage beaucoup de bonheur de ces tableaux, comme si l'espace et le temps que le peintre a saisis correspondaient à une époque heureuse dans un pays paisible »¹⁶. En nous fiant sur

¹² Ray Conlogue (1996). *Impossible Nation : The Longing for Homeland in Canada and Quebec*, Stratford (Ont.): Mercury Press, p. 20.

¹³ Jean-Michel Lacroix (2016). *Histoire du Canada. Des origines à nos jours*, Paris : Tallandier, p. 358.

¹⁴ John Dickson et Brian Young (2008). *A Short History of Quebec*, 4^e édition, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press. [1988] p. 328; Jean-Michel Lacroix (2016), *op. cit.*, p. 357-358.

¹⁵ Mario Bédard (2009). « Introduction : Habiter la Terre. Le paysage, un projet politique », *Le paysage. Un projet politique*, Mario Bédard (dir.), Québec: Presses de l'Université du Québec, p. 2, 4.

¹⁶ Archives du Musée de l'Histoire, 2005- P0002, boîte P-57, fichier 9, Allocution de Madame Francine Brousseau, Directrice du Musée Canadien de la poste, conservatrice de l'exposition *Jean Paul Lemieux- Visions du Canada*, inauguration de l'exposition, le jeudi 21 mai 1998, p. 4.

ce point de vue, les tensions politiques entourant le contexte de production des œuvres sont évacuées. Elles créent effectivement l'illusion d'un Canada « paisible » et « heureux » et auraient sans doute répondu au besoin du gouvernement fédéral de présenter une image construite et positive de l'identité nationale.

Construire l'identité nationale canadienne à travers le paysage

Visions du Canada n'est pas la première série d'œuvres véhiculée par le gouvernement fédéral pour promouvoir et construire une identité canadienne nationale. Les œuvres de Lemieux s'inscriraient en réalité au sein d'une tradition iconographique du paysage instrumentalisée mise en place dès la création du Dominion du Canada, en 1867¹⁷. À cet égard, les photographies prises par Benjamin Baltzly en 1871, puis celles de William McFarlane Notman prises entre 1884 et 1909 documentent et mettent en image le nouveau pays. À l'époque, le Canadien Pacifique Railway (CPR) et l'État canadien subventionnent les voyages de ces photographes. Les deux entités exploitent en fait les reproductions des photographies et assurent leur circulation pour la promotion de leurs agendas politiques et économiques. Les clichés de Notman sont utilisés par le CPR pour générer une industrie du tourisme. Ils sont reproduits sur des brochures d'immigration et sont mis en vente dans les stations ferroviaires et les destinations touristiques à travers le pays¹⁸. Le gouvernement, pour sa part, profite de l'économie générée par l'industrie du tourisme et de la circulation des biens. De plus, l'historienne de l'art Suzanne Paquet affirme que les photographies permettent de créer une image du pays, alors relativement inconnu et nouveau, et de développer un sentiment de fierté nationale¹⁹. Suivant une même logique, Flore Théry affirme, dans son mémoire que la diffusion des clichés pris par McFarlane Notman contribue à la construction d'une identité canadienne, ne serait-ce parce qu'ils permettent de créer un imaginaire géographique²⁰. À cet effet, si le *nation-building* est efficace, c'est grâce à la circulation des photographies de Baltzly

¹⁷ John O'Brian (2018). « Wild Art History », *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, John O'Brian et Peter White (dir.), 2^e édition, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press. [2007], p. 24.

¹⁸ E. J. Hart (1983). *The Selling of Canada : The CPR and the Beginnings of Canadian Tourism*, Banff : Altitude Publications, p. 39.

¹⁹ Suzanne Paquet (2009). « Les liaisons transcontinentales et la production paysagère : Tracés ferroviaires et photographies migrantes », *Le paysage. Un projet politique*, Mario Bédard (dir.), Québec: Presses de l'Université du Québec, p. 150.

²⁰ Flore Théry (2017). *Les commandes de photographies documentaires dans le studio Notman (1858-1909). Naissance d'une mythologie canadienne de l'âge moderne*, mémoire, département d'histoire de l'art, Université de Montréal, p. 70.

et Notman qui permettent à tous les Canadiens, même ceux qui ne voyagent pas, de visualiser leur pays, comme le soulignent Dodds, Hall et Triggs²¹.

Similairement, les œuvres du Groupe des Sept sont instrumentalisées pour subvenir aux besoins de la construction d'une identité nationale plusieurs décennies après la circulation des photos de l'Ouest. La première exposition officielle du groupe a lieu à Toronto en 1920, seulement deux ans après la Première Guerre mondiale²². À cet égard, l'historien John Douglas Belshaw explique que le Canada anglais, fort de ses exploits militaires outremer, se cherche une identité nationale et des symboles autour desquels se rallier²³. Bien qu'aujourd'hui reconnues comme des symboles de l'art canadiens, leurs œuvres, comme le rapporte Louise Vigneault, ne seront que rétrospectivement instrumentalisées par le gouvernement et les institutions culturelles pour promouvoir l'union de la nation, puisque les représentations du paysage servent de substitut au genre de la peinture historique au Canada²⁴. Cependant, l'autrice soutient qu'initialement leurs œuvres élargissent l'envergure culturelle et historique de la représentation du paysage canadien²⁵. Comme le rapporte l'historien de l'art François-Marc Gagnon, la nature qu'elles présentent sera véhiculée comme un dénominateur commun parmi la population canadienne diversifiée afin d'appuyer l'existence d'une identité nationale²⁶. D'ailleurs, les reproductions de leurs tableaux, qui circulent dans l'espace public grâce à la National Gallery d'Ottawa, comme le rapporte Joyce Zemans, permettent aux Canadiens de visualiser leur pays et de forger un sentiment d'appartenance national²⁷.

Nous croyons que la série *Visions du Canada* s'inscrit dans un esprit similaire de promotion identitaire des photographies de l'Ouest et des tableaux du Groupe des Sept. Tout comme ses prédécesseurs, la série de timbres peints est produite dans un contexte où le sentiment de fierté et

²¹ Gordon Dodds, Roger Hall et Stanley G. Triggs (1993). *The World of William Notman : the Nineteenth Century through a Master Lens*, Toronto: McClelland & Stewart, p. 22

²² Tom Thomson est considéré comme un des fondateurs du Groupe, alors qu'il meurt en 1917, avant même que le groupe soit officiellement formé.

²³ John Douglas Belshaw (2016). *Canadian History: Post-Confederation*, [En ligne], Creative Commons Attribution 4.0 International License, p. 292.

²⁴ Louise Vigneault (2011). *Espace artistique et modèle pionnier. Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Hurtubise HMH, p. 77, 89. Il est d'ailleurs aujourd'hui reconnu que les œuvres représentent un courant majoritairement régionaliste ontarien.

²⁵ *Ibid.*, p. 78.

²⁶ François-Marc Gagnon (1976). « La peinture des années trente au Québec », *The Journal of Canadian Art History/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, n° 1-2, p. 3.

²⁷ Joyce Zemans (1995). « Establishing the Canon : Nationhood, Identity and the National Gallery's First Reproduction Program of Canadian Art », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n°2, p. 11-12.

l'union nationale tentent d'être ravivés. Pourtant, ces œuvres ne sont presque pas documentées ni analysées : seuls les ouvrages de Marie Carani et Gaëtan Brulotte, qui portent sur Lemieux et son œuvre, mentionnent l'existence de *Visions du Canada* au passage. D'autres, comme le catalogue rédigé par Brousseau (1998) et le livre de Marcel Dubé (1993) décrivent ces œuvres sans offrir d'analyses approfondies. Le mémoire de Vincent Fontaine, *Les timbres-poste canadiens, 1851–2004: Analyse et interprétation des images représentées* (2004), propose quant à lui un rapprochement entre la série de Lemieux et l'iconographie du *nation-building*, sans fournir de détails. Par conséquent, il semblerait qu'aucun auteur ne se soit penché sur l'impact de *Visions du Canada* dans le contexte identitaire et politique de l'époque. Pour ancrer notre recherche, nous nous sommes donc tournés vers d'autres sources en histoire de l'art (O'Brian et White 2018, Vigneault 2011, Cauquelin 2000 et Berque 1995) et en géographie (Desbiens 2000 et Lasserre 1998) qui présentent une corrélation entre la représentation de la nature et du paysage et la construction identitaire nationale. Certaines autres sources (Payne 2013 et Bouchard 2003) nous ont permis aussi de mieux réfléchir sur le rôle de l'image dans le déploiement d'une identité commune.

La construction de l'image de Lemieux

Lorsqu'elles sont utilisées par un gouvernement, les représentations du paysage contribuent à l'élaboration et à la préservation des symboles de l'identité nationale. Nous croyons que *Visions du Canada*, grâce à leur iconographie, alimente le *nation-building* canadien. Toutefois, nous sommes d'avis que ces œuvres dépassent également l'exigence du gouvernement de le représenter adéquatement, en contribuant entre autres à bâtir une image de Jean Paul Lemieux et de sa carrière.

Rappelons rapidement que, né en 1904 à Québec, Jean Paul Lemieux termine ses études à l'Académie des beaux-arts de Montréal en 1934. En 1937, il déménage à Québec, où il obtient un poste de professeur de dessin et de peinture à l'École des beaux-arts du Québec. Il y enseigne jusqu'en 1965, après quoi il prend sa retraite pour se dévouer uniquement à la peinture. Il réalise *Visions du Canada* en 1982, presque vingt ans plus tard. Cette série semble s'inspirer de son style classique pratiqué entre 1956 et 1970, durant lequel il peint des paysages horizontaux épurés, souvent aux teintes grises et blanches ou ocres et brunes, occasionnellement ponctués de figures esseulées. Tandis que le monde de l'art québécois se divise entre les courants de la figuration et de l'abstraction, Carani soutient que les toiles classiques de Lemieux se situent à la lisière des

deux²⁸. En effet, il peint des figures et des objets que le spectateur peut reconnaître, bien que l'épuration et la schématisation de ses compositions le rapprochent de ses contemporains modernes et abstraits²⁹.

Malgré la dichotomie stylistique de ses œuvres, Lemieux est considéré par le public et la critique comme un peintre figuratif traditionnel. En fait, cette interprétation de la production du peintre s'aligne avec la croissance d'une nouvelle identité québécoise durant les années 1960. Ainsi, les Québécois s'approprient des grands espaces épurés peints par Lemieux comme des emblèmes de leur identité, comme le soutient Francine Couture³⁰. Ils y voient une représentation concrète du territoire de leur province. Cet attachement des Québécois à la production classique de Lemieux se traduit notamment dans la demande croissante de ses toiles³¹. Pourtant, Lemieux ne peint plus sur le motif depuis le début des années 1950 : Carani explique que, réalisées en atelier, ses œuvres reflètent désormais les souvenirs de l'artiste et une réflexion existentielle³². Selon elle, ses œuvres deviennent des images métaphoriques et descriptives de la condition humaine, des saisons de la vie et du quotidien³³.

Au cours des années 1970, le style classique de Lemieux se transforme : les grands espaces ocres et gris laissent place à des compositions sombres et menaçantes. Ce style néo-expressionniste, aussi qualifié de tardif par Carani, permet à l'artiste d'exprimer son angoisse et son pessimisme par rapport à la fin du monde, les relations entre les personnes, la solitude et la violence³⁴. Ce changement stylistique est mal reçu, parfois même ignoré du public et de la critique qui, comme le rapporte Carani, continue de faire l'éloge de ses toiles classiques. Pourtant, en 1982, lorsqu'il réalise la série *Visions du Canada* pour la Société canadienne des postes, Lemieux a abandonné son style classique depuis dix ans. Ses œuvres « positives » et « heureuses » du Canada contrastent avec ses toiles contemporaines sombres et tourmentées, et nous paraissent presque anachroniques. Par conséquent, bien que nous ne connaissions pas tous les détails et toutes les restrictions de cette

²⁸ Marie Carani (1992), *Jean Paul Lemieux*, Québec : Musée du Québec, p. 101.

²⁹ *Ibid.*, p. 131.

³⁰ Francine Couture (1995). « La réception critique de la peinture de Jean Paul Lemieux ou la construction d'une figure identitaire », *Des lieux de mémoire : identité et culture modernes au Québec, 1930-1960*, Marie Carani (dir.), Ottawa : Actexpress/ Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 68.

³¹ Guy Robert (1975). *Lemieux*, Stanké: Montréal, p. 120.

³² Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 110.

³³ *Ibid.*, p. 134.

³⁴ *Ibid.*, p. 196-197.

commande adressée à Lemieux³⁵, nous croyons que le retour à son style classique lui a été suggéré ou même imposé. Cette conjecture nous semble très plausible, puisque ce sont ses œuvres classiques qui lui ont assuré sa renommée et son succès. Justement à cause de leur popularité, elles sont devenues des visions familières pour les Québécois, et même pour certains Canadiens. Nous croyons donc que le style classique de Lemieux a été utilisé pour générer un sentiment de fierté et d'appartenance nationale. À cet égard, nous sommes convaincus que les œuvres néo-expressionnistes de l'artiste n'auraient pas aussi bien desservi cet objectif, car elles transpirent l'incertitude et l'anxiété. En émettant la série *Visions du Canada*, nous croyons que le gouvernement participe à une double construction : celle de l'image de la nation canadienne et celle de Lemieux et de sa carrière. Les subtilités et les complexités de la carrière de l'artiste sont mises de côté, puisqu'elles ne servent pas à représenter un portrait de la nation. Ainsi, nous argumenterons que la construction de l'image de Lemieux et de sa carrière est essentielle à la (re)construction d'une identité nationale canadienne.

Les sources publiées sur Lemieux de son vivant s'intéressent généralement à sa période classique. Ce n'est qu'avec la grande rétrospective au Musée du Québec³⁶ en 1992 que l'ensemble de son parcours commence à être examiné. L'ouvrage qui accompagne l'exposition, *L'effet Lemieux* rédigé par Marie Carani, est la première contribution exhaustive sur la vie et la carrière de l'artiste. À travers ce catalogue, l'autrice présente une image plus nuancée et élaborée du peintre qui remet en question la perception par ses contemporains. Contrairement aux propos tenus par Lemieux de son vivant, elle démontre qu'il a été influencé par des artistes européens et américains, tout en maintenant un style qui lui était propre. *L'effet Lemieux* de Carani demeure l'ouvrage de référence sur Jean Paul Lemieux.

Par ailleurs, les autrices Francine Couture (1995), Louise Vigneault (2003) et Annie Godin Barrette (2006), à la suite de Carani, contribuent à mieux ancrer les tableaux de Lemieux dans leurs contextes artistique, politique et culturel. En effet, le chapitre de livre de Couture s'attarde à la réception des œuvres de Lemieux au Québec dans les années 1960. Il s'agit d'une période charnière durant laquelle la popularité de l'artiste et la culmination de la nouvelle identité liée au territoire se chevauchent. L'autrice montre que la réaction des Québécois francophones devant les

³⁵ Les archives consultées à la Bibliothèque et Archives Canada Canada et du Musée de l'Histoire ne suffisent pas à dresser un portrait complet de la création et de la production de *Visions du Canada*.

³⁶ Aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec.

tableaux de Lemieux est viscérale, car ils y voient des traits identitaires de leur culture nationale. Par la suite, dans son article « Défis et dilemmes de la modernité au Québec : le cas de Jean Paul Lemieux », Vigneault révèle le contenu ironique et subversif de la démarche du peintre. Cet aspect de sa carrière a souvent été ignoré ou mal compris du public et de la critique contemporaine. De surcroît, l'autrice affirme qu'en peignant de grands espaces ouverts, Lemieux y exprime la notion d'américanité³⁷. Dans le même ordre d'idées, le mémoire de Godin Barrette démontre la corrélation entre la perception de l'américanité dans ses œuvres et l'élaboration d'une identité québécoise intrinsèque au territoire. En arrimant notre recherche à la suite de ces réflexions, nous serons en mesure d'éclairer la complexité iconographique de *Visions du Canada* tout en l'ancrant dans le contexte artistique et politique dans lequel elle est produite.

Cadre théorique et problématique

Notre étude de *Visions du Canada* est fondée sur les recherches sociologiques de Gérard Bouchard. Plus précisément, nous utiliserons sa conception du mythe et de la construction imaginaire qu'il approfondit dans *Raison et contradiction : le mythe au secours de la pensée* (2003). Dans cet ouvrage, Bouchard affirme que le mythe vient pallier les lacunes et les antagonismes identitaires d'une nation. En effet, même si plusieurs identités et visions de la nation existent au sein d'un pays, l'État choisit de projeter une image cohésive de ces identités. Cette cohésion n'est cependant pas le produit d'une synthèse des divergences, mais plutôt « le produit négocié, instable et provisoire, d'une situation contradictoire »³⁸. Au sein de notre recherche sur *Visions du Canada*, nous associons le mythe négocié à la représentation du paysage, ainsi que l'expérience du territoire, qui agit comme soudure de l'identité nationale canadienne. Par contre, pour être efficace, le mythe doit constamment être modifié, négocié et réactualisé pour mieux correspondre aux besoins contemporains de la collectivité³⁹. Munie des paramètres de Bouchard, nous émettons l'hypothèse que les œuvres de *Visions du Canada* s'inscrivent dans une iconographie canadienne du paysage qui, lorsque diffusée par le gouvernement, participe à la construction identitaire canadienne en temps de défi unitaire. De surcroît, sous forme de timbres, ces œuvres s'avèreraient potentiellement des instruments essentiels pour véhiculer une image cohésive de l'identité

³⁷ Pour une définition et une contextualisation de l'américanité, voir l'introduction dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.) (1995). *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*, Montréal : Fides.

³⁸ Gérard Bouchard (2003). *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec : Nota bene/Cefan, p. 33-34.

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

nationale. En effet, le timbre est un objet migratoire : sa valeur postale lui permet de voyager au sein d'un pays ou au-delà des frontières nationales. Mis en vente dans les bureaux de poste des villes et villages du pays, le timbre est aussi accessible à tous les Canadiens, peu importe leur emplacement géographique ou leur statut socioéconomique, comme le rappelle Frédéric Bussièrès du Musée canadien de la poste⁴⁰. Quant à la vignette, elle met en image un thème choisi par le gouvernement. Intégrée à la fonction du timbre, l'image obtient une visibilité inégalée, nécessaire à la construction, et par la suite, à l'acceptation d'une identité nationale. À cet égard, la diffusion de *Visions du Canada* rappelle la circulation des photographies de l'Ouest et des peintures du Groupe des Sept au sein du Canada.

Plusieurs auteurs provenant des sphères universitaires de la géographie (Raento et Brunn 2005, Hammett 2012), de l'histoire et de la politique (Reid 1984, Fontaine 2004, Deans et Dobson 2005), ainsi que de l'art et du design (Schlumberger 1982 et Scott 1995) ont argumenté que le timbre-poste joue un rôle indéniable dans la construction d'une identité nationale. L'article de Pierre Baulu, « L'utilisation des timbres pour la propagande politique » (1989), nous est d'un intérêt particulier, car il examine le rôle de la représentation de la nation canadienne à travers des séries émises en 1964, 1979, 1982 et 1984. Toutefois, mis à part cet article, peu d'ouvrages commentent la présentation d'art sur les vignettes canadiennes ou l'impact de l'art sur les timbres dans la quête identitaire du Canada⁴¹. Cependant, le chapitre de Loretta Czernis, « Canada Post's *Le Petit Liseur* (*The Young Reader*) : Framing a Reproduction » (2006), est un des rares écrits académiques qui réfléchit la fonction de l'art lorsqu'il est véhiculé par le gouvernement sur le timbre-poste. Czernis affirme que la reproduction de l'œuvre d'art sur le timbre stabilise l'identité canadienne et affirme l'existence d'une culture canadienne officielle⁴². Ainsi, les réflexions de Czernis sont essentielles pour inscrire notre sujet qui se situe à l'intersection de l'art et de la philatélie.

Au cours de ce mémoire, nous montrerons que *Visions du Canada* participe à la construction d'une image cohésive de l'identité canadienne. Dans un premier chapitre, nous explorerons le rôle du

⁴⁰ Frédéric Bussièrès (2000). « Un "Lemieux" à 32 ¢! », *Cap-aux-Diamants*, n°63, p. 53.

⁴¹ Denis Masse, chroniqueur philatélique du journal *La Presse* pendant plus de 40 ans, écrit souvent sur les timbres canadiens, mais ses articles demeurent cependant souvent concis et d'ordre descriptif. Vincent Fontaine a compilé bon nombre de ses articles dans sa bibliographie. Vincent Fontaine (2004), *op. cit.*

⁴² Loretta Czernis (2006). « Canada Post's *Le Petit Liseur* (*The Young Reader*) : Framing a Reproduction », *Slippery Pastimes : Reading the Popular in Canadian Culture*, Joan Nicks et Jeannette Sloniowski (ed.), Waterloo, (Ont.) : Wilfrid Laurier University Press, p. 87, 91.

gouvernement dans la construction d'une identité canadienne. Pour ce faire, nous ancrerons Lemieux dans une continuité iconographique de la représentation du paysage soutenue par le gouvernement. Nous verrons que les photographies de l'Ouest prises par le studio Notman ainsi que les peintures du Groupe des Sept montrent que le gouvernement construit et bénéficie de l'image d'une identité nationale canadienne depuis la création du Dominion du Canada en 1867. Ensuite, nous argumenterons que le contexte politique tendu des années 1980 motive la représentation d'une image cohésive du pays.

Par la suite, nous consacrerons le deuxième chapitre à l'analyse des douze œuvres de *Visions du Canada*. En examinant leurs compositions individuelles, puis en les observant leur effet d'ensemble, nous chercherons à décortiquer la perception de Lemieux sur le Canada. En nous basant sur ce que Carani appelle « l'effet Lemieux », nous tenterons de dégager le message universel qu'il nous présente. Tout au long de cette analyse, nous ferons appel à certaines œuvres classiques et néo-expressionnistes ainsi que des événements historiques et politiques afin d'étayer nos propos. Par ailleurs, en nous appuyant sur une autre série de timbres paysagers, nous ferons ressortir l'importance de la présence humaine dans la construction d'une identité nationale unie.

Finalement, dans le dernier chapitre, nous argumenterons que la particularité des timbres *Visions du Canada* réside dans l'indissociabilité du message et du médium. La circulation et l'accessibilité implicite de la vignette permettent au gouvernement canadien de proposer son image du pays à la population. Nous aborderons également l'instrumentalisation des œuvres de l'artiste au long de sa période classique, et verrons comment l'engouement de la population et de la critique, tant québécoise que canadienne, module l'interprétation et l'utilisation futures de ses œuvres.

Chapitre 1- La quête d'unité canadienne et le paysage à l'appui

Visions du Canada est une série de timbres émise pour la fête du Canada en 1984. Nous sommes d'avis que l'impact de ces images ne peut être compris sans le contexte politique et historique qui l'ont vu naître. De fait, nous soutenons que les images de *Visions du Canada* sont enracinées dans une tradition iconographique typiquement canadienne, répondant au besoin contemporain d'une image qui témoignerait de l'unité du Canada, alors qu'il combat cette même notion au front provincial québécois. Nous croyons que l'émission des œuvres de Jean Paul Lemieux pour la série fête du Canada 1984 découle en partie des défis de l'unité canadienne face à la volonté d'autonomisation du Québec et aux conflits constitutionnels. Au sein de ce chapitre, nous nous intéresserons plus particulièrement au référendum sur la souveraineté et le rapatriement de la constitution pour comprendre comment les visions divergentes sur la place du Québec dans le Canada et les désaccords par rapport à ce conflit menacent à l'époque l'unité canadienne recherchée. Pour appuyer l'importance du rôle de la province québécoise dans la configuration d'unité, ainsi que les solutions envisagées, nous analyserons un document fédéral contemporain intitulé *A Future Together : Observations and Recommendations*. Pour terminer, nous montrerons que le paysage sert d'outil visuel depuis la création du Canada en 1867 pour témoigner et convaincre de l'unité nationale. Nous utiliserons un corpus de photographies de l'ouest réalisées au XIX^e siècle ainsi que des tableaux du Groupe des Sept.

Contexte de création

Visions du Canada est un ensemble de douze œuvres picturales réalisées par Lemieux pour une série de timbres destinée à la fête du Canada 1984 (fig. 1). Les toiles originales ont été transformées en sérigraphies et miniaturisées pour se conformer à l'échelle réduite d'un timbre. La série de timbres commémoratifs a été officiellement émise le 29 juin 1984⁴³. Le jour de l'inauguration, les tableaux originaux ont été exposés à la Citadelle de Québec, la résidence du Gouverneur Général. Ils ont ensuite été rapidement déplacés au Musée national de la poste à Ottawa pour le début de l'exposition « Jean Paul Lemieux : Visions du Canada », qui s'est déroulée du 1^{er} juillet 1984 au 30 avril 1985. En 1998, les mêmes œuvres de Lemieux sont réexposées au Musée national de la

⁴³ Au total, 54 816 000 timbres ont été émis, soit 4 568 000 pour chaque province et territoire. D. Robin Harris (dir.) (2017). *Unitrade Specialized Catalogue of Canadian Stamps*, Toronto: Unitrade Press, p. 239.



Figure 1 - *Visions du Canada*, Jour du Canada, 1984, sérigraphies, 3x 2,5 cm. © 1984 Société canadienne des postes. Reproduit avec permission. Tableaux originaux conservés à la Bibliothèque et Archives Canada.

poste, cette fois-ci accompagnées d'un catalogue rédigé par la conservatrice de l'exposition et la directrice du Musée de la poste, Francine Brousseau. En outre, dans le cadre du Sommet de la Francophonie, du 18 au 20 octobre 2002, les tableaux de Lemieux voyagent jusqu'à Beyrouth, au Liban. Les douze œuvres n'ont pas été exposées depuis et sont conservées à la Bibliothèque et Archives Canada.

Quelques articles de journaux parus en 1984 et 1998 nous indiquent que les œuvres et l'exposition sont bien reçues par les critiques d'art et les experts en philatélie⁴⁴. George F. MacDonald, président et directeur général de la corporation du Musée de la Civilisation du Canada, lors de l'ouverture de l'exposition de 1998 au Musée canadien de la poste, stipule que les timbres peints par Lemieux, ayant voyagé sur des millions d'enveloppes au Canada et à l'international, ont contribué à faire connaître « l'immensité, la diversité, la beauté et l'âme de notre pays »⁴⁵. Lors de la même soirée, Francine Brousseau souligne aussi « [qu'il] se dégage beaucoup de bonheur de ces tableaux, comme si l'espace et le temps que le peintre a saisis correspondaient à une époque heureuse dans un pays paisible »⁴⁶. Les commentaires de MacDonald et de Brousseau, bien que choisis en fonction du contexte d'inauguration, valident l'image identitaire promue par Lemieux dans *Visions du Canada*.

Qu'ont donc de si particulier ces douze œuvres? Comment réussissent-elles à représenter le pays de manière si positive? Afin de répondre à ces questions, nous proposons d'abord de faire un retour sur la genèse du projet⁴⁷. Les personnes impliquées et les décisions qu'elles ont prises quant à l'émission des œuvres sous forme de timbres nous donnent déjà un aperçu de la construction que subissent ces œuvres.

⁴⁴ Par exemple, l'article de Nancy Baele « Lemieux paintings for Canada interesting retrospective », *Ottawa Citizen* le 7 juillet 1984; Paul Gessell « His Canada is mysterious, romantic » *Ottawa Citizen* le 27 mai 1998; Denis Masse « Douze Lemieux au Musée de la poste », *La Presse* le 13 juin 1998.

⁴⁵ Archives du Musée de l'Histoire, 2005- P0002, boîte P-57, fichier 9, Allocution de George F. MacDonald, président et directeur général, Corporation du Musée Canadien de la Civilisation, Exposition *Jean Paul Lemieux- Visions du Canada*, inauguration de l'exposition, le jeudi 21 mai 1998.

⁴⁶ Archives du Musée de l'Histoire, 2005- P0002, boîte P-57, fichier 9, Allocution de Madame Francine Brousseau, Directrice du Musée Canadien de la poste, conservatrice de l'exposition *Jean Paul Lemieux- Visions du Canada*, inauguration de l'exposition, le jeudi 21 mai 1998, p. 4.

⁴⁷ Les résultats qui suivent proviennent de notre recherche à la Bibliothèque et Archives Canada (BAC) et dans les archives du Musée de l'Histoire. Malgré les informations pertinentes que nous avons colligées, nous n'avons pu dresser un portrait complet de la série *Visions du Canada*. Cependant, ces informations nous permettent d'émettre des idées quant aux motifs et aux intentions de la circulation de ces images.

La première référence aux douze œuvres de Lemieux apparaît dans une lettre datée du 19 mars 1982⁴⁸ sous le nom de « Kanada, Canada »⁴⁹. Quelques mois plus tard, le 1^{er} juin 1982, Lemieux signe un contrat émis par la Société canadienne des postes pour la création de douze tableaux⁵⁰. Ce contrat constitue la première référence officielle aux douze œuvres de Lemieux. Malgré la signature de cette entente, ces images ne sont pas incluses dans la soumission officielle préparée par le comité consultatif en octobre 1982 sur le programme d'émission de timbres pour l'année 1984⁵¹. Nous pensons que le comité n'avait pas encore été informé de la commande d'œuvres faites à Jean Paul Lemieux.

Toutefois, tel n'est pas le cas pour le ministre responsable de la poste, André Ouellet. En fait, nous savons qu'Yvon Brisson, l'avocat de Lemieux, et Anne Lemieux, fille de l'artiste et une des actionnaires de la compagnie de gestion de son père, ont rencontré le ministre le 6 octobre 1982 pour lui présenter les œuvres de Monsieur Lemieux⁵². Brisson affirme que le motif de leur visite était de présenter « de façon générale, l'élaboration du projet d'émission particulière de douze timbres, illustrant le Canada, vu par l'artiste-peintre Jean Paul Lemieux »⁵³. Cette série d'œuvres semble satisfaire le ministre, qui attend une soumission plus détaillée de ce projet « des plus intéressants »⁵⁴. En réponse au ministre le 26 octobre 1982, Brisson nous informe que Lemieux nourrit le projet de peindre le Canada à sa manière depuis plusieurs années, mais que ce n'est seulement « qu'au milieu de l'année 1982 que le projet est devenu réalité dans toute sa forme, ses couleurs et sa splendeur »⁵⁵. Cet extrait nous indique qu'il s'agissait autant d'un projet que Lemieux envisageait que d'une commande passée par la poste canadienne. De plus, dans cette

⁴⁸ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 2, dossier 13, « REF : Jean Paul Lemieux retrouve Maria Chapdelaine », 19 mars 1982.

⁴⁹ Le nom de la série de douze œuvres de Lemieux varie tout au long du processus de création et de réalisation. Différents noms existent pour leur format de timbres (ils font partie de la série *Jour du Canada*, 1984), leur format de sérigraphies (l'album d'édition limité est intitulé *Canada-Canada*) et les expositions au musée (*Le Canada de Jean Paul Lemieux* ou *Jean Paul Lemieux : Visions du Canada*).

⁵⁰ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 5, dossier 13, « Convention », p. 1.

⁵¹ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 7 de 9, stack 65, « Soumission au ministre : Projet de programme d'émission de timbres-poste pour 1984 ».

⁵² Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11, Lettre de Brisson à Ouellet datée du 8 octobre 1982.

⁵³ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁴ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11, Lettre de Ouellet à Brisson datée du 20 octobre 1982.

⁵⁵ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11, Lettre de Brisson à Ouellet datée du 26 octobre 1982.

même citation, Brisson semble faire référence au contrat signé par Lemieux le 1^{er} juin 1982 qui permet au projet de se concrétiser. Nous savons qu'en octobre 1982 les œuvres de Lemieux sont déjà complétées, car Brisson les a présentées à Ouellet lors de leur rencontre du 6 octobre⁵⁶.

Cette même lettre, datée du 26 octobre, est d'autant plus intéressante en raison des propositions d'augmenter la visibilité des œuvres de Lemieux. En fait, il semble que le rayonnement des œuvres soit au cœur du projet d'émission. À ce propos, Brisson demande que les sérigraphies des œuvres soient achetées par le gouvernement, directement ou indirectement, pour être distribuées dans les ambassades et les consulats canadiens dans le monde et dans les édifices gouvernementaux⁵⁷. Par ailleurs, il suggère la publication d'une édition de luxe à tirage limité (225 exemplaires) de sérigraphies originales signées par Lemieux. En fait, la diffusion des œuvres semble être liée à l'ampleur accordée au projet par l'artiste lui-même. En effet, Brisson stipule que « cette œuvre gigantesque de Monsieur Lemieux se doit d'être partagée par tous les canadiens [*sic*] »⁵⁸. Cependant, le jour de l'émission des images sous forme de timbres est laissé à la discrétion de Ouellet, qui choisira la fête du Canada⁵⁹. Bien que les lettres échangées entre Brisson et lui révèlent que les images n'ont pas été immédiatement conçues pour cette fonction, elles s'y prêtent parfaitement.

D'après nos recherches, le comité consultatif de la Société canadienne des postes n'entame que les discussions sur les douze œuvres le 9 mars 1983. Au cours de cette réunion, René Marin, à la fois président du conseil d'administration de la Société canadienne des postes et président du comité consultatif des timbres-poste, fait part de ses discussions avec Ouellet et le ministre responsable des fêtes franco-canadiennes à l'occasion du 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier⁶⁰. Marin explique qu'ils ont eu l'idée de produire une série de paysages canadiens « vus à travers les

⁵⁶ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11, Lettre de Brisson à Ouellet datée du 26 octobre 1982, p. 2.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 4. Cette proposition ne sera pas mise en place.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Procès-verbal de la réunion du Comité consultatif sur les timbres-poste », 9 mars 1983, p.3. Le nom des ministres n'est pas mentionné dans le procès-verbal. Le ministre André Ouellet est responsable des postes de 1980 à 1983 lors du dernier mandat de Pierre Trudeau. https://lop.parl.ca/sites/ParlInfo/default/fr_CA/Federal/domainesResponsabilites. Nous n'avons pu trouver le nom du ministre responsable des festivités dont il est question. Consulté le 16 octobre 2018.

yeux d'un artiste québécois », sous forme de timbres⁶¹. Le lien entre les œuvres de Lemieux et les célébrations est établi pour la première fois ici. Marin explique ensuite les conditions liées à cette émission : les œuvres seront la propriété de la Société canadienne des postes et, par conséquent, conservées au Musée canadien de la poste. D'après notre lecture du procès-verbal, il ne semblerait pas que les membres aient vu les peintures de Lemieux dont il est question.

La proposition des œuvres est reçue avec réserve par des membres du conseil et ce, même sans les avoir vues. En effet, certains membres craignent que la thématique choisie soit répétitive, car la série de 1982, *Canada as Seen through the Eyes of its Artists* (fig. 2), présentait elle aussi les dix provinces et deux territoires vus par douze peintres canadiens⁶². D'autres membres craignent que des artistes soient envieux du privilège accordé à Lemieux et veuillent par la suite un traitement similaire. En effet, il s'agirait de la première commande d'œuvres originales passée à un artiste vivant spécifiquement pour une série de timbres. D'autres encore se préoccupent du coût d'une telle commande ou du format des toiles utilisées par l'artiste⁶³. Pourtant, Marin déclare que la réputation de Lemieux justifie une telle commande.

À la réunion suivante, le 15 juin 1983, le comité consultatif examine les douze œuvres de Lemieux⁶⁴. Cependant, il n'est toujours pas convaincu que ces images devraient être émises. Par conséquent, les membres du comité envoient une recommandation à Ouellet, afin qu'il reconsidère l'impression des œuvres de Lemieux. Les raisons du rejet des tableaux de Lemieux ne sont pas explicitées dans la transcription de cette réunion. Néanmoins, nous croyons qu'il s'agit des mêmes

⁶¹ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Procès-verbal de la réunion du Comité consultatif sur les timbres-poste », 9 mars 1983, p. 3. Le lien entre le 450^e et l'émission des œuvres de Lemieux n'est pas plus explicité. Il s'agit peut-être de marquer l'anniversaire du Canada de deux manières différentes.

⁶² Le comité ne recommande habituellement pas des images qui ressemblent à un thème récemment émis. La courte période de deux ans entre la série *Canada, As Seen Through the Eyes its Artists* et *Canada-Canada* suggère peut-être que le thème et les images de la série de Lemieux aient été choisis par un dirigeant haut placé qui a ignoré les recommandations du comité. La série de 1982 est composée de *Highway near Kluane Lake* d'A.Y. Jackson (Yukon), *Scène de rue, Montréal* d'Adrien Hébert (Québec), *Breakwater* de Christopher Pratt (Terre-Neuve), *Le long du lac des Esclaves* de René Richard (Territoires du Nord-Ouest), *Tea Hill* de Molly Lamb Bobak (Île-du-Prince-Édouard), *Family and Rainstorm* d'Alex Colville (Nouvelle-Écosse), *Brown Shadows* de Dorothy Knowles (Saskatchewan), *Red Brick House* de David Milne (Ontario), *Campus Gates* de Bruno Bobak (Nouveau-Brunswick), *Prairie Town, Early Morning* d'Iltingworth Kerr (Alberta), *Totems at Ninstints* de Joseph Plaskett (Colombie-Britannique) et *Doc Snyder's House* de Lionel Lemoine Fitzgerald (Manitoba).

⁶³ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Procès-verbal de la réunion du Comité consultatif sur les timbres-poste », 9 mars 1983, p. 3.

⁶⁴ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Procès-verbal de la réunion du Comité consultatif sur les timbres-poste », 15 juin 1983, p. 9.



Figure 2 - *Canada as Seen Through the Eyes of its Artists*, Jour du Canada, 1982, sérigraphies, 3, 5 x 2 cm. © 1982 Société canadienne des postes. Reproduit avec permission.

raisons énoncées au cours de la réunion antérieure. Notons qu'en dépit des réserves et hésitations des membres du comité, la convention officielle entre Lemieux, la Société des postes et Louis Desaulniers, le sérigraphe chargé de transformer les œuvres de Lemieux en miniatures, a été signée le 11 mai 1983.

Nonobstant les résistances du comité, et probablement sous les stipulations du contrat du 11 mai, le sous-comité consultatif sur le design des timbres-poste se rencontre à deux reprises durant l'été 1983 (le 4 août et le 12 septembre) pour avancer la conception des timbres à partir des œuvres de Lemieux⁶⁵. Le 12 août 1983, Ouellet annonce officiellement que les 12 œuvres seront émises sous forme d'un feuillet commémoratif de concert avec les festivités du 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier⁶⁶. Les termes pratiques du don des œuvres de Lemieux à la Société canadienne des postes sont présentés aux membres du conseil d'administration le 20 octobre 1983⁶⁷. Si les membres du comité consultatif n'ont pas eu le dernier mot sur l'approbation des images de Lemieux, rappelons que leur rôle demeure, comme l'indique le titre du comité, consultatif. Le choix final revient ainsi au ministre⁶⁸.

Curieusement, la résistance face aux œuvres de Lemieux ne cesse pas après l'annonce officielle de Ouellet. À cet effet, une lettre de Marin à l'intention d'Ouellet, datée du 8 septembre 1983, offre plusieurs raisons qui justifieraient l'arrêt du processus d'émission de timbres peints par Lemieux⁶⁹. Dans l'extrait qui suit, Marin nous éclaire sur une des raisons pour lesquelles certains membres du comité consultatif n'ont pas approuvé des œuvres :

« [i]l faut se souvenir que les toiles de Lemieux ayant comme sujet les Territoires et les Prairies de l'Ouest ont été faites de mémoire et non sur place; certains membres s'élèvent

⁶⁵ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Sous-comité consultatif sur le design des timbres-poste, 4 août 1983 » et « Sous-comité consultatif sur le design des timbres-poste, 12 septembre 1983 ».

⁶⁶ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11, Mémoire aux membres du Conseil d'administration de la Société canadienne des postes, le 20 octobre 1983, p. 2.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Le ministre responsable des postes a le dernier mot sur les vignettes sélectionnées pour les timbres-poste. Par exemple, en 1982, le comité consultatif a approuvé l'émission d'une série de timbres sous le thème de la « fête du Canada », sur les édifices législatifs canadiens. Le Ministre a rejeté cette demande et le comité a dû proposer d'autres œuvres. Voir Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 7 de 9, stack 62, « Comité consultatif sur les timbres-poste », 26 mai 1982, p. 11-13. et « Procès-verbal de la réunion du comité consultatif sur les timbres-poste », 8 septembre 1982, p. 8. Voir également à ce sujet Denis Masse (1982). « Les aléas de la production des timbres-poste canadiens », *Les Cahiers de l'Académie*, Opus II, p. L1-L7.

⁶⁹ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11, Lettre de Marin à Ouellet, le 8 septembre 1983.

contre cette idée et de plus critiquent sévèrement pour leur manque d'imagination les timbres des Prairies et des Territoires »⁷⁰.

Malgré ces plaintes, l'émission des timbres peints par Lemieux n'est pas arrêtée⁷¹.

Quelle unité?

Pour quelles raisons la série *Visions du Canada* a-t-elle été émise, alors que bon nombre d'objections ont été formulées à son insu? Nous croyons que la réponse se trouve partiellement dans les rapports politiques particulièrement tendus entre le Québec et le Canada.

La place du Québec au sein du Canada

Au tournant des années 1970 et 1980, le Québec envisage sa séparation du reste du Canada pour assurer la préservation et l'épanouissement de sa langue et de sa culture. L'idée d'un Québec souverain germe dans l'esprit des Québécois de façon concrète depuis la Révolution tranquille. En effet, les historiens John Dickson et Brian Young affirment qu'à cette époque, le Québec commence à se définir comme peuple et développe une identité « nationale » en adéquation avec le territoire de la province⁷². De fait, la communauté délaisse progressivement le terme « Canadien-français », qui désigne l'entièreté de la population francophone au Canada, et opte pour le terme « Québécois » qui désigne plutôt un cadre géographique⁷³. Ainsi, enraciné dans son territoire et armé de son histoire, sa culture et sa langue distinctes du Canada anglais, le Québec émet des lois et des réformes qui reflètent son désir de construire une nation séparée du reste du Canada. Par exemple, dès les années 1960, l'historien Jean-Michel Lacroix affirme que le gouvernement provincial québécois mène des négociations au niveau fédéral pour obtenir un statut « particulier » au sein de la Confédération canadienne dans l'espoir d'acquérir une plus grande autonomie dans la gestion de ses intérêts, notamment la langue, l'éducation et l'économie⁷⁴. Face

⁷⁰ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11, Lettre de Marin à Ouellet, le 8 septembre 1983, p. 2.

⁷¹ Nous n'avons trouvé la réponse du ministre à la plainte de Marin ni la transcription des discussions initiales qui ont eu lieu entre Marin, Ouellet et le ministre responsable des festivités du 450^e. Ces documents auraient été utiles pour comprendre les motivations de la sélection de Lemieux pour l'émission de la fête du Canada.

⁷² John Dickson et Brian Young (2008). *A Short History of Quebec*, 4^e édition, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press. [1988], p. 306.

⁷³ Louis Dupont (2001). « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation », *L'américanité et les Amériques*, Donald Cuccioletta (dir.), Québec : Presses de l'Université Laval, p. 47-63.

⁷⁴ Jean-Michel Lacroix (2016). *Histoire du Canada. Des origines à nos jours*, Paris : Tallandier, p. 303.

à la réticence du gouvernement à concéder trop de privilèges au Québec et conjointement à la croissance d'une ferveur nationale, de nouveaux partis politiques nationalistes émergent au Québec, dont le Mouvement Souveraineté-Association (MSA), le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), ainsi que le Front de libération du Québec (FLQ). Pourtant, aucun parti n'atteint le succès connu par le Parti Québécois (PQ). Créé en 1968 grâce à la fusion du RIN et du MSA, le PQ et les politiques de son président René Lévesque gagnent peu à peu en popularité, et mènent à son élection en 1976 au gouvernement provincial.

La plateforme du PQ, qui consiste à mettre en place un Québec souverain, provoque des réactions mitigées autant chez les Québécois que les Canadiens, comme le soutient l'historien Jacques Portes⁷⁵. À cet égard, un des plus fervents opposants à cette idéologie est le premier ministre du Canada, Pierre Elliott Trudeau⁷⁶, qui désapprouve du concept de souveraineté qui contribuerait, à son avis, à décentraliser et ainsi affaiblir le pouvoir du gouvernement fédéral, comme le rapporte l'historien Claude Bélanger⁷⁷. Au cours de ses deux mandats comme premier ministre⁷⁸, Trudeau propose donc plusieurs politiques centrées sur la création d'une entité fédérale au sein de laquelle toutes les provinces seraient égales entre elles⁷⁹. Portes reconnaît d'ailleurs que les stratégies employées par Trudeau s'inscrivent dans une trajectoire pour construire un « Canada fort, relativement unitaire, dont les réussites pourront désamorcer les velléités québécoises »⁸⁰. Conséquemment, une des premières lois adoptées par le cabinet Trudeau, avec l'intention de progressivement résoudre les instabilités politiques créées par les tensions au Québec, suit les pas de son prédécesseur, Lester B. Pearson (1963-1968). Cette loi est la culmination des efforts de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme entamée par Pearson: la Commission Laurendeau-Dunton (1963-1971) a alors comme objectif de reconnaître le rôle des deux peuples fondateurs du Canada, soit les Britanniques et les Français, et ainsi soutenir le Québec dans sa quête de préserver le français. En 1969, le cabinet Trudeau passe

⁷⁵ Jacques Portes (1994). *Le Canada et le Québec au XX^e siècle*, Paris : Armand Colin, p. 142.

⁷⁶ John Dickson et Brian Young (2008), *op. cit.*, p. 327.

⁷⁷ Claude Bélanger (2000). « Pierre Elliott (E.) Trudeau, Quebec, and the Canadian Constitution », *Marianopolis College: Readings in Quebec History*, [En ligne], <http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/quebechistory/readings/trudeau.htm>. Consulté le 16 avril 2019.

⁷⁸ Trudeau, le chef du Parti Libéral du Canada, obtiendra deux mandats comme premier ministre: de 1968 à 1979, puis de 1980 à 1984.

⁷⁹ René Durocher (2015). « Révolution tranquille », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/revolution-tranquille>. Consulté le 24 avril 2019.

⁸⁰ Jacques Portes (1994), *op. cit.*, p. 131.

la *Loi sur les langues officielles* afin d'inclure le français comme une des deux langues officielles du pays⁸¹. La reconnaissance du français comme langue égale à l'anglais souligne alors la présence et l'importance de la population qui s'exprime dans cette langue. Cette loi, parmi d'autres lois et réformes adoptées après la publication des résultats par la Commission, s'efforce de niveler l'écart entre les anglophones et les francophones pour permettre à tous de participer activement à la société⁸². Derrière cette ouverture, plusieurs Québécois y voient une occultation de certains problèmes politiques, dont la question nationale émergente.

Malgré les tentatives de Trudeau et de son gouvernement d'intégrer le Québec au sein du Canada, le parti de Lévesque demeure fidèle à sa promesse électorale, et le Québec tient un référendum le 20 mai 1980. La question présentée aux électeurs s'avère si, oui ou non, ils autorisent le gouvernement provincial à entamer les négociations avec le gouvernement fédéral pour permettre la souveraineté éventuelle du Québec. Les résultats montrent qu'une majorité de la population québécoise (59,6%) n'appuie pas le mouvement souverainiste, ou du moins n'est pas en accord avec la question posée, comme le suggère l'historien John Douglas Belshaw⁸³. Malgré la défaite du « Oui », la volonté des Québécois de voir naître un Québec indépendant ne s'éteint pas. En fait, elle s'intensifie progressivement au cours des quinze années suivantes. Malgré l'échec du « Oui » (à 49,4%) au référendum de 1995, Bélanger croit que les résultats du vote témoignent du mécontentement de la population québécoise face aux mesures fédéralistes entreprises par Trudeau à leur insu⁸⁴.

Tout comme le référendum de 1980, le rapatriement de la constitution s'avère un événement clé dans l'embrouillement des relations entre Québec et Ottawa. Alain-G. Gagnon rappelle que les répercussions de la défaite du référendum de 1980 sont encore récentes lorsque le cabinet de

⁸¹ Jacques Portes (1994), *op. cit.*, p. 133.

⁸² G. Laing (2015). « Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/commission-royale-denquete-sur-le-bilinguisme-et-le-biculturalisme>. Consulté le 20 juin 2019.

⁸³ Belshaw n'exclut pas la possibilité que certains séparatistes ou souverainistes aient voté « Non » au référendum de 1980. En effet, il est possible que certains séparatistes plus radicaux, en désaccord avec la question posée dans le bulletin de vote ou tout simplement en désaccord avec la proposition de souveraineté-association proposée par le PQ, aient voté « Non ». John Douglas Belshaw (2016). *Canadian History: Post-Confederation*, [En ligne], Creative Commons Attribution 4.0 International License, p. 592.

⁸⁴ Claude Bélanger (2000), *op. cit.*

Trudeau débute concrètement les négociations du rapatriement⁸⁵. L'acte du rapatriement de la Constitution, nommé l'Acte du Canada, est officialisé le 17 avril 1982 lors d'une cérémonie de signature avec la Reine Elizabeth II. Il symbolise l'indépendance du Canada de l'Angleterre, car le Parlement britannique cède la loi suprême qui régit le Canada à ses gouvernements fédéral et provinciaux⁸⁶. En d'autres mots, le Canada n'a dorénavant plus besoin de demander la permission au gouvernement britannique d'amender sa Constitution. Le rapatriement de la constitution permet aussi au premier ministre d'y ajouter une Charte des droits et libertés, qui assurerait l'égalité des provinces face à la loi⁸⁷. Pourtant, avant d'en arriver à la cérémonie du 17 avril, de longs débats, conversations et jugements ont été rendus, et ce depuis les années 1920⁸⁸. Après plusieurs décennies de dissension, le gouvernement Trudeau entame des négociations avec les gouvernements provinciaux en 1980, qui aboutiront à une entente sur le rapatriement de la constitution le 5 novembre 1981. Par contre, cette décision est prise sans la présence ni l'accord du premier ministre du Québec, René Lévesque. Ainsi, le droit de veto milité par le Québec dans l'amendement de la constitution, en plus de la demande du titre du Québec comme société distincte, sont refusés. Gagnon soutient que cette défaite est vécue par un bon nombre de Québécois, dont Lévesque, comme une trahison du gouvernement fédéral et s'ajoute à la défaite du référendum⁸⁹.

Le besoin d'une identité cohésive

Du point de vue fédéraliste, les divergences identitaires du Québec sont perçues comme un obstacle à l'image d'un Canada « uni et indivisible »⁹⁰ couvée par le premier ministre canadien. Conscient de l'effort qu'il doit mener au front québécois, Trudeau cherche alors à appuyer ses convictions fédéralistes par l'entremise du rapport gouvernemental *A Future Together*. Publié en 1979, il propose des actions concrètes pour remédier aux tensions politiques et identitaires au Canada. Ce document, rédigé en amont, voire en prévision du référendum et du rapatriement de la

⁸⁵ Alain-G. Gagnon (1994). « Le dossier constitutionnel Québec-Canada », *Québec : État et société*, Alain-G. Gagnon (dir.), t. 2, Montréal : Québec Amérique, p. 163.

⁸⁶ Robert Sheppard (2015). « Rapatriement de la Constitution », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadianisation-de-la-constitution>. Consulté le 16 avril 2019.

⁸⁷ Claude Bélanger (2000), *op. cit.*

⁸⁸ Robert Sheppard (2015), *op. cit.*

⁸⁹ Alain-G. Gagnon (1994), *op.cit.*, p. 163.

⁹⁰ Jean-Michel Lacroix (2016), *op. cit.*, p. 330.

Constitution, confirme le besoin de présenter une image cohésive du Canada, malgré – et à cause de – sa fragmentation exemplifiée par le cas du Québec.

La Commission de l'unité canadienne est mise sur pied le 5 juillet 1977 par le gouvernement fédéral, près d'un an après l'élection de Lévesque au Québec. Les huit commissaires, provenant de différentes parties du Canada, confirment même que leur enquête est née en réponse à l'élection de René Lévesque et de l'imminence du référendum⁹¹. L'objectif immédiat de la Commission vise à déterminer les composantes de l'identité canadienne. Les commissaires voyagent à travers le pays au cours d'une année entière pour rencontrer la population et discuter de l'identité canadienne, de l'appartenance et des symboles unitaires. Leurs rencontres leur permettent de mieux comprendre et d'avoir différentes perspectives sur la question identitaire canadienne. Les résultats de leur enquête nationale sont publiés en janvier 1979 dans *A Future Together : Observations and Recommendations*⁹², dans lequel ils proposent des solutions et des recommandations pour que les Canadiens vivent ensemble en « paix, harmonie et liberté »⁹³. Cette citation nous permet de tisser un parallèle avec les propos tenus par la commissaire Francine Brousseau, mentionnés plus haut, qui voyait une représentation « paisible » et « heureuse » du Canada dans les œuvres de Jean Paul Lemieux. Bien que plusieurs de leurs recommandations soient adressées aux institutions gouvernementales, les commissaires encouragent tous les Canadiens à participer à la solidification de l'identité et de l'unité canadienne en acceptant la diversité⁹⁴ (linguistique, culturelle, géographique, etc.) qui constitue le Canada. Toutefois, si les solutions proposées par les commissaires sont axées sur la reconnaissance de la diversité, il s'agit d'une stratégie pour contrecarrer le sentiment de désunion (« *disunity* ») généralisé au sein du Canada⁹⁵. De fait, les rencontres pancanadiennes confirment que l'identité canadienne n'est pas unifiée et qu'elle diffère d'une région à l'autre.

⁹¹ The Task Force on Canadian Unity (1979). *A Future Together: Observations and Recommendations*, Hull: Canadian Government Publishing Center, p. 3.

⁹² La Commission publie également deux autres tomes complémentaires dans les mois qui suivent : *Coming to Terms : The Words of Debate* et *A Time to Speak: The Views of the Public*.

⁹³ The Task Force on Canadian Unity (1979), *op. cit.*, p. 3.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 3, 5.

À cet effet, la sociologue Loretta Czernis s'est penchée sur ce rapport et soutient qu'il tente de « réécrire » l'histoire du Canada⁹⁶. Dans son livre *Weaving a Canadian Identity: Anonymous Writing, Personal Reading*, Czernis compare le rapport à un manuel d'instruction pour imaginer un nouveau Canada débarrassé des dualismes des deux peuples fondateurs qui ont longtemps marqué son identité⁹⁷. Les commissaires proposent un nouveau patriotisme basé sur l'indéniable diversité des Canadiens d'un océan à l'autre. Pourtant, remarque Czernis, si les commissaires veulent/peuvent « effacer » le concept des deux peuples fondateurs, c'est parce qu'ils présentent le Canada comme une entité malléable. Pour aller de l'avant, c'est-à-dire trouver la source unitaire des Canadiens, les commissaires stipulent que le Canada doit être remoulé⁹⁸. L'image du Canada serait donc instrumentalisée et, d'une certaine façon, contrôlée par le gouvernement, ici représenté par la Commission de l'unité canadienne. En plus de faciliter la modification de l'image du Canada, les paramètres de « moulage » utilisés par la Commission confirmeraient que l'unité du pays repose sur un mythe de cohésion. Ainsi, comme le soutient Gérard Bouchard, le discours national unitaire est construit à partir d'une image négociée autour de laquelle toute la population, malgré ses divergences, peut se rallier⁹⁹.

Toutefois, au Canada, en s'appuyant sur la diversité du pays, le gouvernement émet une image paradoxale de ce qui est acceptable comme différence. En effet, le Québec prône une image diversifiée grâce à sa culture et à sa langue qui nuit pourtant à la construction d'un Canada uni¹⁰⁰. Cependant, la diversité géographique, soulignée dans les œuvres de Lemieux que nous verrons dans un prochain chapitre, présente toutes les provinces à pied égal. En accordant ce statut égalitaire, il semblerait que le caractère distinct du Québec soit donc paradoxalement estompé. Ainsi, le rapport sur l'unité canadienne servirait d'outil au gouvernement pour construire et diffuser l'image d'un Canada « idéal » selon les besoins politiques du tournant des années 1970-1980.

⁹⁶ Loretta Czernis (1994). *Weaving a Canadian Allegory: Anonymous Writing, Personal Reading*, Waterloo (Ont.): Wilfrid Laurier University Press, p. XV.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ « Canada has a shape, but, in order to have a future, Canada must be reshaped ». *Ibid.*, p. XVII.

⁹⁹ Gérard Bouchard (2003). *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec : Nota bene/Cefan, p. 33-34.

¹⁰⁰ À cet effet, Ray Conlogue pose la question suivante : « *If Canada itself was to be a nation, how could there be another nation seeking protection within it?* ». Ray Conlogue (1996). *Impossible Nation : The Longing for Homeland in Canada and Quebec*, Stratford (Ont.): Mercury Press, p. 23.

Le paysage à la rescousse de la désunion canadienne

Comment le Canada, pour donner suite aux recommandations du rapport sur l'unité, parvient-il à présenter une image cohésive de son unité? Ou pour reprendre les propos de Czernis, comment le gouvernement façonne-t-il un nouveau Canada? Le géographe Frédéric Lasserre croit que les débats sur l'identité ne peuvent être résolus que par des amendements constitutionnels ou par l'adoption de lois. En fait, la question identitaire se jouerait et se propagerait dans les représentations du pays en circulation¹⁰¹. Ainsi, nous tenterons d'éclaircir les liens entre les discours politiques et les images du pays.

En 1974, l'historien Ramsay Cook écrivait que, contrairement à d'autres nations qui partagent une langue, une histoire ou une religion, la nature a souvent été considérée comme l'unique liant entre tous les Canadiens¹⁰². Le géographe Stéphane Héritier, grâce à ses recherches sur l'attrait des parcs nationaux canadiens, en arrive aux mêmes conclusions¹⁰³. À défaut de posséder une légitimité historique accompagnée de symboles et de récits narratifs, qui aident à forger un sentiment d'unité, les Canadiens, ainsi que l'État fédéral¹⁰⁴, se sont tournés vers la nature et sa représentation. Comme le rapporte l'historien de l'art John O'Brian: « *the landscape is the primary stimulus of the Canadian imagination, it is commonly asserted, and has been so at least since Confederation in 1867* »¹⁰⁵. Nous pensons donc que *Visions du Canada* s'insère dans un historique iconographique canadien qui tente, depuis sa création, de susciter une appartenance à cette terre - cette nation en devenir - qui abrite une population dispersée et diversifiée. Comme le soutient Bouchard, un discours national cohérent doit être créé non pas à partir d'une synthèse des divergences d'une nation, comme mentionné dans la section précédente, mais d'un produit négocié qui doit constamment être retravaillé pour combler les besoins contemporains. Ces négociations sont ensuite mises en image pour être plus facilement transmises et assimilées par la population. À cet

¹⁰¹ Frédéric Lasserre (1998). *Le Canada d'un mythe à l'autre. Territoires et images du territoire*, Montréal : Hurtubise HMH, p. 24.

¹⁰² Ramsay Cook (1974). « Landscape painting and national sentiment in Canada », *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol.1, n°2, p. 263.

¹⁰³ Stéphane Héritier (2008). « Un patrimoine au service de l'unité canadienne : parcs et lieux historiques nationaux », *La société canadienne en débats : What holds Canada together?*, Alain Faure et Robert Griffiths (dir.), p. 155.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰⁵ John O'Brian (2018). « Wild Art History », *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, John O'Brian and Peter White (dir.), 2^e édition, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press. [2007], p. 24.

effet, l'historien Daniel Francis remarque également que les mythes, surtout lorsque véhiculés par les images, permettent à la population de participer au « *consensual hallucination* » que le Canada partage une même identité, histoire et culture¹⁰⁶.

Compte tenu de ce qui précède, nous croyons que *Visions du Canada* devrait être comprise dans la suite d'une « adaptation » du paysage canadien selon les besoins politiques et identitaires contemporains. La composition, les techniques et les éléments mis en valeur par les artistes changent selon les besoins et le contexte de chaque époque. Pourtant, le paysage comme genre demeure un incontournable de l'identité canadienne. Répété et continuellement réadapté, il aurait comme fonction de rappeler aux Canadiens de manière évidente et percutante, surtout en temps de crise identitaire, la source de ce qui les unit réellement : la nature et le mythe du Nord. Par conséquent, si le paysage se présente comme un produit négocié d'une identité, il serait inévitablement une construction. Lorsque véhiculé par une institution publique ou une entité gouvernementale, comme c'est le cas de *Visions du Canada*, le paysage serait utilisé pour appuyer le discours national. Ainsi, nous tenterons dès lors de comprendre l'historique iconographique dans lequel s'insère *Visions du Canada* et comment ces images ont permis de construire l'identité canadienne. Pour ce faire, nous nous attarderons sur deux types de représentation du paysage canadien réalisés à deux moments distincts de l'histoire canadienne: les photographies prises d'abord par Benjamin Baltzly, puis par William McFarlane Notman de l'Ouest canadien à la fin du XIX^e siècle et les tableaux du Groupe des Sept réalisés durant les années 1920. Ces deux exemples de paysage réunissent plusieurs éléments qui se répèteront également dans *Visions du Canada*, notamment leur production à un moment clé de l'histoire; leur diffusion à l'échelle nationale; l'intérêt de l'État fédéral ou d'institutions publiques dans la propagation de ces images; et la construction de la composition (cadrage, omissions).

Les photos de l'Ouest

Anne Cauquelin stipule que le paysage est, depuis son invention au XV^e siècle, une construction de l'espace qui offre un « ordre » subjectif pour percevoir le territoire¹⁰⁷. Dans le contexte identitaire, le paysage répond adéquatement aux besoins de la nation canadienne émergente en

¹⁰⁶ Daniel Francis (1997). *National Dreams: Myth, Memory and Canadian History*, Vancouver: Arsenal Pulp, p. 10-11.

¹⁰⁷ Anne Cauquelin (2000). *L'invention du paysage*, 2^e édition, Paris : PUF. [1989], p. 6.

1867. À cette époque, le Canada est composé de quatre provinces fondatrices : l'Ontario, le Québec, le Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Écosse. Ces provinces, toutes d'anciennes colonies britanniques, rappelés-le, s'unissent pour créer un pays fondé sur des intérêts pragmatiques et économiques. En effet, ces provinces cherchent notamment à contrer les tendances annexionnistes de leur voisin américain en acquérant les Terres de Rupert. Ces territoires situés à l'ouest étaient précédemment possédés par la Compagnie de la Baie d'Hudson. Cet achat a permis au Canada d'assurer une présence physique à l'ouest grâce à l'immigration graduelle au cours du siècle¹⁰⁸. Par ailleurs, la fondation du Canada permettait de meilleurs échanges économiques entre les provinces et d'ajuster le nombre de sièges alloués aux Canadiens-français du Québec à l'Assemblée nationale¹⁰⁹.

Ainsi, mise à part leur union politique, peu d'éléments lient les provinces entre elles. Puisque les provinces maintiennent une autonomie grâce au modèle politique fédéral, elles conservent une grande partie de leurs régionalismes. De plus, la distance entre elles ne fait qu'accentuer la difficile tâche de forger une identité commune. D'ailleurs, la question de l'identité nationale se complexifie d'ici la fin du XIX^e siècle, alors que de nouvelles provinces entrent dans la Confédération. À cet effet, trois provinces se joignent : le Manitoba en 1870, la Colombie-Britannique en 1871, l'Île-du-Prince-Édouard en 1873. De plus, les Terres de Rupert sont scindées en 1905 pour créer l'Alberta et la Saskatchewan. Enfin, à la même époque, le gouvernement crée deux territoires: les Territoires du Nord-Ouest (1870) et le Yukon (1898). L'adhésion de nouvelles entités au sein de confédération implique l'entrée de différentes cultures régionales préexistantes qui doivent se consolider ou se mouler dans celle d'un nouveau pays.

Parallèlement à cet obstacle, les Canadiens ne parviennent pas à s'imaginer ni le territoire ni les réalités des habitants des autres provinces. À cet effet, Marc Choko explique dans son ouvrage *Canadian Pacific : Creating a Brand, Building a Nation* que pour la plupart de ces Canadiens de l'Est, l'Ouest est une contrée étrangère, inhospitalière et éloignée¹¹⁰. Pourtant, les territoires de l'Ouest deviennent rapidement une préoccupation du gouvernement fédéral et des provinces de l'Est. De fait, lorsque la Colombie-Britannique adhère à la Confédération, elle impose comme

¹⁰⁸ La présence des Nations autochtones est ignorée par le Canada à cette époque.

¹⁰⁹ Jean-Michel Lacroix (2016), *op. cit.*, p. 169-170.

¹¹⁰ Marc H. Choko (2015). *Canadian Pacific : Creating a Brand, Building a Nation*, Matthias C. Hühne (dir.), Berlin: Callisto Publishers, p. 362.

condition d'être reliée aux provinces de l'Est par un chemin de fer, souhaitant ainsi « réduire » les milliers de kilomètres qui la séparent du reste de la population canadienne. La compagnie ferroviaire Canadian Pacific Railways (CPR) obtient le mandat de construction, officiellement entamée en 1880 et achevée en 1885. Dès 1886, passagers et marchandises sont transportés d'une côte à l'autre du pays.

Au-delà des avantages économiques de la création d'un réseau ferroviaire transcanadien, celui-ci rend les territoires de l'Ouest accessibles aux populations de l'Est, à la fois physiquement, par déplacement en train, et visuellement, par la photographie. À cet égard, deux missions photographiques à la fin du XIX^e siècle contribuent à bouleverser la vision que la population entretient du pays. Dans un premier temps, la Commission géologique du Canada, soutenue financièrement par le CPR et le gouvernement fédéral, est avant tout un projet scientifique qui consiste à arpenter les terres en Colombie-Britannique pour déterminer où construire le chemin de fer, ainsi que d'obtenir de l'information quant à la géographie et les ressources naturelles, comme le rapporte Suzanne Paquet¹¹¹. Les clichés pris par Benjamin Baltzly, photographe attitré de cette mission, documentent alors le terrain de l'Ouest tout en servant de marchandises commandées par William Notman, patron de Baltzly. Selon Stanley Triggs, Notman avait prédit l'attrait des photos de l'Ouest, et ses ventes connaissent un succès¹¹². Malgré l'aspect grandiose de certaines des prises de vue, les photographies de Baltzly demeurent dans un style documentaire similaire aux autres photographes de son époque¹¹³.

Une dizaine d'années plus tard, le photographe William McFarlane Notman entreprend lui aussi un parcours vers l'Ouest. Par l'entremise du studio de son père, William McFarlane Notman est embauché par William Van Horne, le directeur du CPR. La mission photographique de Notman fils s'effectue au cours de huit voyages vers l'ouest entre 1884 et 1909. En échange de ses épreuves photographiques des paysages, il peut voyager sur le réseau sans frais et descendre à n'importe quelle gare en cours de route. Ses épreuves sont utilisées par Van Horne à des fins publicitaires

¹¹¹ Suzanne Paquet (2009). « Les liaisons transcontinentales et la production paysagère : Tracés ferroviaires et photographies migrantes », *Le paysage. Un projet politique*, Mario Bédard (dir.), Québec: Presses de l'Université du Québec, p. 149.

¹¹² Stanley G. Triggs (1986). *William Notman, L'empreinte d'un studio*, Art Gallery of Ontario, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Coach House Press : Toronto, p. 55.

¹¹³ *Ibid.*, p. 55-56.

pour attirer des touristes et des colons vers les merveilles naturelles de l'ouest¹¹⁴, puisque le train constitue le moyen le plus efficace pour s'y rendre. Par conséquent, les photographies de McFarlane Notman circulent profusément grâce à des livrets promotionnels envoyés en Europe¹¹⁵ et sont mêmes vendues en petit format aux gares, aux billetteries et aux hôtels des destinations prisées le long du chemin de fer¹¹⁶. De surcroît, les photographies sont diffusées dans plusieurs expositions à travers l'Amérique du Nord et en Europe. Au Canada, la popularité des paysages de l'ouest atteint son apogée en 1888 avec l'exposition photographique présentée par la Art Association of Montreal, dont un tiers des clichés proviennent des paysages de l'ouest et des Rocheuses, nous rappelle Dennis Reid¹¹⁷. À l'international, les clichés pris par Notman fils deviennent populaires en Angleterre et aux États-Unis, entre autres. À Londres, ils sont exposés dans le cadre du *Colonial and Indian Exhibition* de 1886, exposition visant à célébrer les accomplissements de l'Empire britannique, dont le Canada fait encore partie. Quelques années plus tard, en 1893, ils sont présentés aussi par le CPR au *Chicago World Fair*, les exposant à un vaste public à la fois américain et international¹¹⁸.

Curieusement, plusieurs auteurs ont remarqué que la popularité et la circulation de ces images transforment l'imaginaire des Canadiens. Lasserre croit que la représentation du paysage contribue à forger une identité nationale. De fait, il affirme qu'à la fin du XIX^e siècle, « l'imaginaire a de plus en plus besoin d'être localisé, de reposer sur un espace que l'on puisse regarder, contempler, même mythifier, dans lequel on puisse plonger ses racines »¹¹⁹. Par conséquent, dans son mémoire sur les photographies du studio Notman, Flore Théry affirme que la circulation des œuvres photographiques de McFarlane Notman crée une nouvelle mythologie canadienne centrée sur la construction d'un imaginaire de l'ouest et la construction de la nation canadienne¹²⁰. La diffusion des photographies « propage la vision d'une nature grandiose » et « cristallise au Canada un

¹¹⁴ Flore Théry (2017). *Les commandes de photographies documentaires dans le studio Notman (1858-1909). Naissance d'une mythologie canadienne de l'âge moderne*, mémoire, département d'histoire de l'art, Université de Montréal, p. 60.

¹¹⁵ Voir le livret « The Canadian Pacific, The New Highway to the Orient across the Mountains, Prairies and Rivers of Canada », publié par Van Horne, cité dans E. J. Hart (1983). *The Selling of Canada : The CPR and the Beginnings of Canadian Tourism*, Banff : Altitude Publications, p. 25.

¹¹⁶ E. J. Hart (1983), *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁷ Dennis Reid (1979). « *Our own country Canada* » : *being an account of the national aspirations of the principal landscape artists in Montreal and Toronto 1860-1890*, Ottawa: National Gallery of Canada, p. 389.

¹¹⁸ Flore Théry (2017), *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁹ Frédéric Lasserre (1998), *op. cit.*, p. 31.

¹²⁰ Flore Théry (2017), *op. cit.*, p. 69.

sentiment d'identité, de fierté et d'appartenance nationale [...] »¹²¹. À cet égard, Choko soutient qu'en raison des démarches publicitaires de Van Horne, les touristes et les Canadiens associent rapidement la beauté des paysages et les caractéristiques sauvages de la nature à la fois au CPR et au Canada¹²². En fait, Suzanne Paquet affirme que l'État canadien, de concert avec le CPR, bénéficie de ce type de représentation du paysage canadien, car il permet d'attirer et de convaincre le récepteur de se déplacer sur le territoire, générant ainsi des revenus économiques pour l'État¹²³.

La photographie, alors une invention à peine âgée d'une cinquantaine d'années, tend à se présenter comme un médium capable de saisir un sujet de manière objective. À cet égard, Paquet rappelle qu'elle agit comme « preuve » du sujet représenté, soulignant le double impératif supposé de la photographie: d'abord, le photographe doit se déplacer pour prendre son cliché (contrairement à la peinture de paysage, où l'artiste peut peindre de mémoire), puis l'objet doit nécessairement exister pour être photographié¹²⁴. À cet égard, elle soutient que la photo brouille les frontières entre paysage et territoire, car « bien souvent, ce n'est pas la photographie que l'on croit voir mais bien le motif lui-même, tel lac, telle montagne, telle vallée »¹²⁵.

Ainsi, le paysage photographique peut lui aussi être étudié sous l'angle de la construction de l'espace. Dans le cas des clichés réalisés par McFarlane Notman, Triggs, Dodds et Hall croient que bon nombre d'entre eux reflètent la vision précise de l'Ouest que Van Horne cherche à promouvoir¹²⁶. En effet, des écrits échangés entre le directeur du CPR et le photographe révèlent que les images accueillantes et invitantes de l'Ouest sont préférées – démontrant une majesté accessible aux touristes –¹²⁷ et, comme le rapporte Théry, Van Horne informe ses employés lorsque leurs photos ne le satisfont pas¹²⁸. Dans le catalogue de l'exposition *Vistas : Artists on the Canadian Pacific Railway*, le commissaire Roger Boulet montre que l'attention portée à la composition des photographies de McFarlane Notman s'est progressivement transformée au cours de ses nombreux voyages. Par exemple, Boulet note le net contraste entre les clichés des deux

¹²¹ *Ibid.*, p. 85.

¹²² Marc H. Choko (2015), *op. cit.*, p. 362.

¹²³ Suzanne Paquet, *op. cit.*, p. 156.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 155-156.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹²⁶ Gordon Dodds, Roger Hall et Stanley G. Triggs (1993). *The World of William Notman : the Nineteenth Century through a Master Lens*, Toronto: McClelland & Stewart, p. 20.

¹²⁷ Marc H. Choko, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁸ Flore Théry, *op. cit.*, p. 74-75.

premiers voyages, en 1884 et 1887 : ceux du premier voyage ont un statut plus documentaire, car le chemin de fer est encore en construction à cette époque¹²⁹. Ses photographies documentent le développement du réseau ferroviaire plutôt que les chaînes de montagnes. Par conséquent, certains clichés de 1884 comme *Mountains at Canmore* (fig. 3), portent un regard froid et impersonnel sur le développement de l'Ouest. Pourtant, Boulet soutient que la perception du photographe se mute dès le voyage subséquent : la construction du réseau est terminée depuis deux ans et le transport de passagers est entamé. Ainsi, les techniques de marketing orchestrées par Van Horne se traduisent dans les prises de vue spectaculaires de Rocheuses de McFarlane Notman en 1887. Les montagnes qu'il photographie, auxquelles des noms ont été attribués depuis son premier voyage, s'avèrent maintenant empreintes d'un animisme et d'une familiarité absents dans ses clichés antérieurs, comme le souligne Boulet¹³⁰.

Comme Boulet, Triggs s'intéresse aux changements de style qui s'opèrent dans les photographies de Notman fils. En analysant deux photographies du Lac Louise, prises respectivement en 1889 et 1909, il montre que la construction de l'image change notre perception du paysage. La première prise de vue (fig. 4) paraît froide et souligne un immense territoire, tandis que la photo de 1909, contemporaine au mouvement pictorialiste, souligne les éléments qui produisent une image plus douce et sereine du même paysage¹³¹. Théry ajoute que la photo de 1889 crée un effet de claustrophobie, puisque la cime des montagnes effleure le haut, étouffant l'accès du récepteur au ciel¹³². Son regard se retrouve prisonnier de l'immense montagne qui surplombe le lac sans fond. À titre comparatif, elle soutient que le Lac Louise photographié par McFarlane Notman 20 ans plus tard est beaucoup plus invitant (fig. 5) : d'un côté, il diminue l'aspect menaçant du lac en le réduisant à une mince bande horizontale. De l'autre, en augmentant la place accordée au ciel dans sa composition, le photographe diminue l'impression imposante des montagnes et accorde plus d'espace au mouvement de regard du récepteur¹³³.

Une différence s'opère donc entre le travail de Baltzly et de McFarlane Notman. Alors que les photographies de Baltzly soulignent les défis et les contraintes qu'imposent l'expérience de la

¹²⁹ Roger Boulet (2009), *Vistas: Artists on the Canadian Pacific Railway*, catalogue d'exposition, Glenbow Museum, 20 juin au 20 septembre 2009, Calgary: Glenbow Museum, p. 172.

¹³⁰ Roger Boulet (2009), *op. cit.*, p. 174.

¹³¹ Stanley Triggs (1986), *op. cit.*, p. 77.

¹³² Flore Théry (2017), *op. cit.*, p. 76.

¹³³ *Ibid.*



Figure 3 - William McFarlane Notman (1857-1913), *Mountains at Canmore, Ab*, 1884, Plaque sèche à la gelatine, 20x25cm, View-1368, © Musée McCord.



Figure 4 - William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Louise, Banff, Alb*, 1889, 1900-1930, 20e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 12x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2066, © Musée McCord.



Figure 5 - William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Louise, Banff, Alb, 1909*, 1909, 20e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-4721, © Musée McCord.

colonisation de l'Ouest, celles de McFarlane Notman tendent à idéaliser l'Ouest pour y attirer les touristes et les colons¹³⁴. En quelques années, l'Ouest devient un paysage de plus en plus familier et invitant grâce à la circulation massive de photographie qui, avec l'aide du chemin de fer, marquent l'imaginaire du jeune pays canadien se cherchant une identité. Ainsi, la photographie contribue à forger un sentiment de fierté et d'appartenance au Canada, qui abrite tous ces paysages grandioses. Ce genre d'image se montre résistant au temps et sera revisité au cours de l'histoire du Canada, comme nous le verrons maintenant avec les tableaux du Groupe des Sept.

Le Groupe des Sept

Tout comme les photographies de Baltzly et McFarlane Notman, les œuvres du Groupe des Sept ont également contribué à la construction d'une identité nationale à un moment crucial de l'histoire canadienne. Selon David P. Silcox, l'engouement du Groupe pour la nature doit être étudié dans le contexte de ferveur patriotique du Canada anglais qui émerge durant les années d'après-guerre¹³⁵. Lors de la Guerre de 1914-1918, les Canadiens ont combattu sur les fronts européens à la suite de l'appel de la Grande-Bretagne : la perte de plus d'une dizaine de milliers de soldats canadiens¹³⁶ et la victoire de la bataille de Vimy par l'armée canadienne génère au Canada le besoin de mieux se définir en tant que nation et moins en tant que sujet britannique¹³⁷. À cet effet, Belshaw écrit que le Canada est entré dans la guerre en tant que colonie, mais en est ressorti en tant que nation¹³⁸. Comme toute nation, il doit se doter de signes et de symboles pour concrétiser et démontrer son appartenance, comme avance Peter White¹³⁹. Les symboles sont d'autant plus importants qu'ils permettent de se distinguer des autres nations nées après la Première Guerre mondiale. Benedict Anderson soutient que, dans ce contexte, le Canada cherche à promouvoir, à financer, à vendre, à stimuler et à authentifier une identité particulière et originale¹⁴⁰. Ces symboles

¹³⁴ Flore Théry (2017), *op. cit.*, p. 88.

¹³⁵ David P. Silcox (2003). *The Group of Seven and Tom Thomson*, Toronto: Firefly Books, p. 22.

¹³⁶ Pour les statistiques de guerre, voir Robert Belshaw (2016), *op. cit.*, p. 295.

¹³⁷ Encore aujourd'hui, l'importance de cette bataille est soulignée, comme le montre une affiche commémorative publiée dans *The Gazette* de Montréal, le 9 avril 2020, p. A9.

¹³⁸ Robert Belshaw (2016), *op. cit.*, p. 292.

¹³⁹ Peter White (2018). « Out of the Woods », *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, John O'Brian et Peter White (dir.), 2^e édition, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press. [2007], p. 14.

¹⁴⁰ Benedict Anderson (2001). « Introduction to Part Two: Staging Antimodernism in the Age of High Capitalist Nationalism », dans Lynda Jessup (ed.) *Antimodernism and Artistic Experience : Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto: University of Toronto Press p. 98.

sont puisés notamment dans les tableaux du Groupe des Sept, dont les paysages grandioses, sauvages et vierges traduisent une réalité « voilée », pour reprendre l'expression de Cauquelin¹⁴¹, du territoire auquel ils alludent. En effet, leurs paysages ne traduisent pas les bouleversements subis par le territoire en raison du chemin de fer et de l'industrie du tourisme : des hôtels sont construits, des parcs nationaux sont créés et des activités de plein air sont proposées¹⁴². Ainsi, la nature canadienne devient de plus en plus civilisée et ponctuée d'une présence humaine. À l'inverse, les toiles les plus connues des Sept font rarement référence à la présence humaine. Les traces de leur présence semblent occultées de leur production, comme si elles empiétaient sur le caractère sauvage et mystérieux du paysage représenté. O'Brian soutient que la composition de *Terre Sauvage*, réalisée par A.Y. Jackson en 1913, témoigne de cette construction d'une nature canadienne sauvage (fig. 6)¹⁴³ : relevant d'un site touristique qui comportait des maisonnettes d'été, et celles-ci sont pourtant exclues de sa composition. En outre, la présence de Nations autochtones est effacée des représentations des Sept, perpétuant l'idée d'une nature vierge¹⁴⁴.

Les œuvres réalisées par le groupe soulignent également la dimension nordique du Canada, un mythe alimentant depuis longtemps l'identité canadienne. Le Nord – à ne pas confondre avec la zone géographique du nord¹⁴⁵ – désigne une frontière imaginaire qui renvoie « à la fois à une réalité spatiale et à une entité liminale », comme le soutient Louise Vigneault¹⁴⁶, et participe à l'élaboration d'une identité canadienne. Contrairement au mythe de l'Ouest étatsunien qui invite à dépasser les frontières connues¹⁴⁷, la plupart des Canadiens sont limités dans leurs déplacements dans le territoire en raison des conditions climatiques, et trouvent refuge dans la collectivité sédentaire¹⁴⁸. Le mythe du Nord constitue un des rares discours identitaires partagés par les Canadiens anglophones et francophones. Il appuierait la croyance que l'individu canadien est façonné par les conditions rigoureuses climatiques et territoriales, ainsi que son expérience

¹⁴¹ Anne Cauquelin (2000), *op. cit.*, p. 20.

¹⁴² Voir E. J. Hart (1983), *op. cit.*

¹⁴³ John O'Brian (2018), *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁴ Voir Lynda Jessup (2002). « The Group of Seven and the Tourist Landscape in Western Canada, Or the More Things Change... », *Journal of Canadian Studies*, vol. 31, n° 1, p. 146-147.

¹⁴⁵ Pour plus de détails sur la catégorisation des différentes zones nordiques, voir Frédéric Lasserre (1998), *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁶ Louise Vigneault (2011). *Espace artistique et modèle pionnier. Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Hurtubise HMH, p. 170.

¹⁴⁷ Nous aborderons le mythe de l'Ouest étatsunien en plus amples détails dans les chapitres à venir.

¹⁴⁸ Louise Vigneault (2011), *op. cit.*, p. 168-169.



Figure 6 - A. Y. Jackson (1882-1974), *Terre Sauvage*, 1913, huile sur toile, 128,8 x 154,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada. Source : Wikiart.

dualiste de la nature comme hostile et grandiose, comme l'a notamment souligné l'écrivaine Margaret Atwood¹⁴⁹. Bien qu'il diffère à certains égards dans les deux communautés, il permet néanmoins de se distinguer du voisin du sud tout en renforçant la notion d'unité nationale et en valorisant sa diversité¹⁵⁰.

De plus, comme les photographies de l'Ouest, leurs œuvres sont massivement diffusées dans l'espace public canadien au cours des années 1920 grâce à Eric Brown, directeur de la Galerie nationale, afin de créer un sentiment d'appartenance au Canada. En effet, Joyce Zemans rapporte que la première initiative de distribution de reproductions d'art canadien, dont une sélection des œuvres des Sept, a comme objectif de former une conscience nationale de l'art canadien, le rendant accessible dans les écoles et les lieux publics. Les œuvres reproduites sont choisies en fonction de leur capacité « à façonner le goût du public, à créer des valeurs morales appropriées et à identifier les vérités fondamentales requises pour établir un sentiment de nation »¹⁵¹. Pour faciliter l'assimilation du message identitaire, les reproductions sont accompagnées de textes explicatifs rédigés par Arthur Lismer, un des membres du Groupe. Ainsi, selon Zemans, les reproductions des œuvres du Groupe de Sept sont utilisées par l'institution muséale afin de construire une histoire cohérente et une identité nationale¹⁵². Toutefois, Louise Vigneault affirme que la reconnaissance de leur production s'esquisse après l'implantation des valeurs nationalistes au Canada et du succès des œuvres rapporté par leur exposition à l'étranger¹⁵³. À cet égard, Lynda Jessup soutient que les institutions muséales et le gouvernement ont imposé une lecture d'envergure nationale de ces œuvres à la population afin d'alimenter l'unité canadienne¹⁵⁴.

Les stratégies d'identification nationale au Québec se distinguent toutefois de celles que nous venons d'énumérer. Au cours de la première moitié du XX^e siècle, le style régionaliste qui prévaut au Québec permet de présenter un mode de vie rural idyllique selon le modèle clérical-nationaliste

¹⁴⁹ Tel que rapporté par Louise Vigneault (2011), *op. cit.*, p. 190.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 173-176.

¹⁵¹ Nous traduisons. Joyce Zemans (1995). « Establishing the Canon : Nationhood, Identity and the National Gallery's First Reproduction Program of Canadian Art », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n°2, p. 12.

¹⁵² *Ibid.*, p. 17.

¹⁵³ Louise Vigneault (2011), *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁴ Lynda Jessup (1992). *Canadian Artists, Railways, the State and the "Business of Becoming a Nation"*, thèse, département d'histoire de l'art, Université de Toronto, p. 10.

imposé par l'élite savante, comme le rapporte Vigneault¹⁵⁵. Gérard Bouchard affirme que cette idéologie, qui repose sur la préservation des liens d'attache idéalisés avec l'ancienne mère-patrie, favorise une continuité avec un passé mythique afin de préserver la culture canadienne française des influences néfastes et destructrices de l'Autre, soit le Canada anglais et les États-Unis¹⁵⁶. Bouchard ajoute que la préservation de l'héritage impliquait de « plier le nouvel environnement à la tradition, et non l'inverse »¹⁵⁷ : le contexte nord-américain dans lequel le Québec existe – ainsi que les réalités territoriales imposées par cette appartenance continentale – est ignoré afin de resserrer la relation filiale à la France¹⁵⁸. Dans cette optique, les œuvres régionalistes de Clarence Gagnon, de Marc-Aurèle Fortin, d'Alfred Laliberté et de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté perpétuent l'idéalisation de la société rurale prémoderne par la pensée dominante et occultent les transformations contemporaines dans le territoire. À cet égard, Vigneault affirme que les artistes évacuent alors les éléments de la modernisation des zones rurales et des dures conditions de travail des agriculteurs de leurs compositions. Gagnon refuse notamment d'inclure les piliers électriques qui ponctuent dorénavant la campagne québécoise¹⁵⁹.

Ainsi, comme le souligne l'autrice, les Canadiens français et anglais ont des perceptions divergentes de la nature à la même époque : tandis que le Québec a cherché à l'humaniser, le Canada anglais a généralement tenté d'évacuer toute trace de présence humaine. L'instrumentalisation des œuvres du Groupe des Sept a permis, à ce titre, de présenter le paysage comme dénominateur commun des citoyens, car ils parviennent à « contourner les particularités susceptibles de révéler le clivage culturel et ethnique » de la nation en devenir¹⁶⁰. Remarquons que cette stratégie d'unité nationale diffère de la pensée dominante du Québec qui, à la même époque, érige des frontières symboliques de sa culture distincte¹⁶¹.

¹⁵⁵ Louise Vigneault (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal : Hurtubise HMH, p. 32-33.

¹⁵⁶ Gérard Bouchard (1994). « Une nation deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) », *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Ste-Foy : PUL, p. 13, 16. Voir également Louise Vigneault (2002), *op. cit.*, p. 57-58.

¹⁵⁷ Gérard Bouchard (1994), *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁸ À propos de la « découverte » de l'identité nord-américaine québécoise, voir Jacques Languirand (1975). « Le Québec et l'américanité », *Littérature québécoise et américanité*, vol. 8, n° 1, avril, p. 143-157.

¹⁵⁹ Louise Vigneault (2002), *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 85

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 57-58.

La série *Visions du Canada* s'inscrit pourtant à la suite de ces deux contextes divergents. Le début de la carrière de Lemieux chevauche en effet le mouvement régionaliste au Québec. Ses œuvres des années 1930-1940, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, critiquent de manière ironique et subtile le discours de la pensée dominante en réemployant le vocabulaire régionaliste. Plus tard, durant la Révolution tranquille, ses œuvres classiques dénoncent indirectement les répercussions de l'emprise conservatrice du début du XX^e siècle au Québec : malgré la libération de l'individu, la culture québécoise demeure insulaire et incapable de s'ouvrir aux frontières. Par ailleurs, comme les photos de l'Ouest et les tableaux du Groupe des Sept, les œuvres de *Visions du Canada* sont produites dans un contexte où le gouvernement fédéral recherche activement l'union nationale. L'iconographie paysagère, qui s'adapte et se meut depuis les débuts de la Confédération, doit maintenant être réactualisée afin d'assouvir les besoins de la nation dans le contexte du défi unitaire des années 1980: les paysages de *Visions du Canada* permettraient de rappeler ou de montrer ce qui unit les Canadiens.

Comme nous l'avons vu, l'établissement de la nation canadienne et le cheminement vers une unité nationale s'appuient fortement sur des représentations de la nature canadienne et du mythe de la nordicité. La diffusion de ces images par les entités gouvernementales et les institutions publiques permet de présenter le pays comme une nation cohérente et unifiée. Pourtant, ces représentations dissimulent les divergences qui nuisent à l'affirmation de cette unité nationale. Nous croyons donc qu'en étudiant les facteurs qui menacent ou qui encouragent une image commune du pays, nous pouvons mieux comprendre comment cette dernière est construite. Dans le cas de *Visions du Canada*, nous croyons que les paysages peints par Lemieux seraient proposés par la Société canadienne des postes comme un rappel de la cohésion entre tous les Canadiens. Ce rappel est considéré comme urgent puisqu'au même moment, le Québec manifeste activement sa différence identitaire et son mécontentement face aux politiques canadiennes. Nous proposons conséquemment de consacrer le prochain chapitre à Jean Paul Lemieux et à son œuvre et plus particulièrement, l'influence de ses styles antérieurs sur les œuvres de *Visions du Canada*.

Chapitre 2 – *Visions du Canada*. Le Canada de Jean Paul Lemieux

L'objectif de ce chapitre est de présenter une analyse détaillée des œuvres de *Visions du Canada*. En nous appuyant sur les informations contextuelles révélées dans le chapitre précédent, nous chercherons à éclairer les choix stylistiques et compositionnels de Lemieux afin de mieux comprendre son interprétation du Canada. Pour ce faire, nous proposons d'abord de revenir sur le langage et les intérêts développés par l'artiste durant sa période de maturité. Ce retour nous permettra ensuite d'examiner individuellement les douze œuvres de *Visions du Canada* de manière critique et de les contextualiser au sein de la carrière de l'artiste.

Le style classique comme précurseur

Lorsqu'il peint les œuvres de *Visions du Canada* en 1982, Lemieux puise ses inspirations de son style classique¹⁶², qui a dominé sa pratique entre 1956 et 1970. S'il retourne dans le passé, c'est que son style contemporain expressionniste ne lui permet pas de rendre une vision positive du Canada. Ses œuvres traduisent alors ses inquiétudes et ses angoisses par rapport au monde contemporain – l'inconnu suscité par la modernité québécoise, l'avenir de la collectivité et les valeurs qu'elle instaure – ainsi que le danger imminent posé par la Guerre froide et la menace nucléaire. Par conséquent, son interprétation de l'espace et le rôle de l'Humain dans le paysage de *Visions du Canada* s'apparentent plutôt aux grandes compositions horizontales classiques des années 1956-1970. Ce style prend forme à la suite de son retour d'un voyage en France avec sa famille, en 1955. Grâce à une sabbatique financée par une bourse de la Société royale du Canada, Lemieux voyage alors à Paris, en Bretagne et sur la Côte d'Azur, où il est confronté à la présence et aux tendances de l'École française moderne – dont certains des maîtres incluent Monet, Cézanne et Matisse –, qui s'infiltrèrent dans ses paysages¹⁶³. Il constatera rétrospectivement qu'il étouffait en France, puisqu'il peinait à cerner sa propre voix parmi celles de tant d'autres artistes l'ayant précédé. De retour dans le continent nord-américain, en 1955, à bord d'un train reliant Montréal

¹⁶² Le titre de cette période reflète l'appréciation des œuvres de la population et de la critique, et est conséquemment la plus connue. De plus, la période de maturité durant laquelle Lemieux réalise ses œuvres classiques est cernée par Marie Carani. Elle distingue également une période réaliste, une période primitiviste (1940-1949) et une période tardive, néo-expressionniste (1970-1990). Marie Carani (1992), *Jean Paul Lemieux*, Québec : Musée du Québec, p. 131-132.

¹⁶³ Lemieux cité dans Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 112.

et Québec, il redécouvre l’immensité et la planéité de sa terre natale. Son expérience du territoire se traduit alors dans ses œuvres, que Marie Carani résume succinctement : « Le peintre a la révélation de ces paysages plats, horizontaux, où se meuvent des personnages isolés, dressés dans l’espace, verticaux, qui deviendront les signes les plus connus de sa maturité »¹⁶⁴. Lemieux délaisse à l’époque ses chroniques sociales pseudo-naïves des années 1940, et peint dorénavant des paysages aux couleurs austères dont les détails ont été évacués, et où la ligne d’horizon crée une tension avec la figure humaine, verticale et (souvent) solitaire. En effet, le contraste est fulgurant entre des œuvres comme *Lazare* (1941) et *La Fête-Dieu à Québec* (1944), qui révèlent des détails comiques et surprenants, parfois même irrévérencieux, et *Le Visiteur du soir* (1956) et *Le Train de midi* (1956), vidées de détails et de toute source de bruit. Dans l’église de *Lazare* (fig. 7), plusieurs fidèles montrent des signes d’ennui durant le sermon, alors que quelques-uns sont carrément endormis. Similairement, malgré la procession grandiose qui déambule dans les rues de Québec pour la *Fête-Dieu à Québec* (fig. 8), certains sont absents ou d’autres refusent d’y prendre part : certains prêtres sont demeurés près du séminaire malgré l’importance de cette fête pour leur vocation; et Lemieux, qui s’y est représenté, regarde passer la procession devant « sa » taverne, comme l’indique l’affiche, les bras croisés. D’ailleurs, selon Louise Vigneault, ces détails soulignent la dimension critique et l’approche ironique de Lemieux pour dénoncer l’uniformité et l’homogénéisation idéologique du Québec, alors renforcée par l’Église¹⁶⁵ et le retour aux valeurs collectives et conservatrices sous le pouvoir de Maurice Duplessis et de l’Union nationale (1936-1939 et 1944-1959)¹⁶⁶. L’œuvre *Le Conseil du village* (fig. 9), réalisée en 1936, montre la part critique de l’artiste. En effet, selon Vigneault, la représentation de cette réunion, durant laquelle la classe populaire tente de s’exprimer, alors que les membres de l’élite n’écoutent pas, critiquerait ainsi la fausse notion que l’élite et la population travaillent ensemble pour avancer les intérêts de la collectivité. Au contraire, l’auteur affirme que l’élite n’est préoccupée que par ses propres intérêts¹⁶⁷. Cependant, le commentaire politique de l’artiste ne semble pas avoir été détecté ni par la population ni par l’élite. De fait, l’ironie de Lemieux est subtile, remarque Vigneault, puisqu’elle

¹⁶⁴ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁵ Louise Vigneault (2003). « Défis et dilemmes de la modernité artistique au Québec : le cas de Jean Paul Lemieux », *Le Québec aujourd’hui : identité, société et culture*, Marie-Christine Weidmann-Koop (dir.), Québec : Les Presses de l’Université de Laval, p. 167.

¹⁶⁶ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁷ Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 166-167.



Figure 7- Jean-Paul Lemieux. *Lazare*, 1941. Oil on tempered hardboard, 101 x 83.5 cm. Art Gallery of Ontario. Purchase, 1941. © Art Gallery of Ontario, 2574.



Figure 8 - Jean Paul Lemieux, *La Fête-Dieu à Québec*, 1944, Huile sur toile, 152,7 x 122 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Achat (1945.41). Photographie : MNBAQ, Patrick Altman. © Jean Paul Lemieux.



Figure 9 - Jean Paul Lemieux, *L'Assemblée*, 1936, Huile sur toile, 86,5 x 111,5 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de la collection Jean Paul Lemieux (2000.243). Photographie : MNBAQ, Idra Labrie. © Jean Paul Lemieux.

est pratiquée au sein d'une structure qui imite la culture populaire¹⁶⁸. Il donne ainsi la fausse impression de se conformer aux codes contemporains, et ses toiles de 1930 et 1940, bien qu'appréciées par la population, demeurent largement incomprises.

En comparaison, les œuvres de la période classique témoignent d'un virage stylistique profondément inspiré des particularités du territoire nord-américain : sa planéité et son immensité. Lemieux cesse d'ailleurs de peindre sur le motif, comme le soutient Carani, s'intéressant plutôt à l'interaction entre ses souvenirs et ses questionnements sur l'espace, le temps, et la place de l'Humain dans l'univers. Ses œuvres révèlent alors un monde interne dont le contenu est réduit à l'essentiel¹⁶⁹. Dans *Le Visiteur du soir* (fig. 10), une immense figure vêtue d'un long manteau brun et d'un chapeau traverse le paysage hivernal silencieux. Les traits de son visage, tout comme les détails de ses vêtements, font preuve d'une schématisation extrême. La ligne d'horizon scinde la composition en deux rectangles grisâtres agissant comme ciel et terre. Grâce à ces réflexes d'épuration, le temps semble arrêté alors que le personnage déambule dans un lieu indéfini. Sans contexte ni détails, le spectateur est laissé à lui-même pour fournir une interprétation de l'œuvre. À cet égard, Carani affirme que l'épuration de la composition de la toile permet à l'artiste de créer un lien direct entre la figure et le spectateur, l'incitant à aller au-delà des indices iconographiques pour trouver une interprétation¹⁷⁰. Par ailleurs, *Le Train de midi* (fig. 11), autre œuvre iconique de la période classique, pose un regard sur les particularités du territoire nord-américain. De fait, elle met en scène un train qui file vers l'horizon du ciel gris dans un paysage austère couvert de neige où, à la frontière du cadre, se trouve la lisière d'une forêt. La particularité de cette œuvre, selon Carani, réside dans la création d'un lieu indéfini, ni lointain ni proche¹⁷¹. L'autrice soutient que Lemieux parvient également à brouiller les frontières entre l'espace et le temps, orchestrant une atmosphère à la fois dramatique et subtile. En effet, le drame de la scène hivernale épurée se révèle seulement lorsque que le spectateur entre en relation avec elle, et par conséquent, avec les préoccupations personnelles de Lemieux.

¹⁶⁸ Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 164.

¹⁶⁹ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 110.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 174.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 128.



Figure 10 - Jean Paul Lemieux, *Le Visiteur du soir*, 1956, huile sur toile, 80,4 x 110 cm, Musée des beaux-arts du Canada.



Figure 11 - Jean Paul Lemieux, *Le Train de midi*, 1956, huile sur toile, 63 x 110,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada.

La simplification de sa syntaxe et de sa composition, dès la fin des années 1950, permet à l'artiste de créer des paysages essentiels dans lesquels les personnages expriment le besoin de comprendre leur relation individuelle au temps et à l'espace qui les enveloppent, comme l'affirme Carani¹⁷². Alors que ses figures primitivistes et réalistes critiquent les valeurs collectives, qui étouffent les libertés individuelles, ses figures classiques, dépourvues de détails et de traits distinctifs, présenteraient des archétypes universels en soulignant l'essence physique et psychologique de l'Humain¹⁷³. Par conséquent, les paysages dans lesquels errent ses personnages ne sont pas uniquement des reflets mimétiques du territoire québécois : plutôt, le territoire inspire des paysages émotifs internes, qui reflètent les souffrances, la solitude et le désir de communiquer des personnages et de l'artiste. Ainsi, l'austérité et l'épuration du paysage gris bidimensionnel dans *Le Visiteur du soir* accentuent la mission du personnage : la peur de la mort, et sa présence inévitable dans nos vies¹⁷⁴.

Notre compréhension de l'œuvre de Jean Paul Lemieux nous permet maintenant de poser un regard critique sur *Visions du Canada*. Nous consacrerons donc le reste du chapitre aux douze œuvres. Chacune d'entre elles sera analysée en fonction du sujet représenté, des influences classiques, ainsi que des interrogations personnelles de l'artiste au moment de les réaliser.

Ontario

L'œuvre représentant la province ontarienne met en scène le centre-ville de Toronto à partir d'un point de vue externe de jeunes garçons, un brunet et un blond, respectivement vêtus de maillots de bain rouge et blanc (fig. 12). Situés sur la rive d'une des îles de Toronto, ils sont séparés de la métropole par le lac Ontario. Ce recul donne la possibilité au spectateur d'avoir une vue globale du centre-ville – une image idéale pour une carte postale - et permet surtout à Lemieux de représenter la Tour de CN dans son entièreté. Construite en 1976, soit quelques années avant que Lemieux réalise *Visions du Canada*, il s'agit alors de la tour la plus haute du monde et symbolise le pouvoir économique et la modernisation de la ville torontoise. Par conséquent, Lemieux préconise un format vertical pour souligner la place imposante qu'elle occupe dans le paysage

¹⁷² Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 134.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 141, 173.

¹⁷⁴ Pour l'analyse complète de cette œuvre, voir *Ibid.*, p. 119.

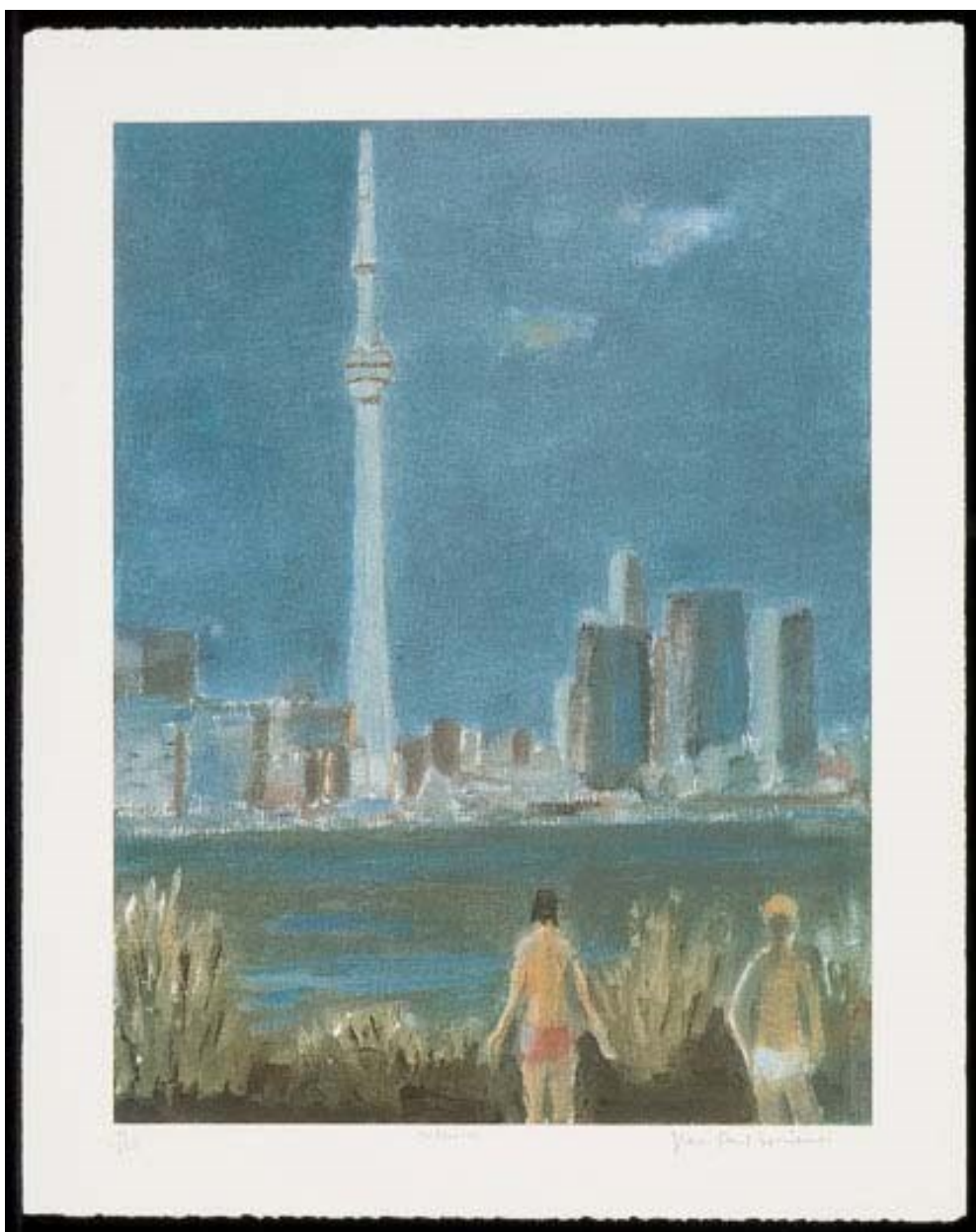


Figure 12 - Jean Paul Lemieux, *Ontario*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 50,8 x 40,7 (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

urbain. En comparaison, les autres gratte-ciels à ses côtés sont considérablement moins élevés. Malgré leurs différentes tailles et largeurs, ils demeurent impersonnels et plus ou moins identiques puisque Lemieux leur réserve les mêmes tons de bleu et de noir, parsemés de touches subtiles de rouge et de brun, et estompe leurs contours.

Cependant, ce n'est pas la première fois que Lemieux représente la ville comme une agglomération anonyme et géométrique. Selon Marie Carani, il crée souvent des villes à partir de bâtiments rectangulaires et impersonnels qui donnent l'illusion d'une schématisation (comme taillées dans un bloc). Par conséquent, plusieurs œuvres de paysages urbains comme *L'été à Montréal* (1959) seraient difficilement reconnaissables¹⁷⁵. Néanmoins, d'autres œuvres moins schématisées présentent des silhouettes de villes sur la ligne d'horizon. Nous pensons notamment à *La ville* (1958), *La Métropole* (1960)¹⁷⁶ et *La Ville lointaine* (1963), dans laquelle on distingue notamment le clocher d'une église.

Nous pensons que Lemieux cherche à créer une distance entre la ville et les deux personnages dans *Ontario* qui se joue sur deux niveaux : la composition et l'interprétation. Dans un premier temps, cette organisation de l'espace et de la composition permettrait à Lemieux d'établir un contraste entre la modernité de la ville – on imagine sa circulation, ses foules, son bruit - et l'activité de baignade à laquelle les deux jeunes garçons, immobiles, s'apprêtent à prendre part. En opposition aux couleurs froides des bâtiments, de l'eau et du ciel (majoritairement des tons de bleu) qui dominant la composition de l'œuvre, les corps de ces personnages créent une chaleur humaine autrement absente de l'œuvre. En effet, sans présence humaine, le centre-ville semble se limiter à la somme de ses édifices. Par opposition, la dense et haute végétation entoure les garçons et semble ajouter une distance additionnelle entre eux et la ville, voire les en protéger. Pourtant, malgré l'accent mis sur l'humanité des personnages, leurs traits distinctifs se limitent à la couleur de leurs cheveux et de leurs maillots de bain. En effet, de manière semblable au *Visiteur du soir* et d'autres toiles classiques, Lemieux schématise le visage du personnage blond qui nous regarde. Quant à l'autre, il fait dos au spectateur, révélant plutôt son visage à la ville. Certes, l'absence de détail pourrait être expliquée par la réduction qu'ont dû subir les toiles originales pour être reproduites

¹⁷⁵ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 188.

¹⁷⁶ Pour des reproductions, voir Guy Robert (1975). *Lemieux*, Montréal : Stanké, p. 249 et 179. Nous nous référons souvent à l'ouvrage de Robert, car il contient un nombre considérable d'œuvres de Lemieux avant 1975 qui ne sont souvent plus en circulation aujourd'hui. Par contre, puisque ces reproductions sont majoritairement en noir et blanc, nous ne pourrions pas analyser la palette de couleurs employée et ses effets.

en timbres. En effet, Lemieux devait prévoir la « lisibilité » de ses œuvres une fois leur échelle réduite¹⁷⁷. Mais nous voyons la possibilité que ces figures, dans leur anonymat partiel, représentent un modèle plus universel de l'humanité auquel le spectateur peut s'identifier.

Outre la schématisation des personnages, nous croyons que leur comportement face à leur emplacement au sein du paysage mérite d'être examiné. Le brunet au maillot rouge est tourné vers la tour de CN, les bras écartés et les paumes tendues vers le haut, comme s'il était happé par sa hauteur et la densité du centre-ville. Sa position imiterait, tel un écho, l'imposante verticalité de la tour. Son compagnon blond, en revanche, fait face au spectateur et semble poser pour un cliché, sa main appuyée sur la hanche. Il semble plus intégré à la nature que son compagnon : Lemieux intègre des teints de verts tels des reflets de la végétation sur son corps, donnant l'impression qu'il s'y camoufle. Compte tenu de ce qui précède, les deux personnages exhibent une appréciation de la ville : l'un voulant l'observer, l'autre posant devant pour le spectateur. Leurs positions physiques dans la composition traduiraient-elles une position idéologique par rapport au mode de vie urbain et moderne? En d'autres mots, l'identité et la fierté canadienne passerait-elle maintenant par les symboles architecturaux, tel que la Tour de CN, qui ponctuent les horizons du territoire? Nous pensons que Lemieux invite le spectateur à se placer, comme les personnages, devant le paysage urbain afin d'interroger la notion de modernisation comme un aspect de fierté canadienne. À cet égard, le spectateur observateur remarquera que les figures servent d'intermédiaires entre lui et le paysage : ils l'interpellent et l'invitent à aller au-delà des premières impressions d'émerveillement face aux exploits urbains et architecturaux afin de constater des effets aliénants de la ville. Ainsi, l'effet Lemieux, tel que décrit par Carani, prend vie dans *Ontario*¹⁷⁸.

Dans un deuxième temps, nous pensons que Lemieux crée une distance entre les personnages et le centre-ville en raison de son appréhension personnelle face à la ville et tout ce qu'elle incarne. Quelques années après la réalisation des *Visions du Canada*, il réaffirme sa position pessimiste par rapport au monde: « Je le vois sombre, hanté, prêt à se détruire. Si je le voyais comme un être, je

¹⁷⁷ Francine Brousseau (1998). *Jean Paul Lemieux : Visions du Canada*, Catalogue exposition, Musée canadien de la poste/ Musée canadien des civilisations, Ottawa: Musée canadien de la poste/ Archives nationales du Canada, p. 8.

¹⁷⁸ Selon notre réflexion tirée des analyses de Carani dans le contexte d'*Ontario*. Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 238. D'ailleurs, Brousseau remarque la relation particulière entre le personnage et le spectateur : « Lemieux produit des œuvres qui établissent une sorte de rapport intime avec le spectateur et cette intimité passe souvent par l'intermédiaire du personnage ». Archives du Musée de l'Histoire, 2005- P0002, boîte P-57 fichier 9, Allocution de Madame Francine Brousseau, Directrice du Musée Canadien de la poste, conservatrice de l'exposition *Jean Paul Lemieux- Visions du Canada*, inauguration de l'exposition, le jeudi 21 mai 1998, p. 5.

le dirais prêt à se suicider »¹⁷⁹. Comment Lemieux en arrive-t-il à cette conception pessimiste du monde qui l'entoure? Comme le souligne Carani, l'artiste exprimait déjà son amertume face au « nouveau » monde en 1938, soulignant ses caractéristiques mécanique, brutale, égoïste, ainsi que la confusion qui y règne dans un article rédigé pour *Le Jour*¹⁸⁰. Son pessimisme l'accompagne tout au long de sa carrière. Pourtant, au cours des années 1980, son inspiration pour les thèmes d'angoisse et d'inquiétude face à la réalité atteint son apogée. Ses tableaux sont alors fortement influencés par les expressionnistes norvégiens et allemands de la fin du XIX^e siècle, dont Edvard Munch. En effet, comme Munch, Lemieux s'intéresse à la relation entre la psychologie du personnage et l'univers. Peints frontalement, ses personnages offrent leur détresse, leur angoisse et leur incertitude au spectateur, qui ne peut ignorer leur souffrance psychologique.

Bien qu'évidentes au cours des années 1980, les angoisses et les interrogations de Lemieux se manifestent déjà – subtilement ou non – dans ses œuvres des années 1960. Alors que la société québécoise vit un profond bouleversement dans sa culture et ses traditions, comme plusieurs autres pays dans le monde d'ailleurs, les œuvres de Lemieux ne reprennent pas les thèmes populaires et contemporains de la libération et de la modernité. À cet égard, les rares œuvres qui mettent en scène l'intérieur d'une ville suscitent inquiétude et malaise et, selon Carani, présentent un monde futur qui aurait subi les conséquences de l'absurdité humaine¹⁸¹. En effet, des œuvres comme *La nuit à Québec-Ouest* (1964) et *La nuit sans étoiles* (1964) représentent des villes dénuées de leurs habitants, voire de toute forme de vie, et remettent en question les conséquences de la modernité. Dans d'autres cas comme *Montréal l'hiver* (1965), le format vertical très prononcé restreint l'espace dans lequel peut déambuler la foule. Par ailleurs, réalisée plus tardivement, la série d'aquarelles *Year 2082* (1972) se présente également comme une caution de la destruction éventuelle de la ville, dont les causes seraient liées à la consommation, la perte de valeurs et l'autodestruction des hommes (en faisant peut-être référence à la guerre du Vietnam). Le spectateur y trouve une scène futuriste dans laquelle une ville serait tombée en ruines à la suite d'une explosion atomique. Ces tensions s'intensifient dans ses œuvres au cours des années 1980. Lemieux paraît abandonner le paysage et se tourner plutôt vers les centres urbains et ces

¹⁷⁹ Lemieux cité dans Normand Biron (1988). « Jean Paul Lemieux. Les solitudes de l'horizon », *Paroles de l'art*, Montréal : Éditions Québec/Amérique, p. 309.

¹⁸⁰ Lemieux cité dans Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 200.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 204.

habitants¹⁸². La ville semble tourmenter les personnages qui se retrouvent pétrifiés sur place. Pourtant, d'après Carani, ils cherchent malgré tout à exprimer leur expérience face à l'effondrement de la civilisation telle qu'ils la connaissent, ainsi que leur incompréhension face à l'existence¹⁸³. L'angoisse et la tourmente se lisent explicitement sur nombre de personnages, dont *L'Enfer, ce sont les autres* (1987), *Femme au collier* (c. 1988) et *Le Camion rouge* (c. 1989), tous menacés par la vie urbaine. D'autres œuvres réalisées au début de la décennie telles que *La Vie* (1981) et *Le Soleil rouge* (c. 1982) soulignent le passage du temps et la mort inévitable de l'Humain¹⁸⁴.

La critique, les spécialistes et le public général reçoivent les œuvres néo-expressionnistes de Lemieux avec incompréhension. Certains y voient la perte des habiletés de l'artiste, tandis que d'autres refusent de se compromettre devant le sentiment de malaise inévitable qu'elles véhiculent. Le public se retourne ainsi plutôt vers ses œuvres classiques, et choisit largement d'ignorer son nouveau matériel¹⁸⁵. Cependant, selon Carani, la transition vers un mode d'expression néo-expressionniste ne change en rien sa quête vers la compréhension de la place de l'Humain dans l'univers. En effet, l'autrice croit que, grâce à ses tableaux apocalyptiques et sombres, Lemieux continue d'explorer son monde interne et ses propres peurs par rapport aux changements et aux inconnus apportés par la modernité¹⁸⁶. Ainsi, le contexte paisible d'*Ontario* ne l'empêche pas de véhiculer ses inquiétudes face à l'imposante métropole, qui se révèlent dans la séparation des personnages de la ville par le lac.

Nouvelle-Écosse

Tout comme *Ontario*, Lemieux choisit de valoriser un monument connu de la province de la Nouvelle-Écosse, facilitant ainsi l'identification de l'œuvre pour le spectateur. À cet effet, la Tour de l'horloge de la ville portuaire d'Halifax serait, selon l'Agence Parcs Canada, un repère à la fois

¹⁸² Lemieux note lui-même les fluctuations du sujet entre ses styles : « Ce furent les paysages, puis l'arrivée des personnages et enfin les personnages eux-mêmes ». Normand Biron (1988), *op. cit.*, p. 310.

¹⁸³ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 214.

¹⁸⁴ Pour des reproductions des œuvres, voir *Ibid.*, p. 85 et 259.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 212. L'accent est plutôt mis sur ses commandes illustrées qu'il réalise à l'époque, dont le style s'avère plus similaire à celui de sa période de maturité. Au sujet de ses commandes d'illustrations, voir Marcel Dubé (1993). *Jean Paul Lemieux et le livre*, Montréal : Art Global.

¹⁸⁶ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 214.

« symbolique et visuel »¹⁸⁷ (fig. 13). La place que lui accorde Lemieux dans la composition souligne d'ailleurs son importance : elle occupe la moitié de la largeur de la toile et la totalité de la hauteur de la composition. Il lui accorde aussi un format vertical pour souligner son architecture. En raison de ses détails architecturaux, la tour est facile à identifier : on retrouve les cloches, les volets, les fenêtres, les colonnes et l'horloge qui indique cinq heures. La composition et les détails de *Nouvelle-Écosse* donnent le ton d'une carte postale.

Contrairement à la perspective externe prise pour la ville dans *Ontario*, Lemieux choisit de représenter un point de vue opposé : la tour se dresse à l'avant-plan gauche de la composition, la baie et la rive opposée à l'arrière-plan de la scène. D'ailleurs, un seul personnage, un peintre affairé à son chevalet pour représenter la tour est localisé à l'avant-plan droit et tourne le dos au spectateur et à la ville. De cette façon, Lemieux oriente notre regard vers l'horizon qui s'étire au loin. La composition se découpe d'ailleurs en quatre sections horizontales : l'avant-plan, composé de la base de la tour et de bâtiments vaguement esquissés; l'eau, sur laquelle navigue un bateau à vapeur; la rive opposée; et le ciel. Toutes ces sections horizontales sont interreliées par l'emploi de différents tons de bleu. Ainsi, le format vertical de la toile n'empêche pas Lemieux de peindre une œuvre éminemment horizontale qui, rappelons-le, est une caractéristique essentielle de son œuvre classique des années 1960. Pourtant, la rive opposée semble arrêter nettement notre regard, évitant ainsi qu'il se perde dans l'infini de l'horizon.

Par ailleurs, l'intégration des détails architecturaux de la Tour de l'horloge semble aller à l'encontre du désir d'épuration caractéristique de la période classique. En effet, au cours des années 1960, il choisit plutôt de peindre des silhouettes de bâtiment, comme nous l'avons déjà mentionné, évitant ainsi que ses compositions soient encombrées de détails et de réalisme. Pour cette raison, Brousseau croit que Lemieux puise dans son style réaliste et anecdotique pour peindre la tour d'Halifax¹⁸⁸. Notons cependant qu'une œuvre semblable à *Nouvelle-Écosse* reprend également les détails architecturaux d'un monument connu : à cet effet, *Pise* (1965) accorde un rôle central au baptistère et à son architecture, et un peu comme *Nouvelle-Écosse*, présente une atmosphère familière. De fait, l'architecture unique des bâtiments permet de contextualiser quelque peu la

¹⁸⁷ Agence Parcs Canada (s. d.) « L'Horloge de la ville sur la colline Citadelle », *Lieux patrimoniaux du Canada*, [En ligne], <https://www.historicplaces.ca/fr/rep-reg/place-lieu.aspx?id=4260>. Consulté le 9 janvier 2020.

¹⁸⁸ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 22.



Figure 13 - Jean Paul Lemieux, *Nouvelle-Écosse*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 50,8 x 40,7 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

scène. On y voit deux clercs vêtus de rouge, qui confirment la nature religieuse de la scène de Pise, tandis que le peintre réaffirme l'importance du point de repère touristique et historique de *Nouvelle-Écosse*. Pourtant, l'absence de temporalité et l'effet d'aplanissement que Lemieux investit dans *Pise*, comme le souligne Carani, n'apparaissent pas dans cette représentation d'Halifax¹⁸⁹. En effet, nous croyons que *Nouvelle-Écosse*, grâce à l'architecture de la Tour de l'horloge, les lignes horizontales et les couleurs, créent une scène paisible et rassurante, autant pour le spectateur que pour l'artiste. Par conséquent, dans ce contexte, nous sommes d'accord avec Brousseau lorsqu'elle affirme que les maisons et les bâtiments dans les œuvres de Lemieux servent à créer une atmosphère ou à établir un contexte¹⁹⁰.

Par ailleurs, Lemieux aurait peint la tour en raison de son lien au duc de Kent : ce dernier a donné son nom à l'hôtel en banlieue de Québec où Lemieux a passé ses étés d'enfance. C'est également lui qui a mandaté la construction de la Tour de l'horloge¹⁹¹. Cependant, en plus d'être liée à l'enfance de l'artiste, la tour agirait comme pendant architectural à la tour élancée de Toronto. De fait, la Tour de l'horloge est un symbole patrimonial du début du XIX^e siècle, tandis que la Tour de CN représente la modernité et la prouesse architecturale du XX^e siècle. Cependant, Lemieux accentue la quiétude de la scène portuaire de Halifax en employant des tons de bleus plus clairs que dans *Ontario*. À cet égard, notons que le port d'Halifax joue un rôle crucial dans l'accueil des populations immigrantes : de 1928 à 1971, le Quai 21 est la porte d'entrée au Canada de plus d'un million d'immigrants¹⁹². Le demi-siècle mouvementé du port n'est pas ici représenté par Lemieux, qui choisit une perspective plus sereine de la baie.

De surcroît, nous croyons que la présence du peintre anonyme dans l'œuvre ne devrait pas être ignorée : en ayant commencé à peindre le dôme sur sa toile, il renforce d'abord le rôle central que la Tour de l'horloge joue dans la composition et le sujet de l'œuvre. D'autre part, Lemieux soulignerait le rôle de l'artiste dans la conception et la réalisation de l'œuvre : il rappellerait peut-être au spectateur que les œuvres de *Visions du Canada* ne sont que ses interprétations subjectives du paysage canadien. La présence du peintre lui servirait de défense rétrospective face aux critiques qu'il reçoit en lien avec certains de ses choix stylistiques et iconographiques. En effet,

¹⁸⁹ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 157.

¹⁹⁰ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 22.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Paul Bishop (2015). « Pier 21 », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/pier-21>. Consulté le 16 mars 2020.

rappelons que plusieurs membres du comité de sélection de la Société canadienne des postes avaient décrié le fait que Lemieux avait peint certains paysages de mémoire, et d'autres s'étaient indignés face à son « manque d'imagination » par rapport à certains sujets¹⁹³.

Québec

Pour *Québec*, Lemieux nous offre une scène de sa ville natale (fig. 14). Tout comme la métropole ontarienne, la ville nous est présentée à partir d'un point de vue externe. L'avant-plan de la composition est situé sur la rive de Lévis et, conséquemment, la ville se retrouve dans l'arrière-plan, au-delà du fleuve Saint-Laurent. Lemieux brouille la distance entre le personnage à l'avant-plan et la ville en couvrant le fleuve d'une épaisse couche de neige. De fait, nous peinons à distinguer le début et la fin de la rive de Québec et le fleuve. D'ailleurs, si ce n'était pour le traversier qui se dirige vers Lévis, il serait facile d'oublier la présence du fleuve. Néanmoins, *Québec* est facile à reconnaître parmi les paysages de *Visions du Canada* par l'emplacement de la ville sur une colline. Séparée en haute et basse ville, elle constitue un point de repère dans le paysage québécois.

Le motif de la ville natale du peintre apparaît régulièrement dans ses paysages tout au long de sa carrière. Il se plaît à la représenter en hiver, comme dans *Les Hauteurs d'Abraham* (1963), *Janvier à Québec* (1965) (fig. 15) – également représenté avec un traversier sur le Saint-Laurent – et *Le Bel hiver* (1966). De plus, des toiles des années 1940, telles que *Notre-Dame protégeant Québec* (1942), *La Fête-Dieu à Québec* (1944), mettent en valeur l'aspect sinueux et surélevé de la ville, ainsi que la vie quotidienne de ses habitants. Pourtant, même si nous parvenons à reconnaître la silhouette du Château Frontenac, il nous est difficile d'identifier d'autres monuments phares de Québec en raison du halo grisâtre qui plonge le tableau dans une atmosphère sévère et austère. De fait, le soleil filtre une lumière grise à travers le ciel couvert et Lemieux estompe les contours de tous les bâtiments. De plus, il texturise le fleuve en le brossant d'épais coups de pinceau aux tons de gris, créant une énorme masse au centre de la composition. Selon Gaëtan Brulotte, ce « *sfumato*

¹⁹³ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 11, Lettre de Marin à Ouellet, le 8 septembre 1983, p. 2.



Figure 14 - Jean Paul Lemieux, *Québec*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.



Figure 15 - Jean-Paul Lemieux. *Janvier à Québec*, 1965. Oil on canvas, 106.4 x 151.5 cm. Art Gallery of Ontario. Gift of Kyra Montagu, Jane Glassco, John L. Gordon, in memory of their mother, Mrs. Walter Gordon, 1995. © Estate of Jean-Paul Lemieux, 95/159.

imprécis » qui couvre la ville serait une stratégie régulièrement employée par l'artiste pour représenter la ville, particulièrement Québec, qui lui permettrait de conserver « son aura mystérieuse et floue, de même que ses vertus convectrices de rêve »¹⁹⁴.

À cet égard, dans *Québec*, Lemieux attribue à sa ville natale un aspect onirique. Comme le souligne Brousseau, il semble avoir volontairement omis de peindre les gratte-ciels qui ornent désormais le paysage urbain, lui donnant l'impression d'appartenir à une autre époque. Le seul édifice moderne présent est l'édifice Price, qui date des années 1930¹⁹⁵. Ces choix montreraient, d'une part, la nostalgie que Lemieux entretient du temps passé. À cet effet, lors de l'exposition des œuvres en 1984, en parlant de *Nouvelle-Écosse*, Johane LaRochelle rapporte que, pour Lemieux, Halifax ressemblerait à Québec il y a vingt ans¹⁹⁶. L'artiste rechercherait ainsi une familiarité qu'il a depuis perdue avec Québec. D'autre part, l'élimination de gratte-ciels nous semble un moyen de se distancier de la ville et ses effets nocifs. En effet, grâce au fleuve, il est littéralement séparé des anxiétés modernes qui y sont associées. La mise à distance de la ville – telle qu'on la retrouve également dans *Ontario* – est bien plus qu'une vision réconfortante de la ville. Certes, cette perspective permet à l'artiste de l'appriivoiser et d'être à l'abri de ses effets néfastes. Cependant, selon Brulotte, elle met en jeu une forme d'ironie : « nul doute que le peintre, en suggérant une agglomération sous la forme d'une petite masse maîtrisable, cherche à nous pointer la vaine agitation humaine des grandes concentrations et à soulever des réflexions philosophiques sur le devenir de la vie, de la conscience et de la Terre »¹⁹⁷.

Loin d'être une image festive¹⁹⁸, *Québec* convie une atmosphère à la fois austère et onirique. Le drame de l'œuvre semble reposer sur les épaules voûtées de l'unique personnage de la composition, situé dans le coin inférieur droit. À peine avons-nous eu le temps de remarquer sa présence qu'il est presque disparu, son corps tronqué par le cadre. Quelles raisons motivent son départ? Embarquera-t-il sur le traversier pour retourner à Québec? Est-il, comme le peintre,

¹⁹⁴ Gaëtan Brulotte (1996). *L'univers de Jean Paul Lemieux*, Anjou : Stanké, p. 69.

¹⁹⁵ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁶ Archives du Musée de l'Histoire, 2000-P0008, boîte P-16, fichier 12, Brochure de l'exposition : « Jean Paul Lemieux : His Canada », présenté au Musée de la poste du 1^{er} juillet 1984 au 30 avril 1985. Document bilingue. Textes de Johane LaRochelle. p. 12.

¹⁹⁷ Gaëtan Brulotte (1996), *op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁸ Rappelons qu'il s'agit d'un des critères créés par la Société canadienne des postes quant à la sélection d'images pour la série philatélique *fête du Canada*. Voir Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 7 de 9, stack 62, « Comité consultatif sur les timbres-poste », 26 mai 1982, p. 9.

insatisfait par les transformations modernes de la capitale provinciale? Bien que nous ne puissions pas répondre à ces questions, le spectateur doit cependant contempler la possibilité que sa disparition imminente hors du cadre le laissera seul devant le paysage hivernal et urbain. Ainsi, grâce à l'analyse de *Québec*, nous sommes en mesure de réaliser que Lemieux continue d'exploiter le thème de la place de l'Humain dans l'univers.

Colombie-Britannique

Colombie-Britannique offre une vue sereine de la Baie des Anglais, à Vancouver, où se côtoient ville, montagnes et plage (fig. 16). Ses attraits urbains et naturels nous permettent de localiser l'endroit précis dans l'espace canadien. Certes, il s'agit peut-être de l'œuvre la moins évidente à reconnaître parmi les quatre villes, car elle implique que le spectateur reconnaisse la Baie des Anglais, un point de repère naturel et non architectural. Toutefois, il s'agit d'un endroit prisé autant par les touristes que les habitants de la ville. En accentuant la longueur de la plage, Lemieux relègue la densité de la population et l'économie de Vancouver à la périphérie du tableau. En effet, son centre-ville se résume à quelques gratte-ciels schématiques sur le côté gauche du tableau. Comme dans *Ontario*, ils reflètent les couleurs de l'environnement – la plage et les personnages –, arborant des tons de beige et de blanc. Lemieux accorde une dimension centrale à la jeune femme au maillot de bain orangé, assise sur le sable. Elle semble contempler l'unique voilier qui navigue dans la baie. D'autres figures se promènent sur la plage en direction de la ville. Parmi elles, une seule possède encore des traits humains distinguables. Les autres figures plus rapprochées de la ville sont réduites à de minces lignes. Elles jouent peut-être sur la perception négative de la ville par l'artiste : elles semblent être engouffrées par elle. Les figures servent également à montrer l'éloignement physique et psychologique de la jeune protagoniste, impassible devant les agitations urbaines.

Trois éléments dans la composition de cette œuvre nous semblent toutefois inhabituels lorsque comparés aux œuvres de sa période de maturité. D'abord, l'inclusion de la chaîne de montagnes des Rocheuses représentée semble être une exception accordée par l'artiste. En effet, Lemieux n'a



Figure 16 - Jean Paul Lemieux, *Colombie-Britannique*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

jamais peint de montagnes dans ses œuvres, puisqu'elles contrarient et obstruent sa vision horizontale et infinie du territoire plat, surtout lors de sa période de maturité¹⁹⁹. Cependant, les montagnes de *Colombie-Britannique*, ainsi que celles dans *Alberta*, *Yukon* et *Territoires du Nord-Ouest*, que nous verrons plus tard, se glissent dans les compositions par souci de représenter un paysage conforme au territoire. Néanmoins, Lemieux trouve un compromis : il minimise la hauteur des Rocheuses dans et adoucit ses sommets, bien qu'ils soient parmi les plus hauts du Canada. C'est d'ailleurs cette même chaîne de montagnes que McFarlane Notman a photographié à profusion, un siècle auparavant, pour inciter les Canadiens et les touristes à voyager vers la côte ouest. Dans *Colombie-Britannique*, bien qu'elles s'étirent le long de la composition et cachent la ligne d'horizon, elles n'occupent pas un rôle central. Par ailleurs, Lemieux réussit à créer un aspect de mouvance fluide au sein de la composition, malgré la présence de gratte-ciels et de montagnes qui obstruent partiellement la vue du paysage. En effet, la partie inférieure de l'arc de la baie perce la composition diagonalement, brisant ainsi le monopole des lignes horizontales (le dos des montagnes, la trajectoire du voilier) et verticales (les gratte-ciels, les figures). D'ailleurs, des petites vagues près de la rive suggèrent le va-et-vient de la marée, ajoutant un peu de mouvement dans la scène autrement calme.

Outre la présence des montagnes, la combinaison de couleurs chaleureuses s'avère un autre élément assez inusité de la composition de *Colombie-Britannique*. Effectivement, le bleu pâle du ciel, le vert clairsemé des montagnes, le bleu foncé de l'eau, le jaune du sable et l'orange du maillot de bain se retrouvent rarement dans les toiles classiques de l'artiste. Cependant, à titre comparatif, nous remarquons que, de manière générale, les couleurs déployées dans *Visions du Canada* sont plus variées que dans la majorité de ses toiles classiques. La diversité des tons de bleu est particulièrement novatrice pour Lemieux. De fait, il se défait des couleurs austères et hivernales régulièrement employées pour réaliser un portrait plus authentique de la Colombie-Britannique. À cet effet, Brousseau soutient que les couleurs de *Colombie-Britannique* saisissent la luminosité de la côte Pacifique, si différente de la froideur de la côte Atlantique²⁰⁰. L'atmosphère chaleureuse invite la comparaison avec *La Jetée à Menton*, œuvre réalisée en 1955 en France, presque quarante

¹⁹⁹ En entrevue avec Guy Robert, Lemieux exprime son appréhension face à un territoire très différent du territoire plat du Québec. Voici le commentaire qu'il émet à la suite de sa difficulté à peindre à Vancouver en 1958 : « Les montagnes sont trop hautes, la mer est trop vaste, le ciel est trop loin ». Lemieux cité dans Guy Robert (1975), *op. cit.*, p. 114.

²⁰⁰ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 28.

ans plus tôt²⁰¹. Lemieux s'inspire des paysages de la Côte d'Azur et parvient à créer des scènes imprégnées de la lumière et des couleurs vives de la Méditerranée. D'ailleurs, les deux œuvres partagent le même sujet et une composition similaire : une figure assise au bord de l'eau sur une plage en demi-lune.

Ainsi, la composition de Lemieux représente non seulement un paysage typique de la ville de Vancouver, mais elle allude probablement à l'été 1958 passé en compagnie de sa sœur, lorsqu'il enseignait un atelier de peinture à l'Université de Colombie-Britannique à Vancouver²⁰². Ainsi, cette œuvre traduit ses souvenirs et son expérience personnelle du territoire représenté, rappelant ainsi la subjectivité de l'œuvre et de la série *Visions du Canada*.

Alberta

Pour *Alberta*, la seconde représentation de l'Ouest canadien (fig. 17), Lemieux s'inspire de sa toile *Le Rêve*²⁰³. Dans l'originale, une femme vêtue d'une robe rouge dort, tournée vers le spectateur. La pleine lune illumine le ciel noir et filtre un rayon de lumière dans la plaine vidée de présence humaine, animale et même de végétale. Dans *Alberta*, la femme occupe maintenant l'entièreté de la longueur inférieure du cadre. Sa position, la tête inclinée et appuyée sur son bras droit, indique qu'elle observe les animaux au loin. Son visage est d'ailleurs éclairé par la pâle lueur de la lune. Par le fait même, Lemieux crée une diagonale inusitée qui équilibre les lignes horizontales créées par la plaine, le ciel et la crête des montagnes Rocheuses. Grâce aux reflets lunaires, les couleurs rouge-orangé de la robe du personnage et le bleu des montagnes se miroitent dans la plaine. D'ailleurs, la lune éclaire une partie de la plaine, ainsi que le peu du visage visible de la femme.

Lemieux semble ici confronter le spectateur à la perte de repères. Contrairement aux quatre œuvres que nous venons de détailler, l'œil se heurte au « vide » de l'espace créé dans *Alberta*. Dans un premier temps, Lemieux n'accorde que très peu d'espace aux montagnes Rocheuses en raison de

²⁰¹ Pour une reproduction en noir et blanc de cette œuvre, voir Guy Robert (1975), *op. cit.*, p. 100.

²⁰² Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 28.

²⁰³ Nous n'avons pas trouvé de reproductions de cette toile, et sa date et sa localisation nous sont inconnues. Elle apparaît toutefois dans le documentaire de l'émission *Le Point* en 1985. « L'univers de Jean Paul Lemieux », présenté par Madeleine Poulin, Société Radio-Canada, enregistrement vidéo. Elle peut également être partiellement aperçue dans une photo d'atelier dans Alain Stanké (1992). *L'homme, l'artiste, Jean Paul Lemieux, 1904-1990*, Québec : Musée du Québec, p. 4-5.

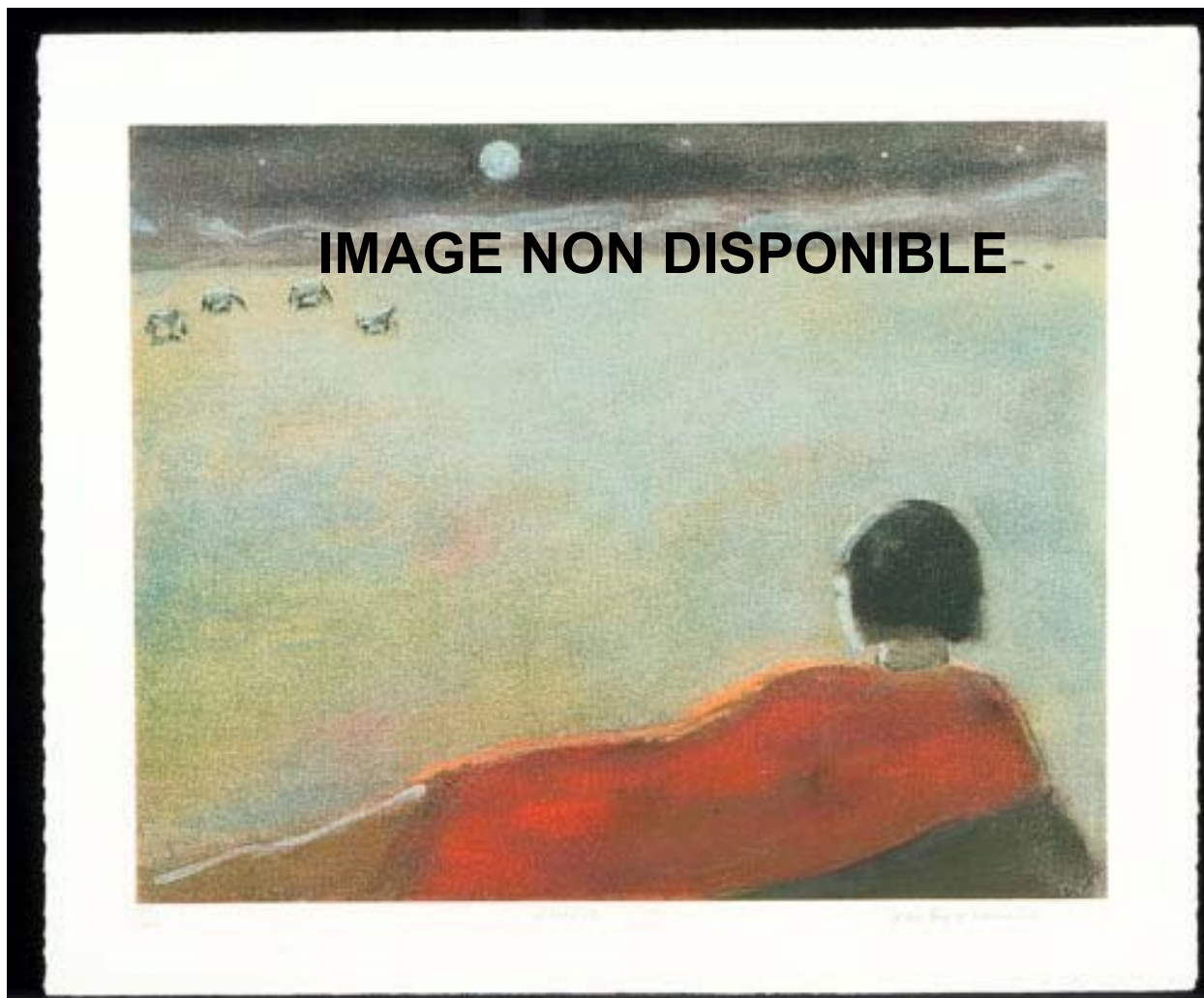


Figure 17 - Jean Paul Lemieux, *Alberta*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

la barrière qu'elles créent devant l'horizon. Cependant, ce choix a comme effet d'accentuer l'étendue de la plaine et de créer une profondeur inusitée dans laquelle la figure et les animaux semblent simultanément rapprochés et éloignés les uns des autres. Carani explique que Lemieux n'utilise pas la perspective traditionnelle, mais crée un étrange effet creusant grâce à l'aplanissement et à la superposition des plans, à la manière des expressionnistes abstraits²⁰⁴. Dans un deuxième temps, l'épuration des formes et du contenu iconographique fait écho à ses œuvres classiques, dans lesquelles il offre un choix interprétatif à ses spectateurs. En effet, comme l'affirme Carani, ceux-ci peuvent jeter un « coup d'œil superficiel » à l'œuvre, repérer les référents iconiques et constater enfin le rendu « fini » du sujet²⁰⁵. Cependant, l'autrice croit que l'œuvre offre bien plus au spectateur qui accepte l'invitation de Lemieux de se perdre dans le paysage et, comme le personnage, de réfléchir à l'éternelle question de la place de l'Humain. Ainsi, elle considère que les œuvres de Lemieux, au-delà de ce qu'elles mettent en scène, invitent le spectateur à contempler leur vie intérieure au même titre que les personnages, l'appelant « à devenir “ regardeur ”, voire personnage du drame qui se joue dans l'image »²⁰⁶. Nous croyons que les propos de Carani s'appliquent particulièrement à *Alberta*, d'abord parce que la scène ne montre ni monument ni paysage connu, mais également parce que la position de la figure incite le spectateur à contempler l'étendue de la plaine et du troupeau éclairé par la lune.

La perte de repères et l'immensité du paysage dans *Alberta* alludent à la transcendance de la frontière, une notion qui a longtemps fasciné Lemieux, surtout au cours de sa période de maturité. Comme nous avons pu le constater, l'étendue des paysages classiques dépasse constamment les limites du cadre, que ce soit par un corps tronqué ou par un paysage qui s'étire au-delà du visible. De plus, les compositions incluent rarement des référents culturels ou spatiaux. Il puise ces éléments de son expérience personnelle avec le territoire en 1955 lors de son retour de France, ainsi que de la colonisation du continent nord-américain, comme le suggère Vigneault. De fait, le dépassement de la frontière et la colonisation du territoire constituent des piliers de l'identité des colons américains, puisque cette condition leur permettait de se libérer des contraintes du Vieux Continent²⁰⁷. Les terres de l'Amérique du Nord, considérées comme vierges en vertu du concept

²⁰⁴ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 166-167.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 142.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 238.

²⁰⁷ Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 171.

de *terra nullius*²⁰⁸, sont alors interprétées comme un symbole de renouveau et de la possibilité d'affirmation des libertés individuelles. L'historien Daniel Boorstin explique que lorsqu'une division naissait en Nouvelle-Angleterre au sujet des croyances ou du leadership par exemple, une partie du groupe se détachait et se relocalisait dans le territoire pour créer une autre colonie. De fait, en raison de « l'espace physique sans limites et le désert environnant », la culture de la tolérance ne s'avérait pas nécessaire²⁰⁹.

Lemieux exemplifie la notion d'exploration de l'Ouest et l'horizontalité du territoire dans une de ses premières toiles classiques qu'il réalise lors de son retour de France : *Le Far West* (1955) (fig. 18), par son titre et sa composition, convie le désir américain de l'expansion vers l'Ouest, le nomadisme et la possibilité de renouveau. La composition horizontale est essentiellement scindée en deux : un rectangle supérieur bleu représentant le ciel, et un autre jaune-doré pour le sol. Sur la ligne d'horizon créée par la juxtaposition des deux rectangles, Lemieux peint un troupeau d'animaux. Selon Vigneault, la présence du troupeau, seule attache au réel, souligne la planéité et la démesure de l'espace, en offrant aucun repère spatial ou culturel²¹⁰. L'horizon, qui s'étire dans le lointain, demeure l'objectif du périple de l'exploration.

Les colons canadiens ont également dû faire face à l'immensité du territoire. Pourtant, contrairement au contexte étatsunien, les conditions rigoureuses et parfois violentes de leurs hivers ont longtemps freiné leurs déplacements au sein du territoire. De plus, la colonisation de l'Ouest canadien n'est pas fondée sur la quête de libertés individuelles, bien qu'elle publicise une nouvelle vie fertile et prospère aux immigrants. En effet, la colonisation est plutôt une campagne gouvernementale, du moins au XIX^e siècle, pour contrer les ambitions expansionnistes des États-Unis, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. En outre, le rêve de la colonisation de l'Ouest s'est réalisé au Canada grâce à l'ambition des directeurs et des gérants de la compagnie ferroviaire Canadian Pacific Railway de générer des profits du transport efficace de passagers et de marchandises au sein du pays. Cependant, nous détaillerons les événements de la colonisation et le rôle du chemin de fer dans les analyses de *Manitoba* et *Saskatchewan*.

²⁰⁸ Assemblée des Premières Nations (2018). « Abolir la doctrine de la découverte », [En ligne], <https://www.afn.ca/wp-content/uploads/2018/07/18-01-22-Dismantling-the-Doctrine-of-Discovery-FR.pdf>, p. 5. Consulté le 17 février 2020.

²⁰⁹ Daniel Boorstin (1991). *Histoire des Américains. L'aventure coloniale, naissance d'une nation, l'expérience démocratique*, Paris : Laffont, coll. Bouquins. [1958], p. 13.

²¹⁰ Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 170.



Figure 18 - inv. 1959.1205, Jean Paul Lemieux, Québec 1904 – Québec 1990, *Le Far West*, 1955, Huile sur toile, 55,7 x 132,2 cm, MBAM. Achat, fonds d'acquisition d'œuvres canadiennes. Photo MBAM.

À propos de la composition d'*Alberta*, nous nous attarderons enfin sur deux éléments. : d'abord, il s'agit de la seule œuvre nocturne de *Visions du Canada*. Durant la période classique, les scènes nocturnes semblent inviter à la réflexion et l'introspection du personnage, souvent seul dans la composition. Des œuvres comme *L'Énigme* (1964) et *Orion* (1967) accordent une majeure partie de la composition au ciel et aux constellations, et réduisent la taille du personnage, soulignant ainsi la petitesse de l'Humain face à l'immensité de l'univers. La nuit est également représentée de façon plus récurrente dans ses toiles néo-expressionnistes : elle crée une ambiance inquiétante et agit comme toile de fond pour les angoisses et les malaises ressentis par les personnages, avec la ville comme toile de fond. Nous pensons notamment à détresse des personnages dans *Sans titre. Paysage avec personnage* (1986) et *Femme au collier* (c. 1988)²¹¹. Toutefois, notons que les scènes nocturnes demeurent plutôt rares en comparaison aux scènes diurnes au cours des années 1960, mais semblent se multiplier au cours des années 1980. Dans le contexte d'*Alberta*, la nuit ne semble pas projeter une atmosphère d'hostilité, mais plutôt une sensation de répit. À cet égard, la scène nocturne est probablement dérivée du sujet de la toile originale : il faut attendre la tombée de la nuit pour rêver.

De surcroît, nous remarquons que la figure occupe une place ancrée dans le paysage albertain. Sa silhouette allongée fait écho aux Rocheuses qui traversent la composition. L'étendue de son corps, dont la largeur paraît amplifiée par le cadrage et l'effet de profondeur créé par Lemieux, rivalise avec les montagnes, bien que celles-ci s'étirent au-delà des limites du cadre. De plus, son corps reprend les tons et les couleurs du paysage. En effet, ses jambes nues se fondent presque dans le sol de la plaine et ses cheveux noirs reprennent la couleur du ciel. Par conséquent, la figure paraît s'unir avec le paysage. À titre comparatif, sa posture rappelle celle de Madeleine dans *Les Beaux Jours* (1937) (fig. 19), dans laquelle cette dernière surplombe le paysage rural à partir d'un point de vue en retrait. Par le fait même, Vigneault croit que Lemieux s'inspirerait du dispositif utilisé par les romantiques nordiques, dans lequel un sujet dans un espace privé observe un espace public. Ce dispositif soulignerait également l'individualité de Madeleine, alors que le contexte artistique de l'époque favorisait le point de vue collectif²¹². Bien que l'Albertaine ne bénéficie pas d'une vue en plongée du paysage comme Madeleine, elle jouit tout de même d'une vision totalisante et en

²¹¹ Pour des reproductions de ces œuvres, voir Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 258 et 227.

²¹² Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 163.



Figure 19 - Jean Paul Lemieux, *Les Beaux Jours*, 1937, Huile sur contreplaqué, 63,6 x 53,5 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don de la collection Jean Paul Lemieux. Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec (1997.134).

retrait. Dans ce cas, assure-t-elle sa dominance dans le paysage ou bien s'y soumet-elle, telle une spectatrice? De plus, l'envergure de son corps pourrait-elle agir comme monument dans le paysage? Servirait-elle, telle une Tour de CN, de point de repère dans le paysage albertain? Dans une province dont l'histoire est fortement teintée de la colonisation, la figure rappellerait le rôle central qu'y ont joué les immigrants.

Ainsi, en regard du symbolisme de la figure, nous pensons qu'*Alberta* dégage une atmosphère onirique. À mi-chemin entre son expérience du paysage et le rêve d'immigrants qui se sont installés dans cette province de l'Ouest, le paysage invite simultanément plusieurs interprétations. Il pourrait représenter le territoire avant sa colonisation; un simple paysage épuré selon les standards et les goûts de l'artiste; un stéréotype des Prairies; ou même un espace imaginé. Peu importe l'inspiration, nous croyons qu'*Alberta* met en scène un paysage provenant d'un « [...] souvenir vague qui transforme la nature en images figuratives et fantomatiques », comme l'affirmait Carani à propos des œuvres classiques²¹³. La position méditative de la figure ainsi que la schématisation et l'épuration de la composition alluderaient à la promesse d'abondance et de renouveau associés aux terres de l'Ouest. Lemieux émettrait-il un commentaire ironique demeuré jusqu'à maintenant imperceptible, de manière semblable à ses œuvres anecdotiques des années 1940, que l'union du Canada demeure un rêve?

Manitoba

Dans *Manitoba*, Lemieux offre au spectateur une scène typique des Prairies canadiennes (fig. 20). Un champ de blé doré, dont seule la moitié a été récoltée, occupe plus des deux tiers de la composition horizontale. Sous un ciel bleu empreint d'une teinte jaunâtre, une femme, accompagnée de son petit chien, surgit du côté droit. La position de ses bras et de ses jambes suggère son déplacement vers la gauche²¹⁴: vers un village, sa maison ou simplement à travers le champ. Le spectateur n'est pas en mesure de le déterminer; aucune habitation ni véhicule n'apparaît à proximité du personnage, ni même à l'horizon. Les champs pourraient s'étirer bien au-delà du cadre choisi par l'artiste. Cette scène paisible comporte toutefois quelques éléments qui

²¹³ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 142.

²¹⁴ Le personnage se déplace dans la direction opposée du personnage de *Québec*.



Figure 20 - Jean Paul Lemieux, *Manitoba*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

viennent introduire un certain malaise : la présence d'un vol de corbeau ne semble pas de bon augure, et le chien semble guetter quelque chose au-delà des épis de blé, peut-être justement les corbeaux. Par ailleurs, nous croyons que l'absence de référents culturels et spatiaux (qu'ils soient des outils, des machines liées à la mécanisation de l'agriculture, ou bien des maisons) rappelle les œuvres classiques épurées. Ces grands espaces sont inévitablement accompagnés des interrogations universelles qui rongent Lemieux. La démarche de l'agricultrice est remise en question par l'artiste, qui se demande encore quelle est la place de l'Humain dans l'univers.

Toutefois, les couleurs de *Manitoba* sont beaucoup plus gaies que celles des œuvres classiques de l'artiste. En effet, le jaune et le bleu clair figurent rarement comme couleurs principales de ses compositions, sauf dans les scènes de plage comme *La Floride* (1965) ou *Plage américaine* (1973), ou encore *Colombie-Britannique*. Contrairement aux couleurs lumineuses de *Colombie-Britannique*, le jaune et le bleu pâles de *Manitoba* montreraient le climat sec de la province. Lemieux essaierait-il de convier une atmosphère plus chaleureuse et invitante dans cette scène de moisson? Rappelons également que Lemieux peint plusieurs scènes de semailles et de moisson au début des années 1960. Le paysage des *Grands Prés* (1964) fait partie de ces compositions aux tons plus chauds que ces toiles habituelles²¹⁵. Dans *Manitoba* toutefois, l'artiste conserve la ligne d'horizon. Digne de sa période classique, elle s'étire le long de la composition et permet une démarcation entre ciel et terre. Sa rigidité n'empêche toutefois pas une mouvance dans la composition, créée par l'arc délimitant la partie cultivée des épis de blé qu'il reste à cueillir.

Par la suite, nous remarquons la démarche inhabituelle du personnage. En effet, Lemieux peint rarement des personnages qui traversent la composition d'un côté à l'autre. Certes, dans certaines toiles classiques comme *Vent de mer* (1963) (fig. 21), la jeune fille peine à marcher contre le vent. De manière plus générale, ses personnages classiques s'aventurent habituellement dans la profondeur de la toile. Ils se dirigent vers la ligne d'horizon : certains viennent d'entamer leur parcours, comme *Le Cavalier dans la neige* (1968), tandis que d'autres, comme dans *Crépuscule* (1962), se sont déjà engagés et s'appêtent à disparaître au-delà de la ligne d'horizon. Ce détail particulier développé par l'artiste lui permet de rendre compte de la proportion du territoire et « donne l'impression d'approcher, mais d'approcher de choses insaisissables », comme il l'avait

²¹⁵ Pour la reproduction de l'œuvre, voir Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 137. Pour d'autres scènes de moisson, voir Guy Robert (1975), *op. cit.*, p. 175, 186-187.



Figure 21 - Jean Paul Lemieux, *Vent de mer*, 1963, Huile sur toile, 71 x 109 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don anonyme (1988.125). Photographe : MNBAQ, Patrick Altman. © Jean Paul Lemieux.

souligné lui-même²¹⁶. Cependant, le déplacement longitudinal du personnage dans *Manitoba* jumelé à la portion récoltée du champ suggère le mode de vie sédentaire du personnage nécessaire au cycle de croissance du blé et de sa récolte. Dans un sens, le rêve de l'expansion et de la colonisation de l'Ouest, imaginé dans *Alberta*, est concrétisé dans *Manitoba*. Le paysage manitobain démontre le dur labeur de l'agriculteur : malgré tout ce qu'il a déjà récolté, il lui reste encore une grande surface à travailler. De plus, l'absence de machines, pourrait témoigner de l'aversion de Lemieux pour la modernité. Toutefois, elle pourrait également être perçue comme une référence aux humbles débuts des immigrants.

Inspiré de ses souvenirs des nombreux champs de la province, Lemieux affirme avoir peint un endroit imaginaire pour *Manitoba*²¹⁷. Cependant, nous pensons également que la familiarité que les Canadiens ont développée envers les champs de blé leur permet de cerner le territoire général auquel Lemieux fait référence, sans pour autant localiser la région ou même la province. Contrairement aux œuvres de *Visions de Canada* qui représentent des villes, *Manitoba* offre un portrait général documentaire des Prairies canadiennes.

Saskatchewan

L'œuvre *Saskatchewan* reprend plusieurs formules des œuvres classiques de Lemieux à tel point que Francine Brousseau la déclare « typique » de l'artiste²¹⁸. Sous un ciel brunâtre, un personnage au manteau bleu se dresse dans une plaine recouverte d'une épaisse couche de neige éblouissante (fig. 22). Son corps est tronqué par le coin inférieur droit du cadre. Plus loin dans l'espace apparaissent un élévateur à grain, un bâtiment connexe et un train. L'absence apparente d'autres figures dans le paysage souligne la solitude du personnage, isolé dans le froid et la distance. En effet, seul dans le silence de l'hiver, il fixe le spectateur et semble vouloir communiquer avec lui, voire à l'inviter à participer au drame de son existence. Ce mode d'expression rappelle d'autres personnages de la période classique, dont la jeune *Julie et l'univers* (1965) et l'enfant dans *La Mort par un clair matin* (1963) (fig. 23), qui tentent également d'établir un lien avec le spectateur.

²¹⁶ Yves Robillard (1967). « Un homme devant le mouvement des choses », *La Presse*, 16 septembre.

²¹⁷ Lemieux dans Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 38.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 36.



IMAGE NON DISPONIBLE

Figure 22 - Jean Paul Lemieux, *Saskatchewan*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.



Figure 23 - Jean Paul Lemieux, *La Mort par un clair matin*, 1963, Huile sur toile, 106,5 x 78,5 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec Achat grâce à des contributions de la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec et d'Hydro-Québec (2004.172)
Photographe : MNBAQ, Patrick Altman. © Jean Paul Lemieux

Malgré le statisme, la rigidité du personnage et le format anguleux de l'élévateur à grains, Lemieux parvient à lier tous ces éléments et à engendrer une mouvance au sein de l'œuvre. D'abord, il place deux diagonales qui permettent non seulement à l'œil du spectateur d'y voyager, mais elles créent aussi un relief au sein de la composition. La première diagonale relie le personnage et les bâtiments, tandis que l'autre se manifeste par le mouvement du train vers la gauche. De plus, Lemieux trace d'épaisses lignes grisâtres dans la neige qui convergent vers le train. Ces diagonales, œuvrant dans un espace bidimensionnel caractéristique de ses œuvres classiques, mettent en scène un espace indéfini, ni proche ni lointain²¹⁹. Ces éléments réussissent à convier deux effets contraires : d'une part, la distance entre le personnage et les bâtiments semble accentuée, et d'autre part, le spectateur a simultanément l'impression d'avancer et de reculer dans le paysage. Rappelons que Lemieux avait réalisé une composition similaire plus de vingt ans plus tôt, avec *Le Train de midi*, où il employait cet effet de distance et de proximité pour la première fois. Par la suite, le train avance rapidement, comme nous pouvons le constater par la taille des wagons qui rapetissent à vue d'œil, accentuant ainsi l'immobilité et la solitude du personnage. En outre, par l'entremise des rails dessinés dans la neige, ainsi que d'épaisses lignes tracées dans la neige, Lemieux suggère l'immensité du paysage hivernal qui s'étire hors du cadre.

De surcroît, nous pensons que la présence du train et de l'élévateur à grain tisse un lien entre le paysage saskatchewanais et la production (et la distribution) agricole. Dans un premier temps, le train dans *Saskatchewan* pourrait alluder au rôle crucial qu'a joué le chemin de fer dans le transport de personnes et de marchandises. En effet, l'historien Robert Belshaw soutient que le grain récolté dans les Prairies, emmagasiné dans les élévateurs, et ensuite transporté à travers le pays grâce au train, est majoritairement exporté à l'international²²⁰. À ce titre, la Saskatchewan est surnommée le grenier du Canada en raison ses terres fertiles et de leur superficie qui contribuent à approvisionner la population en blé et en produits dérivés²²¹. Toutefois, Lemieux choisit de représenter un paysage hivernal aride, alors que la culture est arrêtée. Par conséquent, nous envisageons *Saskatchewan* comme le revers de la médaille de l'abondance et de la couleur représentée dans *Manitoba*. Alors que la saison de transition entre l'été et l'automne permet la

²¹⁹ Carani, en parlant du *Train de midi*. Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 128.

²²⁰ John Douglas Belshaw (2016). *Canadian History: Post-Confederation*, [En ligne], Creative Commons Attribution 4.0 International License, p. 438.

²²¹ Sans auteur (2018). « La Saskatchewan demeure le grenier du Canada », *Statistique Canada*, [En ligne], <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/95-640-x/2016001/article/14807-fra.htm>. Consulté le 22 janvier 2020.

récolte, le temps de l'hiver signifie l'arrêt du travail, et expliquerait la raison pour laquelle le Saskatchewanais est immobile, alors que la Manitobaine se déplace à travers la composition. Toutefois, au même titre que *Manitoba*, Lemieux semble peindre autant une émotion qu'un endroit précis dans ce paysage imaginé teinté de son expérience personnelle. Grâce à une entrevue radiophonique avec Peter Gzowski en 1985, nous avons appris que Lemieux a lui-même traversé l'Ouest canadien avec sa famille lorsqu'ils ont temporairement déménagé en Californie en 1916²²².

Malgré le froid et l'isolement, l'expression du protagoniste de *Saskatchewan* semble paisible. Elle ne traduit aucun signe d'anxiété ou d'inquiétude, contrairement à certains personnages néo-expressionnistes. D'une certaine façon, le Saskatchewanais montrerait au spectateur les réalités quotidiennes du climat et du territoire, ce qu'il semble accepter sans émotion négative. Au contraire, ses joues roses, colorées par le froid, et son manteau bleu ajoutent un peu de couleur et de gaieté à l'œuvre. Le Musée de la poste s'est d'ailleurs servi d'une vue rapprochée de ce personnage entouré de neige pour illustrer la page couverture du catalogue d'exposition de 1998. Nous en déduisons que l'œuvre représente simultanément le style classique de Lemieux, reconnu par une grande partie de la population, et offre un aperçu de l'expérience canadienne du territoire.

Nouveau-Brunswick

Pour la province maritime du Nouveau-Brunswick, Lemieux peint une scène paisible digne d'une carte postale (fig. 24). Sur une rive couleur sable au premier plan, deux garçons debout discutent tandis qu'un petit chien noir court vers une jeune fille assise un peu plus loin. Les trois figures sont vêtues de maillots de bain. Le fleuve Saint-Jean, que Lemieux peint d'un bleu clair auquel il ajoute des traits verdâtres, occupe la majorité de la composition. Sur la rive opposée, on discerne les traits sommaires d'une église avec une longue nef, un clocher, ainsi que quelques maisons entrecoupées par une épaisse végétation. Le ciel occupe moins du quart de la composition, et comme le souligne Brousseau, les lignes horizontales dominent cette composition : les rives, le fleuve et la trajectoire du chien²²³. Elles accentuent en plus l'importance de fleuve et son mouvement. L'œuvre aurait été basée sur une photographie, mais nous ignorons dans quelle mesure l'artiste a répliqué ou s'est

²²² Morningside (1985). « Artist Jean Paul Lemieux on his life and work », présenté par Peter Gzowski, 19 février, Québec : CBC Radio, [En ligne], <https://www.cbc.ca/archives/entry/artist-jean-paul-lemieux-on-his-life-and-work>. Consulté le 9 octobre 2018.

²²³ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 34.

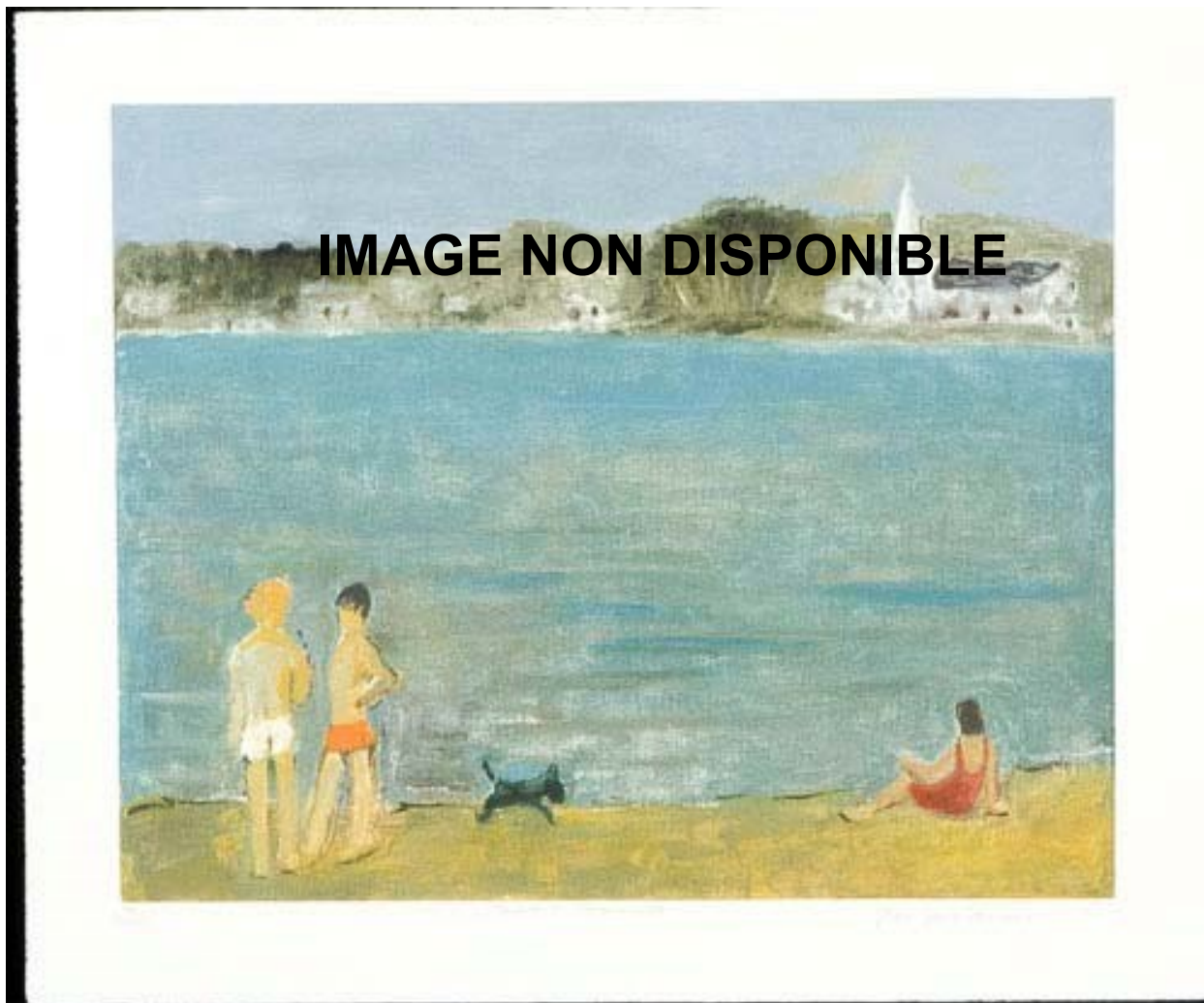


Figure 24 - Jean Paul Lemieux, *Nouveau-Brunswick*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie réalisée par Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

inspiré de sa composition²²⁴. Malgré tout, le fleuve est l'unique repère que nous offre Lemieux pour localiser cette œuvre dans le vaste paysage canadien, sauf peut-être l'église²²⁵.

Par la suite, cette scène de bord de l'eau nous rappelle la composition de *Vent de mer*, une œuvre dans laquelle une jeune fille quitte un groupe de personnes et marche à contrevent au bord de la mer. Pourtant, comme nous l'avons déjà noté, les personnages de *Nouveau-Brunswick* sont immobiles. Dans cette œuvre, l'eau occupe une dimension très importante, la majeure partie de la composition, comme *Québec* (si la neige ne recouvrait pas l'eau, cela serait plus évident à constater). L'œuvre dégage une certaine sérénité qui rappelle les vacances et l'insouciance. Si elle ne met pas en scène un monument connu de la province, elle valorise toutefois son cours d'eau le plus important, au centre des activités des habitants. De surcroît, nous remarquons que Lemieux présente le village néo-brunswickois de la même manière que les villes dans *Ontario* et *Québec* : les personnages sont séparés de la ville par un cours d'eau. Pourtant, cet isolement ne semble pas perturber les deux garçons absorbés par leur conversation : le premier fait dos au spectateur, tandis que le deuxième est tourné vers le premier, de profil. Toutefois, la jeune fille ne semble pas partager cette indifférence. En effet, la position de son corps – assise avec le bras gauche qui repose sur son côté et sa main droite qui s'appuie au sol – indiquerait qu'elle fixe la rive opposée, de manière semblable à la figure dans *Colombie-Britannique*. Lemieux serait-il nostalgique des petits villages, plus semblables à ceux qu'il a connus et dans lesquels il a habité au cours de sa vie?

Toutefois, un détail vient briser l'illusion de sérénité : aucun des personnages de *Nouveau-Brunswick*, ni de *Ontario* ou *Colombie-Britannique* à cet effet, ne se baignent. Pourtant vêtus de maillots de bain, tous les personnages demeurent sur la rive. Brulotte parvient au même constat en observant d'autres classiques de Lemieux – dont *La Floride* et *Plage américaine* – et conclut que l'artiste est méfiant des bassins d'eau²²⁶. Nous pensons cependant que cette méfiance, contextualisée dans son œuvre, indiquerait la paralysie ressentie par les personnages devant les choix et les libertés qui leurs sont offerts dans le vaste paysage. Ainsi, les œuvres qui incluent de

²²⁴ Les photographies dont Lemieux se serait inspiré pour peindre *Nouveau-Brunswick*, *Terre-Neuve* et *Territoires du Nord-Ouest* ne sont pas indiquées dans le catalogue de Brousseau ni dans les dossiers d'archives que nous avons consultés.

²²⁵ Il s'agirait d'une église acadienne. Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 34.

²²⁶ Gaëtan Brulotte (1996), *op. cit.*, p. 97-98.

l'eau, plus rares dans la production de Lemieux au cours de toute sa carrière ²²⁷, demeurent toutefois synchronisées avec ses préoccupations face à un désir partagé entre une ouverture et un repli devant la frontière.

Terre-Neuve

Pour le paysage de *Terre-Neuve* (fig. 25), Lemieux se serait inspiré d'une photographie prise par John de Visser de l'Île-aux-Morts, une petite municipalité rurale au sud de la province²²⁸. Plusieurs maisons rouges, bleues et jaunes parsèment la circonférence d'un petit lac gelé situé au centre de la composition. Les clôtures et les dénivelés dans le paysage orientent le regard du spectateur vers le centre, en l'occurrence le lieu où se déroule l'action. Quelques habitants, que Lemieux peint sommairement en noir avec quelques coups de pinceau, convergent à pied vers le lac pour rejoindre les autres patineurs. D'ailleurs, nous peinons à trouver la délimitation entre la neige et le lac glacé, car Lemieux emploie des gris très similaires pour les deux. Au loin, l'océan vert olive et le ciel gris s'étirent dans le quart supérieur, et contrastent avec la neige d'un gris pâle qui recouvre le reste du paysage.

Nous ne savons pas jusqu'à quel point Lemieux imite fidèlement le paysage de de Visser pour *Terre-Neuve*. D'une part, Brousseau soutient qu'il utilise rarement une composition centrale dans ses œuvres, ce qui confirmerait donc le fait qu'il travaille à partir d'un modèle. D'autre part, malgré l'atmosphère grise, *Terre-Neuve* pourrait reprendre une activité que le peintre pratiquait – ou du moins, aimait peindre – dans sa jeunesse. En effet, il peint notamment deux scènes de patinage : *Patineurs à Montmorency* (1939)²²⁹, où deux surfaces glacées sont entourées de clôtures similaires à celles dans *Terre-Neuve*. L'œuvre fait probablement référence à une scène de son quotidien puisque Montmorency est située près de Québec. Lemieux reprend également ce thème hivernal durant sa période classique, avec *Les Patineurs du soir* (1962). L'œuvre se distingue par son imposante horizontalité, presque sept fois plus longue que large. Le sujet de l'œuvre semble être

²²⁷ Nous en avons repéré trois autres dans Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 68; Musée national des beaux-arts du Québec (2019). « Lemieux, Jean Paul. Baigneurs à Port-au-Persil », *Musée national des beaux-arts du Québec*, [En ligne], <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600029543>. Consulté le 12 décembre 2019; Musée des beaux-arts du Canada (s. d.). « Jean Paul Lemieux. Baigneurs », *Musée des beaux-arts du Canada*, [En ligne], <https://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/baigneurs>. Consulté le 12 décembre 2019.

²²⁸ Le titre de l'œuvre n'inclut pas la partie « Labrador » de la province pour une raison que nous ignorons.

²²⁹ Pour une reproduction de cette œuvre, voir Guy Robert (1975), *op. cit.*, p. 66.

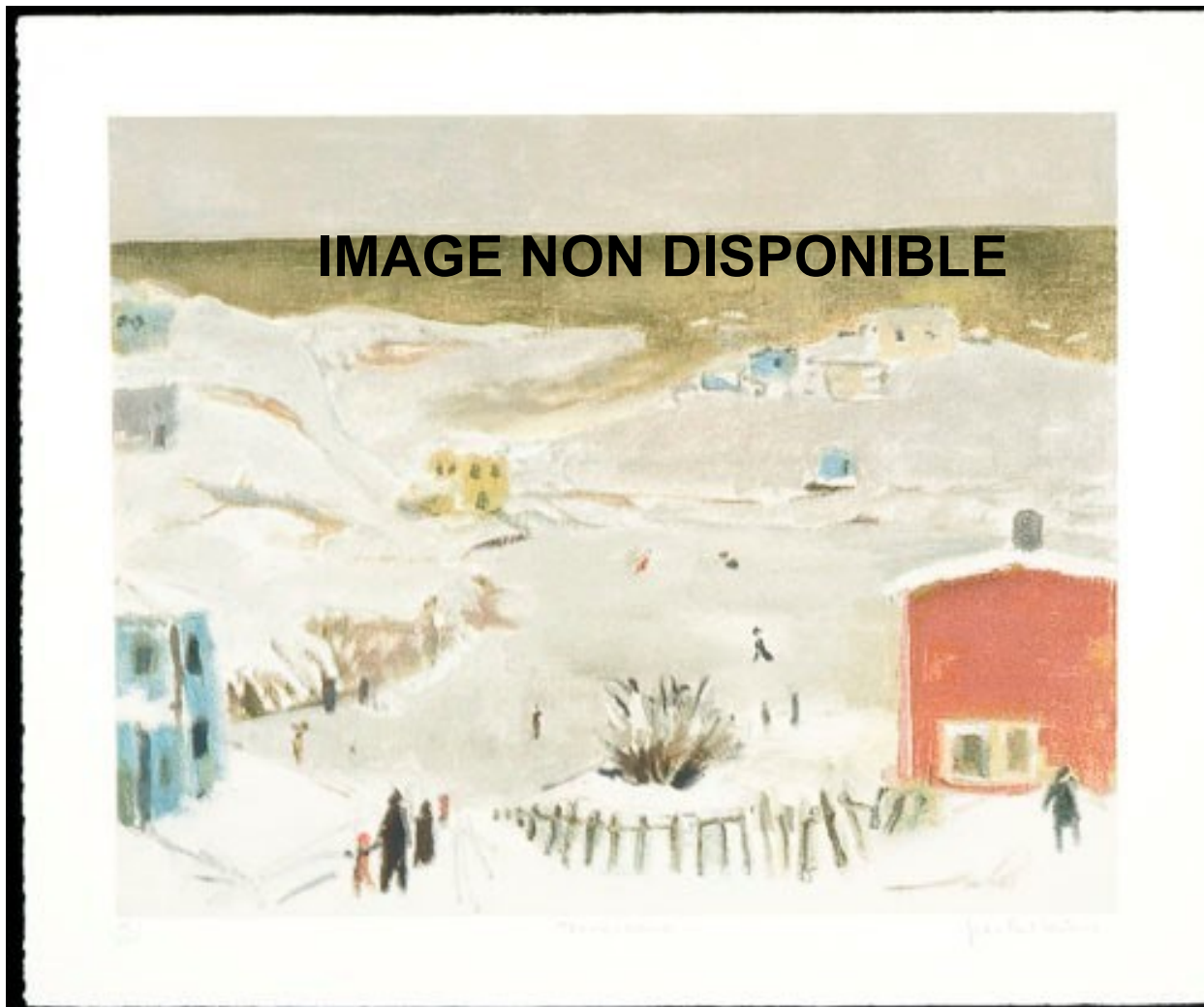


Figure 25 - Jean Paul Lemieux, *Terre-Neuve*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie réalisée par Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

un personnage central figé, relativement détaillé; derrière lui, quelques figures, vaguement esquissées, patinent²³⁰. Tandis que l'œuvre de 1939 reprend un style plus réaliste et documentaire, l'œuvre de 1962 invite plutôt à une relation personnelle, car en fixant le spectateur, le personnage l'inclut dans la scène et son drame personnel. Toutefois, *Terre-Neuve* procure au spectateur un effet similaire à *Patineurs de Montmorency*, en offrant une vue d'ensemble.

Par ailleurs, en peignant ce petit village isolé, Brousseau rapporte que Lemieux chercherait à communiquer sa disparation éminente, et plus généralement, la disparition de l'ensemble des petites municipalités isolées qui peuplent le Canada²³¹. L'accumulation de neige et le ciel gris créent une atmosphère qui nous rappelle la mort. En effet, la neige symbolise parfois la stagnation et éventuellement la mort, comme le rappelle Vigneault, et Carani a déjà souligné l'aspect funèbre du *Visiteur du soir* en raison de l'austérité et du « vide » de la scène²³². Pourquoi Lemieux s'inquiète-t-il de la mort – éminente selon lui – des petits villages comme celui de *Terre-Neuve*? Serait-ce à cause de l'urbanisation et de la modernisation, qui forcent les gens à migrer vers les plus grosses villes? À cet égard, l'économie terre-neuvienne, principalement fondée sur la pêche et le pétrole, souffre considérablement au cours des années 1970, nous indique Belshaw²³³. Par conséquent, Lemieux aurait peut-être représenté un village de pêcheurs dans *Terre-Neuve* qui souffre de la perte de main-d'œuvre et de pêches peu abondantes. Ainsi, cette représentation pessimiste de *Terre-Neuve* reflèterait la pensée plus sombre de l'artiste des années 1980 sur la place de l'Humain dans un monde moderne, qui accompagne sa production néo-expressionniste. Pourtant, bien que nous croyions que Lemieux représente un village contemporain dans *Terre-Neuve*, nous y voyons également des similitudes avec les conditions de vie des premiers colons. En effet, l'endroit peint par Lemieux semble figé dans le temps, en dehors de tous référents spatiaux et historiques. Les maisons, éparpillées dans le paysage, soulignent l'aspect rudimentaire, isolé ou désolé de l'endroit. Le village terre-neuvien serait-il voué à sa disparition, comme le suggère Lemieux, ou en serait-il au début de son existence, tel un rappel du vécu des colons?

Somme toute, malgré l'aspect glauque et sombre que convie Lemieux à travers l'isolement et le froid de l'hiver, nous pensons que *Terre-Neuve* contient un peu d'espoir. De fait, les habitants

²³⁰ *Ibid.*, p. 194.

²³¹ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 33.

²³² Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 173 et Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 244.

²³³ John Douglas Belshaw (2016), *op. cit.*, p. 486-488.

profitent au maximum de l'activité de patinage permise par l'hiver et la géographie de leur coin du Canada. Par conséquent, nous croyons que Lemieux illustre dans *Terre-Neuve* la résistance des Canadiens au froid et à l'hiver, une caractéristique de la survivance qui a été attribuée à l'identité canadienne. En effet, le géographe Frédéric Lasserre affirme que la création de paroisses se pose comme une entité essentielle à la survivance, car elles créent une solidarité entre les habitants face à la nature et ses hivers hostiles²³⁴. Dans le cas de *Terre-Neuve*, la paroisse ne semble pas participer à l'esprit de communautarisme. Notons à cet effet l'absence d'église dans le paysage: voilà plutôt le rôle de la patinoire, qui occupe une dimension centrale de l'œuvre.

Territoires du Nord-Ouest

Dans *Territoires du Nord-Ouest*, Lemieux peint une scène arctique sur une rive; des morceaux de glace flottent sur l'eau (fig. 26). Une seule figure, un Inuit, se dresse dans le paysage. Vêtu d'un manteau à capuchon blanc, il est logé dans le coin droit inférieur du cadre et observe le spectateur. À cet effet, sa position rappelle celle du personnage dans *Saskatchewan*. Cependant, contrairement à *Saskatchewan*, l'Inuit est notablement plus proche du village situé derrière lui. En effet, le village, ou du moins la partie visible au spectateur, est composé de trois bâtiments : une église au centre, avec son clocher et deux fenêtres grillagées; une annexe carrée avec trois fenêtres et un bâtiment jaune tronqué par le côté gauche. Malgré l'étendue couverte par la neige et la présence bleutée de la mer glacée, une teinte mauve reflète le lieu et les bâtiments. En outre, contrairement aux autres tableaux de cette série, la rive de l'avant-plan coupe la composition en diagonale, tandis que l'autre, plutôt horizontale, est construite de montagnes enneigées qui se brouillent dans le lointain.

La scène, silencieuse et paisible, omet la réalité qui expliquerait l'occupation de ce territoire²³⁵. En effet, l'inspiration de cette œuvre proviendrait d'une photographie d'un campement autour d'un DEW line, un système de radars installé dans les années 1980 dans l'Arctique canadien et en

²³⁴ Frédéric Lasserre (1998). *Le Canada d'un mythe à l'autre. Territoires et images du territoire*, Montréal : Hurtubise HMH, p. 45.

²³⁵ Notons qu'un territoire est une entité administrative, tandis qu'une province est un état fédéré. Par conséquent, le pouvoir du territoire lui est délégué par le gouvernement fédéral. Voir Sans auteur (2019). « Provinces et territoires », *Gouvernement du Canada*, [En ligne], <https://www.canada.ca/fr/affaires-intergouvernementales/services/provinces-territoires.html>. Consulté le 7 janvier 2020.



Figure 26 - Jean Paul Lemieux, *Territoires du Nord-Ouest*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie réalisée par Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

Alaska pour détecter d'éventuels bombardiers soviétiques²³⁶. Bien qu'il n'ait pas alludé à la menace nucléaire ni à la Guerre froide dans cette toile, il est important de savoir que Lemieux s'est amplement préoccupé de ses conséquences nocives et imminentes²³⁷. Il traduit ses sentiments dans des œuvres apocalyptiques au cours des années 1980, dont plusieurs sont réalisées en même temps qu'il entreprend la création de *Visions du Canada : Dies Irae* (c. 1982-1983) (fig. 27), *Sans titre*, *Soldat* (1982), *Le Soleil de la guerre* (c. 1982), puis un peu plus tard, en 1986, *Hiver nucléaire*²³⁸. Ces représentations mettent en scène des soldats, des chars d'assaut et des villes détruites, où l'atmosphère est toujours lourde et grise. D'après ces toiles, la menace d'une fin du monde, toujours provoquée par les actions néfastes de l'Humain, est imminente ou bien le mal irréparable semble déjà avoir été accompli. Notons cependant que cette vision apocalyptique se retrouve à plusieurs moments de sa carrière avec des œuvres comme *La Ville inondée* (1962), *Québec brûle* (1967) et *Year 2082* (1972).

Quelle serait la raison pour laquelle le personnage inuit serait confiné dans ce paysage arctique, alors qu'il est vraisemblablement très vaste? Serait-ce une manière de montrer que le personnage étouffe dans cet endroit, qui a d'ailleurs été construit de manière temporaire dans le cadre de la Guerre froide? Ou serait-ce au contraire une amélioration en comparaison à la position du personnage dans *Saskatchewan*, puisqu'elle indiquerait que l'Inuit est plus rapproché de son village? La présence de bâtiments dans le paysage du Territoire du Nord-Ouest ne remplace pourtant pas la présence physique d'autres personnes. En outre, l'Inuit semble littéralement se fondre dans la neige : son habit blanc est calqué sur la poudre blanche qui l'entoure. Ainsi, il est intégré au paysage et y montre son appartenance, un peu de la même manière que la figure d'*Alberta*.

Au meilleur de nos connaissances, Lemieux n'aurait pas – ou peu – peint des personnages autochtones dans ses œuvres. La présence de l'Inuit dans *Territoires du Nord-Ouest* serait le résultat d'un effort combiné de représenter la population locale des Territoires du Nord-Ouest et de reprendre les composantes de la photographie dont il s'est inspiré. Dans ce cas, le village montrerait l'emprise du colonialisme sur les Inuits. En effet, l'église au centre de la composition

²³⁶ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 40 et Frédéric Lasserre (1998), *op. cit.*, p. 55.

²³⁷ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 211.

²³⁸ Pour une reproduction de ces œuvres, voir *Ibid.*, p. 228, 229, 201.



Figure 27 - inv. 1997.68, Jean Paul Lemieux, Québec 1904 - Québec 1990, *Dies Irae*, Vers 1982, 1983, Huile sur toile, 135 x 307,6 cm, MBAM. Don à la mémoire de Jean Paul Lemieux. Photo MBAM.

montrerait que la foi chrétienne a été imposée par les anglophones et/ou les francophones du sud du Canada. De fait, des missions sont établies dès la fin du XIX^e siècle, nous informe William C. Wonders de l'Encyclopédie Canadienne²³⁹. Lemieux soulignerait la disproportion entre l'isolement de l'Inuit et la collectivité présumée par l'église et la paroisse. Ces institutions encadraient littéralement et figurativement la vie des Canadiens français, et sont souvent représentées avec ironie par Lemieux, comme dans le triptyque *La Paroisse* (c. 1972-1974) (fig. 28). Pourtant, dans *Territoires du Nord-Ouest*, l'Inuit est seul, malgré la soi-disant présence de l'église. De plus, avant l'arrivée des colons et des commerçants de fourrure, les populations de la région étaient nomades. Par conséquent, la présence de bâtiments pourrait indiquer leur sédentarisation partielle. D'ailleurs, Wonders affirme qu'après la Deuxième Guerre mondiale, les populations s'installent près des stations militaires pour profiter d'une meilleure sécurité et d'un accès aux ressources²⁴⁰. Ceci pourrait expliquer la fusion entre les fonctions militaires des installations et les conditions de vie locales dans *Territoires du Nord-Ouest*.

Malgré ces contacts, la zone géographique du nord demeure encore largement inconnue pour la majorité des Canadiens. De fait, ils en savent très peu sur les populations nordiques et sur leur territoire, et n'y ont vraisemblablement jamais mis les pieds. La plupart des habitants vivent dans les régions au sud du 50^e parallèle, comme le rapporte Vigneault²⁴¹. Néanmoins, le mythe de la nordicité persiste comme un facteur distinctif canadien, puisque *Territoires du Nord-Ouest* présenterait, selon Brousseau, un paysage conforme à l'imaginaire des Canadiens : un territoire isolé composé de « petites agglomérations isolées et éparpillées dans un espace immense et froid »²⁴². Sans les territoires canadiens, dont certains s'étendent jusqu'au 80^e parallèle, et l'imagination qu'ils génèrent chez les Canadiens du « sud », l'identité nationale serait compromise. Ainsi, *Territoires du Nord-Ouest* révèle la relation paradoxale des Canadiens avec le nord, dans laquelle se mêlent géographie et mythe.

²³⁹ William C. Wonders (2019). « Territoires du Nord-Ouest », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/territoires-du-nord-ouest>. Consulté le 7 janvier 2020. Voir aussi

John Douglas Belshaw (2016), *op. cit.*, p. 72.

²⁴⁰ William C. Wonders (2019), *op. cit.*

²⁴¹ Louise Vigneault (2011), *op. cit.*, p. 171.

²⁴² Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 40.



Figure 28 - Jean Paul Lemieux, *La Paroisse*, vers 1972-1974, Huile sur toile, 61,5 x 184,5 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Don d'Andrée Rhéaume Fitzhenry et Robert E. Fitzhenry (2013.46). Photographe : MNBAQ, Idra Labrie. © Jean Paul Lemieux.

Yukon

C'est au nord, dans le territoire du Yukon, que Lemieux peint la scène la plus colorée, et peut-être la plus isolée physiquement de la série (fig. 29). Un groupe d'enfants accompagné d'un adulte danse en cercle au pied de chaînes de montagnes. Brousseau constate que leur position symétrique et centrée est plutôt inhabituelle chez Lemieux²⁴³, qui préfère habituellement souligner l'immensité d'un paysage en plaçant ses figures en marge du cadre, comme dans *Saskatchewan* ou *Territoires du Nord-Ouest*, par exemple. Deux chaînes de montagnes s'élèvent et se superposent derrière le groupe. Contrairement à *Colombie-Britannique*, *Alberta* et même *Territoires du Nord-Ouest*, les montagnes de *Yukon* sont plus définies et occupent une plus grande surface de la composition. Conséquemment, elles occultent la ligne d'horizon, limitant ainsi la portée du regard du spectateur dans le lointain. Dans le même esprit que la photographie de McFarlane Notman du lac Louise prise en 1889, l'espace accordé aux montagnes cloisonne le spectateur. La scène qu'il représente se déroule hors de tout contexte urbain ou rural, et de cadre temporel. En effet, Lemieux n'inclut aucune référence à une ville ou village, comme dans *Colombie-Britannique* ou *Territoires du Nord-Ouest*. D'ailleurs, il n'offre aucun indice quant à une présence humaine dans le paysage, comme le suggèrent les élévateurs à grain dans *Saskatchewan*, ou même les champs de blé cultivés dans *Manitoba*. Projeté dans ce territoire sans autres repères que la nature elle-même, le spectateur est désorienté, comme les enfants éventuellement étourdis par la ronde. D'ailleurs, le mouvement des enfants, l'inclinaison du sol et les différents niveaux d'élévation des montagnes parviennent à animer l'œuvre. Cette scène, mouvementée et colorée, demeure une composition inhabituelle parmi les œuvres de *Visions du Canada*, ainsi que des œuvres classiques, dans lesquelles les personnages demeurent immobiles.

Cependant, si Lemieux choisit de représenter un Yukon épuré et vierge, c'est probablement pour proposer une image plus positive de ce territoire nordique. En effet, l'on associe souvent ce territoire aux effets dévastateurs des ruées vers l'or du Klondike de la fin du XIX^e. Ce mouvement a causé le déplacement de populations inuites et a vu mourir des familles minières durant le voyage vers le nord. Les survivants ont vécu dans la misère et la pauvreté, comme le rappelle Belshaw,

²⁴³ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 24.

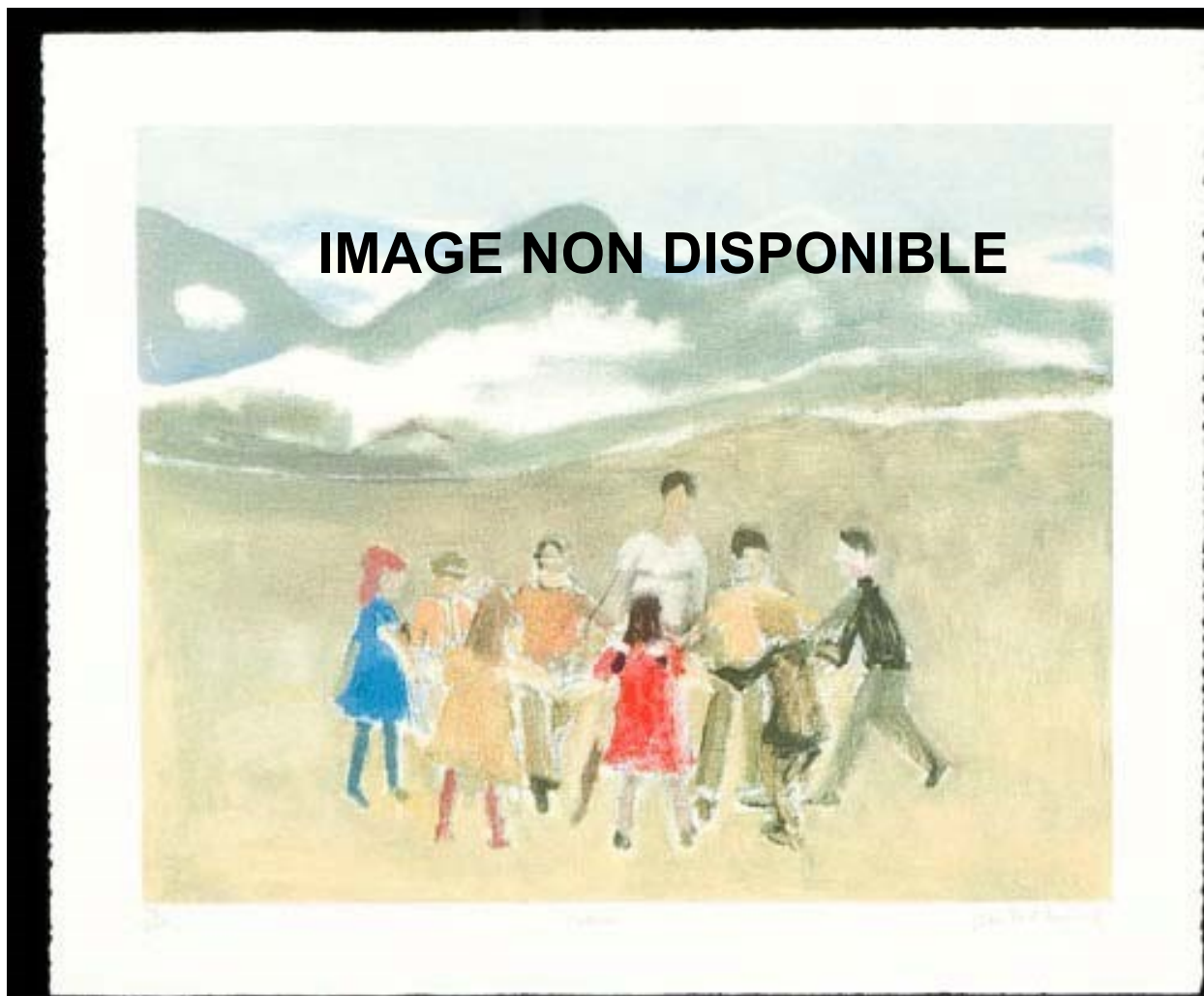


Figure 29 - Jean Paul Lemieux, *Yukon*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie de Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec. Reproduit avec permission.

puisque l'or n'abondait pas²⁴⁴. Lemieux offre donc une image différente du territoire. Dans le catalogue d'exposition de 1998, il nous révèle son intention : « On pense toujours au Yukon comme à quelque chose de triste, à cause de la ruée vers l'or. Je voulais laisser le spectateur avec une image d'espoir... nos enfants »²⁴⁵. Nos enfants, c'est-à-dire les enfants du Yukon, mais également ceux du reste du Canada, constituent l'espoir pour bâtir un meilleur avenir. Leur présence dans le paysage est cruciale, car elle indiquerait, selon nous, la recherche de Lemieux – et peut-être du Canada – de renouveau et d'innocence. Par ailleurs, comme les pionniers de l'Ouest à la recherche d'un territoire vierge, l'absence de référents culturels et spatiaux dans *Yukon* permettrait de reléguer aux oubliettes l'histoire minière fatale, et ainsi présenter une image festive du Canada alignée aux critères de sélection de la Société canadienne des postes dans le cadre de l'émission du feuillet philatélique *Jour du Canada* en 1984.

D'ailleurs, nous voulons souligner que la présence d'enfants en si grand nombre dans *Yukon* ne s'avère pas exceptionnelle²⁴⁶. Tout au long de sa période de maturité, et même quelques fois au cours de sa phase néo-expressionniste, Lemieux peint de nombreux portraits d'enfants. Certains sont identifiés, comme *Hildegarde* (1963), *Petit Pierre* (c. 1964) ou *Julie et l'univers* (1965), tandis que d'autres demeurent anonymes. Le titre décrit aussi leur statut social (*L'Orpheline*, 1956), ce qu'ils portent (*Le Chandail rouge*, 1958 et *Jeune fille au chapeau*, c. 1971) ou souligne simplement leur jeunesse (*Jeune fille dans le vent*, 1964 et *Jeune garçon*, 1963). À certains moments, la présence d'un enfant permet à Lemieux de montrer le passage du temps et la mort inévitable, tel une image d'Épinal, comme dans *Les Parques* (1962) et *Amélie et le temps* (1965)²⁴⁷. D'ailleurs, il se représente lui-même en tant qu'enfant dans *1910 Remembered* (1962), *Été 1914* (1965) et *Autoportrait* (1974) (fig. 30). Il revisite alors avec nostalgie son passé, explore les thèmes de la communication et de l'abandon, et constate le passage du temps²⁴⁸. Dans tous les cas, peu importe la mise en scène, les enfants qui entrent directement en contact avec le spectateur produisent un effet marquant. Leurs regards mêlent les vestiges d'une innocence aux prises avec

²⁴⁴ John Douglas Belshaw (2016), *op. cit.*, p. 528.

²⁴⁵ Lemieux cité dans Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 24.

²⁴⁶ Entre 1937 et 1950, Lemieux dispense des cours de dessin le samedi aux enfants du Musée de la province. Voir Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 80 et Michèle Grandbois (2016). *Jean Paul Lemieux. Sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien, livre numérique, [En ligne], <https://aci-iac.ca/art-books/jean-paul-lemieux>, p. 11.

²⁴⁷ Pour une reproduction de cette œuvre, voir Guy Robert (1975), *op. cit.*, p. 203.

²⁴⁸ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 177 et Michèle Grandbois (2016), *op. cit.*, p. 43.

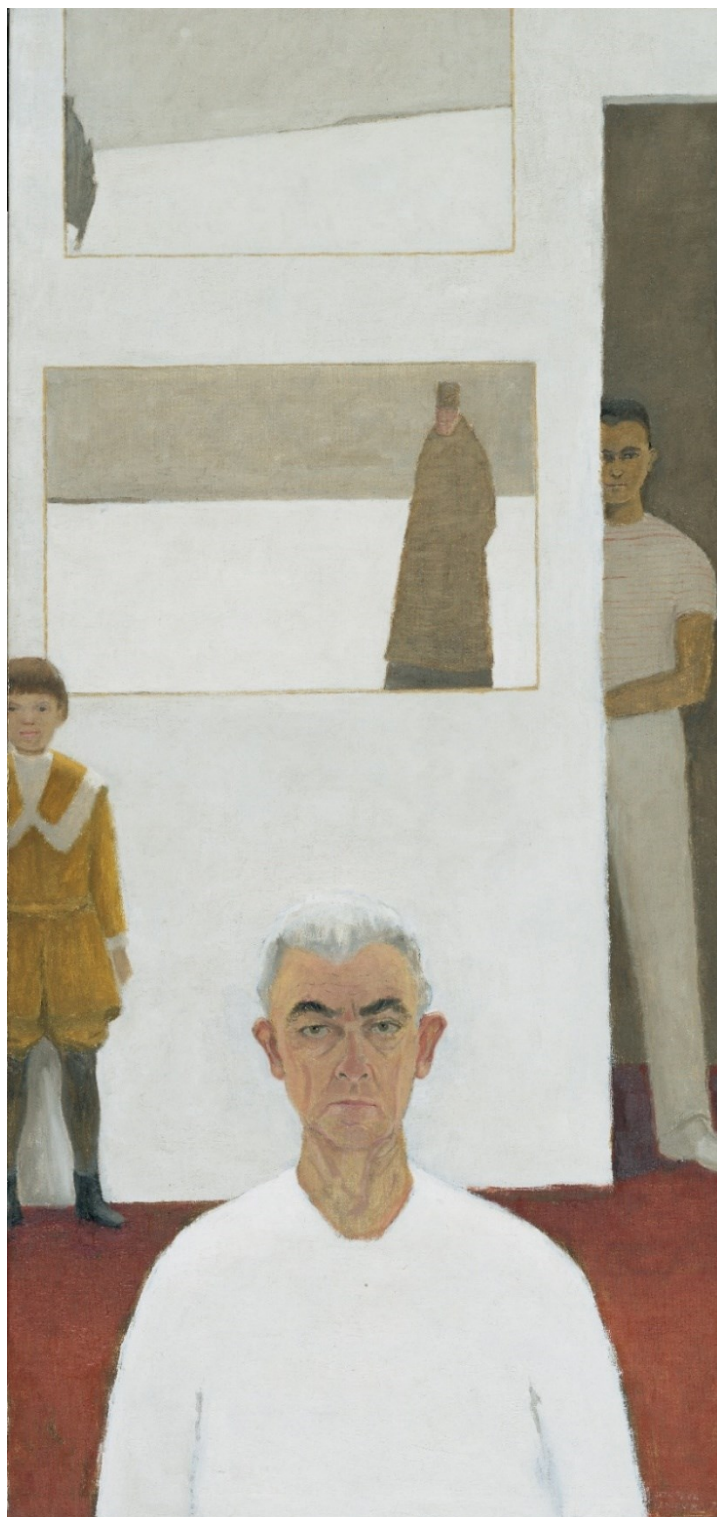


Figure 30 - Jean Paul Lemieux, *Autoportrait*, 1974, Huile sur toile, 167 x 79 cm, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Achat grâce à une contribution de la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec (2001.01). Photographe : MNBAQ, Patrick Altman. © Jean Paul Lemieux.

une maturité précocement développée face à la mort et à la conscience du passage du temps²⁴⁹. Pourtant, dans *Yukon*, les enfants tournent le dos au spectateur ou leurs visages n'arborent aucun trait. La schématisation de ses personnages leur confère un anonymat involontaire, mais renforcerait toutefois notre hypothèse que leur présence agirait comme une métaphore de l'innocence et du renouveau recherchés par l'artiste. Ainsi, plutôt qu'une représentation documentaire ou image typique de carte postale, *Yukon* exhibe un sujet symbolique.

Île-du-Prince-Édouard

La représentation de la plus petite province canadienne se différencie des autres œuvres par l'évocation d'un événement historique : la conférence de Charlottetown en 1864, au cours de laquelle les représentants des colonies du Canada, du Nouveau-Brunswick et de la Nouvelle-Écosse ont entamé des discussions sur la création de la Confédération (fig. 31). La scène semble presque suspendue dans le temps : Lemieux choisit un moment en fin de journée lorsque la lune blanche s'élève dans un ciel jaune foncé et crée un contraste avec les longs manteaux et les hauts-de-forme noirs des trois figures masculines imposantes. Ces dernières occupent la moitié de la largeur de la toile et la verticalité entière. Par conséquent, elles semblent surplomber le paysage épuré, composé d'un bâtiment blanchi sur la gauche – la façade triangulaire nous indique qu'il s'agit de la *Province House* –, deux arbres et une ligne d'horizon très basse. Selon Brousseau, le contraste dramatique entre le ciel jaune et les habits noirs annonce la solennité et l'importance du rôle que ces hommes s'appêtent à jouer²⁵⁰.

Pourtant, ce n'est pas la première fois que Lemieux représente une telle scène. En fait, l'*Île-du-Prince-Édouard* s'inspirerait de *Charlottetown Revisited*, une murale réalisée en 1964 pour le Confederate Center for the Arts à Charlottetown, afin de commémorer le centième anniversaire de la conférence (fig. 32). Ces œuvres comportent plusieurs ressemblances, dont les trois figures sombres, élancées et imposantes, un ciel jaune et un bâtiment blanc. Cependant, nous croyons que

²⁴⁹ L'ouvrage de Robert contient des reproductions d'une pléthore de portraits qui ne sont plus en circulation aujourd'hui. Guy Robert (1975), *op. cit.*

²⁵⁰ Francine Brousseau (1998), *op. cit.*, p. 30.



Figure 31 - Jean Paul Lemieux, *Île-du-Prince-Édouard*, du livre illustré *Canada-Canada*, 1984-1985, sérigraphie réalisée par Louis Desaulniers, d'après l'huile sur toile originale de 1982, 40,7 x 50,8 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec.



Figure 32 - Jean Paul Lemieux, *Charlottetown Revisited/ Charlottetown revisitée*, 1964, huile sur lin, Commandé avec des fonds donnés par Samuel et Saidye Bronfmann, Montréal, QC, 1964, Collection du Musée d'art Confédération, CAG 64.27

les différences entre les œuvres s'avèrent plus révélatrices que leurs similitudes. Dans *Charlottetown Revisited*, les trois figures sont séparées par la *Province House*, à qui Lemieux accorde une position centrale. À gauche, une figure solitaire fait face au spectateur, à distance du bâtiment, tandis que ses deux collègues sont logés dans le côté droit. Leur position, un de profil et l'autre de face, exclut le troisième personnage. D'ailleurs, le manteau du personnage de profil obstrue une partie du bâtiment. En revanche, dans *Île-du-Prince-Édouard*, Lemieux rassemble les trois hommes dans le côté droit de la toile, créant ainsi une apparence d'unité. Par la suite, il adoucit la luminosité, créant ainsi une atmosphère plus invitante que dans *Charlottetown Revisited*. En effet, dans *Charlottetown Revisited*, le soleil, encore positionné haut dans le ciel, crée un jeu de couleurs jaunes et orangées, similaire à un coucher de soleil. Le ciel orange offre un fort contraste aux manteaux noirs, et réussit à rendre une atmosphère plus dramatique. Cette lumière a aussi pour effet d'assombrir considérablement les figures, qui se dessinent plutôt comme des silhouettes ou des ombres. Pour *Île-du-Prince-Édouard*, le peintre opte plutôt pour une lumière jaunâtre plus clémente qui permet d'éclairer les visages des trois hommes, pour révéler l'absence de traits distinctifs. Comme le souligne l'historienne de l'art Josée Desforges en parlant de *Charlottetown Revisited*, nous ne pouvons pas reconnaître les visages des futurs Pères de la Confédération tels que George-Étienne Cartier, John A. MacDonald, George Brown ou Charles Tupper par exemple²⁵¹. Étonnement, le même constat s'applique à *Île-du-Prince-Édouard*. Sans visages, ces personnages demeurent symboliques, telle une allégorie de leur volonté d'union. De plus, la luminosité d'*Île-du-Prince-Édouard* convie une dimension onirique, voire vaporeuse, qui la relie davantage à l'ensemble de *Visions du Canada*. En effet, les coups de pinceau épais appliqués par l'artiste créent un effet flou autour du bâtiment et des arbres, lequel accentue également la dimension incertaine de la conversation tenue par le groupe, hors de portée de voix du spectateur. Pourtant, ils ne semblent pas adéquatement positionnés pour discuter : leurs corps ne se font pas face et ils se situent sur différents niveaux. Le personnage de gauche est de profil, celui du milieu est de face et celui de droite est de trois quarts. Demeurent-ils en silence? À titre comparatif, la géométrie et la rigidité des lignes de l'œuvre de 1964 visent à créer un effet sévère et dramatique. Carani souligne que leur verticalité fait écho aux piliers du temple néo-classique²⁵²,

²⁵¹ Josée Desforges (2018). « D'*Androgynie* à Élisabeth II : l'évolution des œuvres exposées dans la salle de bal de Rideau Hall et de leur pouvoir symbolique », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, vol. 84, p. 63.

²⁵² Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 134.

dont les lignes et leurs angles droits s'alignent perpendiculairement avec la mince bordure de terre. La couleur blanc crème du bâtiment et ses lignes rigides et géométriques s'offrent un contraste aux manteaux sombres, un peu plus courbés, et au mystère des hommes qu'ils habillent.

Dans son analyse de *Charlottetown Revisited*, Carani nous révèle d'autres pistes utiles pour interpréter *Île-du-Prince-Édouard*²⁵³. Elle croit que les personnages, bien qu'ils proviennent du passé, sont en quête de permanence, ce qui les lie inévitablement au présent²⁵⁴. En effet, le titre de l'œuvre suggère que Lemieux réinterprète un moment crucial de l'histoire canadienne. Carani croit que l'étrange permanence qui émane de *Charlottetown Revisited* résulte de la création d'une dimension spatio-temporelle ambiguë. L'espace-temps imaginé par le peintre met alors le spectateur sur ses gardes, puisqu'il « laisse place en sourdine, en filigrane – tel l'écho d'anciennes références – à l'inquiétude, à la méfiance, à une certaine idée envahissante de la mort »²⁵⁵. *Île-du-Prince-Édouard* procure-t-elle la même sensation au spectateur, malgré l'adoucissement des couleurs? D'une certaine manière, nous pensons que oui, puisque l'apparence des hommes, vêtus de manteaux et de hauts-de-forme noirs, demeure très sombre. À ce sujet, ils nous rappellent les personnages dans les cortèges funéraires que Lemieux peints à quelques reprises durant sa carrière, dans lesquelles la référence à la mort est explicite : *Lazare, Scène d'enterrement* (1945) et *Le cortège* (c. 1976)²⁵⁶. Toutefois, même si nous croyons que l'*Île-du-Prince-Édouard* est un tableau moins funeste que *Charlottetown Revisited*, il n'en demeure pas moins que Lemieux réussit à brouiller les frontières entre la réalité et l'imagination. En effet, les lignes estompées de la *Province House* nous empêchent de confirmer qu'il s'agit du bâtiment législatif : on le suppose, d'autant plus qu'il ressemble à celui dans *Charlottetown Revisited*. Ainsi, Lemieux semble confondre le spectateur quant au sujet de l'œuvre : serait-ce une célébration, quoique sobre, de la fondation du

²⁵³ *Ibid.*, p. 134.

²⁵⁴ L'œuvre établit un contraste marquant avec le tableau *Pères de la Confédération* (1968) de Rex Woods. Voir https://www.noscommunes.ca/About/HistoryArtsArchitecture/fine_arts/historical/609-f.htm. Consulté le 22 janvier 2020.

²⁵⁵ Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 134.

²⁵⁶ Des reproductions de ces deux dernières œuvres se trouvent respectivement dans Guy Robert (1975), *op. cit.*, p. 80 et Marie Carani (1992), *op. cit.*, p. 219. Vincent Fontaine rappelle cependant que les chapeaux hauts de forme ainsi que les habits noirs sont souvent associés aux conférences de Charlottetown et de Londres, et s'insèrent de cette façon dans l'imaginaire collectif. Vincent Fontaine (2004). *Les timbres-poste canadiens, 1851-2004 : Analyse et interprétation des images représentées*, mémoire, département d'histoire, Université de Laval, p. 94.

pays, ou plutôt une scène funeste, un commentaire sur les conséquences contemporaines de cette union du pays?

Si, à travers *Île-du-Prince-Édouard*, Lemieux émet un commentaire sur la nation, ce ne serait pas la première fois qu'une de ses œuvres commente la situation politique. Comme le note Grandbois, le succès de sa période de maturité lui ouvre les portes du monde politique²⁵⁷. Effectivement, avant même de peindre *Visions du Canada*, il est appelé à réaliser plusieurs commandes de portraits de membres du gouvernement. Outre son mandat par le Confederate Center de Charlottetown, il reçoit une commande en 1977 du Gouverneur général de l'époque, Jules Léger, pour peindre le portrait royal *Sa Majesté la reine Elizabeth II et Son Altesse Royale le duc d'Édimbourg* (fig. 33)²⁵⁸ : debout dans un champ, la reine et le duc sont séparés l'un de l'autre par une distance considérable. Le Parlement canadien est éloigné dans l'arrière-plan et la reine ne porte aucun accessoire qui indiquerait son statut royal.

La réalisation de l'œuvre constitue un honneur, puisque Lemieux n'est qu'à cette époque le deuxième peintre canadien à qui l'on commande un portrait d'un monarque régnant, nous informe Michèle Grandbois²⁵⁹. Ce tableau est ensuite affiché dans la salle de bal du Rideau Hall de 1977 à 1984, en 1999, puis de 2003 à 2005²⁶⁰. Son emplacement n'est certainement pas anodin : la cérémonie la plus primordiale qui se déroule dans cette salle est l'assermentation des membres du nouveau cabinet et du premier ministre après une élection. Ainsi, Desforges affirme que le portrait royal, qui fonctionne comme le double de la reine, légitime la formation du nouveau gouvernement²⁶¹. Pourtant, lors de son exposition initiale, certains politiciens critiquent ouvertement le portrait royal de Lemieux. Parmi eux, l'ancien premier ministre John Diefenbaker, le déclare comme irrespectueux et informel²⁶². À cet effet, Desforges concède l'audace de l'œuvre,

²⁵⁷ Michèle Grandbois (2016), *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁸ À la même époque, Lemieux réalise également un double portrait du Gouverneur général Jules Léger et de sa femme Gabrielle, affiché dans le Rideau Hall.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁰ John Diefenbaker cité dans Josée Desforges (2018), *op. cit.*, p. 61.

²⁶¹ D'ailleurs, la transmission symbolique du pouvoir de la reine au gouvernement est véhiculée par la photographie officielle prise des membres du parlement, assis sous l'œuvre. La photographie est ensuite diffusée dans les médias pour informer la population. Josée Desforges (2018), *op. cit.*, p. 54.

²⁶² *Ibid.*, p. 61.



Figure 33 - Jean Paul Lemieux C. C., *Sa Majesté la reine Elizabeth II et son altesse royale le duc d'Édimbourg*, 1977, huile sur toile, 203 cm x 392 cm, Collection de la Couronne pour les Résidences officielles du Canada, Services publics et Approvisionnement Canada.

surtout en comparaison avec celles précédemment affichées dans la salle de bal. En éloignant physiquement la reine du Parlement – le siège du pouvoir fédéral – Lemieux accentuerait le rôle minime que joue réellement la reine au sein de la politique canadienne²⁶³.

Cette brève analyse du portrait royal soulève deux caractéristiques récurrentes des commandes politiques exécutées par Lemieux, et nous aide à mieux interpréter les œuvres de *Visions du Canada*. D'abord, bien qu'il semble instrumentalisé par le gouvernement pour représenter des sujets politiques, cela ne l'empêche pas de véhiculer un message controversé²⁶⁴. À cet égard, Lemieux semble être conscient du pouvoir que détiennent ses œuvres, surtout dans le cas du portrait royal. De plus, si le pouvoir demeure référencé dans le portrait royal par l'entremise du Parlement fédéral, il s'avère absent dans *Île-du-Prince-Édouard*. La Province House ne détient certainement pas le même rôle que le siège du gouvernement à Ottawa. L'œuvre semble plutôt revisiter un moment crucial dans la construction du Canada, de manière sombre et anonyme, et par le fait même, remet en question la source d'unité qui lie les Canadiens.

L'effet d'ensemble

Bien que l'examen individuel des tableaux de *Visions du Canada* se soit avéré pertinent pour révéler les choix compositionnels et les détails, nous croyons également important de porter un regard d'ensemble sur la série. Avant de conclure ce chapitre, nous souhaitons observer l'effet que génère la juxtaposition des douze œuvres sur le feuillet commémoratif philatélique : quelles similarités émergent entre elles? Quel portrait Lemieux peint-il du Canada dans son entièreté?

Les œuvres rassemblées créent une mosaïque vibrante du paysage canadien. Outre leur fonction « décorative », les couleurs aident à distinguer les différents moments de la journée et les périodes de l'année mis en scène : le jour, le crépuscule et la nuit se succèdent sous le cycle des saisons, dont l'été et l'hiver figurent plus récurrentement. Nous avons remarqué que, contrairement aux photographies et aux tableaux mentionnés, les paysages de *Visions du Canada* sont peuplés de personnes, parfois seules ou en groupe, qui contemplent ou interagissent avec la nature qui les

²⁶³ *Ibid.*, p. 62.

²⁶⁴ Lemieux a toutefois défendu son portrait royal en le dissociant du style anglais généralement associé aux portraits de la reine, l'attribuant plutôt à un style canadien. Voir Michèle Grandbois (2016), *op. cit.*, p. 17.

entoure²⁶⁵. Nous avons constaté que Lemieux accorde une place indispensable à la figure humaine tout au long de sa carrière: il n'est donc pas étonnant d'en voir dans chacune des œuvres de *Visions du Canada*. Nous pensons toutefois que c'est là un tournant qui s'opère dans la représentation du paysage diffusé par le gouvernement, voire un facteur clé dans l'adaptation du mythe identitaire canadien durant le défi unitaire. Que nous indique la présence de figures dans le paysage? Dans le contexte de *Visions du Canada*, Lemieux représente-t-il l'Humain comme vainqueur face aux rigueurs et aux violences du climat et du territoire que ses ancêtres ont dû affronter depuis la colonisation de la Nouvelle-France? Appréhende-t-il le territoire comme un endroit à conquérir ou à explorer? Sinon, en quoi consiste sa relation avec son environnement naturel?

Pour mieux répondre à ces questions, dont nous avons déjà une réponse partielle grâce à l'examen individuel des œuvres, nous nous attarderons un instant sur une autre série de timbres de *Jour du Canada*, émise en 1992 dans le cadre des célébrations du 125^e anniversaire de la Confédération. Nous croyons que les œuvres choisies pour cette série nous informent de la perception généralisée des Canadiens par rapport au paysage et au territoire, ainsi que de la fonction des figures. Intitulée *Canada, terre de nos aïeux. Ces paysages qui nous habitent*, la série présente douze paysages urbains et ruraux canadiens réalisés par douze artistes provenant de chaque province et territoire (fig. 34)²⁶⁶. La série, dont la première partie du titre reprend un passage de l'hymne national canadien, vise à présenter le Canada dans « sa splendeur et sa simplicité »²⁶⁷. En mettant l'accent sur des « *people places* »²⁶⁸, c'est-à-dire la relation personnelle des habitants avec le territoire, les auteurs du catalogue qui accompagne l'émission traduisent parfaitement le rôle joué par le paysage dans la construction d'un sentiment d'appartenance :

²⁶⁵ Dans les photographies de McFarlane Notman, les rares inclusions des figures humaines ont l'effet d'accroître l'aspect sauvage ou infiniment gigantesque de la nature.

²⁶⁶ Contrairement à *Visions du Canada*, cette série n'est pas une commande d'œuvres originales. La série de 1992 est composée de *Toronto, Landmarks of time* de Vincent McIndoe (Ontario), *Québec, patrimoine mondial* de Antoine Dumas (Québec), *Cove Scene* de Joe Norris (Nouvelle-Écosse), *Crowd at City Hall* de Mary Lamb Bobak (Nouveau-Brunswick), *Near the Forks* Frederick Stephen Gouthro (Manitoba), *Christie Passage, Hurst Island, B.C.* de Edward John Hughues (Colombie-Britannique), *Country Scene* de Erica Rutherford (Île-du-Prince-Édouard), *Untitled* de David Allan Thauberger (Saskatchewan), *Across the Tracks to Shop* de Janet Mitchell (Alberta), *Off Cape St. Francis* de Reginald Sheperd (Newfoundland), *Playing in an Igloo* de Agnes Nanogak (Territoires du Nord-Ouest) et *Town Life* de Ted Harrison (Yukon).

²⁶⁷ Canada Post Corporation (1992). *Canada, our home and native land : Living the landscape / Canada, terre de nos aïeux. Ces paysages qui nous habitent*, catalogue d'exposition, Ottawa : Canada Post Corporation, n. p.

²⁶⁸ Voir par exemple Sans auteur (s. d.). « Yukon, Town Life – Canada Day », *Postage Stamp Guide*, [En ligne], <https://postagestampguide.com/stamps/16673/yukon-town-life-1992-canada-postage-stamp-canada-day>. Consulté le 2 décembre 2019.



Figure 34 - *Canada, terre de nos aïeux. Ces paysages qui nous habitent, Jour du Canada, 1992, sérigraphie. © 1992 Société canadienne des postes. Reproduit avec permission. Tableaux originaux conservés à la Bibliothèque et Archives Canada.*

Ces paysages qui nous habitent expriment l'essence même de l'identité canadienne. Les douze tableaux rassemblés pour cette exposition sont l'œuvre d'artistes provenant de chaque province et de chaque territoire. Inspirés de leur connaissance intime de scènes familières, les artistes y transmettent leur vision de *la coexistence des êtres humains avec la nature*. Bien que la peinture canadienne ait souvent représenté ce concept en termes de lutte contre les forces de la nature, cet ensemble donne *une image plus sereine*. Ici, les humains communiquent avec la nature. On y sent l'appartenance au pays, qu'il s'agisse d'un point de repère, d'un rituel quotidien, d'un paysage immuable ou d'un panorama spectaculaire. Peu importe la région du Canada où nous vivons, *l'attachement au paysage est une constante qui nous unit* dans ce pays dont l'origine et le nom même évoquent le sentiment de communauté²⁶⁹.

Bien que *Canada, terre de nos aïeux* soit parue presque dix ans après *Visions du Canada*, cet extrait nous permet de tisser des liens entre les composantes des œuvres de ces deux séries. Selon les auteurs du catalogue, l'essence de l'identité canadienne serait enracinée dans le paysage, car il s'agit d'une source commune que partagent tous les citoyens. Certes, le territoire varie d'une province ou d'un territoire à l'autre, mais l'expérience qu'en font les Canadiens est présentée comme positive et harmonieuse dans l'ensemble. Ils affirment de plus que la lutte entre l'Humain et la nature ne représente plus adéquatement l'expérience du territoire : grâce à ses paysages sereins, *Visions du Canada*, comme *Canada, terre de nos aïeux*, semble suggérer que les Canadiens ont apprivoisé le territoire fougueux et sauvage de leurs ancêtres. À ce sujet, contrairement aux œuvres analysées dans le premier chapitre, celles de Lemieux exhibent des paysages habités. En effet, il met en scène les villes et villages qu'ils ont construits (*Ontario, Nouvelle-Écosse, Québec, Colombie-Britannique et Territoires du Nord-Ouest*), les ressources naturelles qu'ils ont exploitées (*Alberta, Manitoba et Saskatchewan*) et les endroits où ils vont pratiquer leurs loisirs (*Terre-Neuve, Yukon, Nouveau-Brunswick*). Ses paysages s'apparenteraient donc à une toile de fond pour les activités quotidiennes des habitants et constitueraient, tout comme les œuvres de 1992, une image de leur « communion » avec la nature.

À la lumière de cette nouvelle approche sereine du paysage à la fin du XX^e siècle – ou du moins celle véhiculée par la poste canadienne –, nous souhaitons réévaluer les commentaires de Brousseau et MacDonald lors de l'inauguration de l'exposition *Jean Paul Lemieux : Visions du Canada* en 1998. Brousseau remarque d'abord que les œuvres de Lemieux sont des « visions heureuses » desquelles « se dégage beaucoup de bonheur », « comme si l'espace et le temps que

²⁶⁹ Nous soulignons. Canada Post Corporation (1992), *op. cit.*, n. p.

le peintre a saisis correspondaient à une époque heureuse dans un pays paisible »²⁷⁰. Son commentaire occulte cependant les difficultés politiques liées au défi unitaire ainsi que la crise économique entamée à la fin des « trente glorieuses » (1945-1973)²⁷¹. Par ailleurs, dans son allocution, MacDonald souligne aussi l'importante contribution de Lemieux dans l'iconographie canadienne du paysage lorsqu'il affirme que « [l]es douze merveilleux tableaux, qui forment une émouvante et réjouissante série, jettent un regard profond, mais en même temps plein de gaieté, sur le Canada »²⁷². Si nous nous fions à ces deux citations, *Visions du Canada* s'aligneraient parfaitement avec la description du paysage dans le catalogue de *Canada, terre de nos aïeux*: un peuple heureux et en paix dans un environnement réconfortant. Pourtant, peut-on affirmer que c'est là l'unique angle d'interprétation? Bien sûr, les commentaires de Brousseau et MacDonald doivent être contextualisés : ils servent à susciter un engouement pour les œuvres afin d'inciter le public à visiter l'exposition. Néanmoins, dans les sections antérieures nous avons suggéré que ces œuvres dévoilent un message plus complexe. À cet effet, nous croyons que l'analyse approfondie de Carani s'avère indispensable pour outrepasser le facteur « serein » de *Visions du Canada*. Rappelons-nous qu'elle affirme qu'au-delà des quelques référents iconiques qu'il insère dans ses compositions, Lemieux nous invite à participer au drame de la vie des personnages et par le fait même, à confronter le nôtre. Dans le même ordre d'idées, les œuvres *Visions du Canada* demeurent sereines lorsqu'elles sont interprétées comme des images unidimensionnelles. Nous croyons pourtant qu'une deuxième lecture s'avère nécessaire pour dégager leur pathos. Notons d'ailleurs rapidement que le pathos se détecte difficilement dans le format philatélique en raison de sa taille miniature : les paysages paraissent moins vastes que dans les huiles sur toile originales.

De cette façon, nous pensons que *Visions du Canada* exprime, au même titre que ses œuvres classiques et néo-expressionnistes, un dialogue entre l'individu et l'univers. Le pathos des figures se manifeste dans leur position dans le paysage : nous avons remarqué qu'ils se situent

²⁷⁰ Archives du Musée de l'Histoire, 2005- P0002, boîte P-57, fichier 9, Allocution de Madame Francine Brousseau, Directrice du Musée Canadien de la poste, conservatrice de l'exposition *Jean Paul Lemieux- Visions du Canada*, inauguration de l'exposition, le jeudi 21 mai 1998, p. 4.

²⁷¹ Sur les « trente glorieuses », voir François Normand (2013). « Les trente glorieuses et les débuts de la société de consommation », *Les affaires*, [En ligne], <https://www.lesaffaires.com/dossier/les-affaires-fete-ses-85-ans/les-trente-glorieuses-et-les-debuts-de-la-societe-de-consommation/554547>. Consulté le 24 avril 2020.

²⁷² Archives du Musée de l'Histoire, 2005- P0002, boîte P-57, fichier 9, Allocution de Monsieur George F. MacDonald, Président et directeur général du Musée de la civilisation, inauguration de l'exposition *Jean Paul Lemieux- Visions du Canada*, le jeudi 21 mai 1998, p. 2.

généralement dans l'avant-plan de la composition, parfois même à la lisière du cadre. Cette position crée une proximité avec le spectateur et, dans plusieurs œuvres, leur permet d'agir d'intermédiaire entre celui-ci et le paysage. Tandis que les figures de *Saskatchewan* et *Territoires du Nord-Ouest* interagissent directement avec le spectateur et les activités des habitants de *Ontario*, *Nouvelle-Écosse*, *Nouveau-Brunswick*, *Alberta*, *Colombie-Britannique*, *Manitoba*, *Terre-Neuve*, *Yukon* et même *Île-du-Prince-Édouard* proposent une lentille à travers laquelle le spectateur peut interpréter le paysage. Seule la figure de *Québec*, par sa disparition imminente, laisse le spectateur apprivoiser le paysage seul. Ainsi, nous pensons que les personnages nous invitent à prolonger notre regard sur les paysages et ainsi, nous confrontent à leurs réalités quotidiennes qui s'avèrent bien plus dramatiques qu'au départ. Comme Carani, nous pensons que les figures invitent le spectateur à poser un regard critique sur sa relation au territoire, que la position statique de plusieurs de ces personnages souligne leur vertige face au paysage qui s'étire devant eux. Rappelons que Lemieux offre un traitement similaire dans ses œuvres classiques : inspiré de la perception américaine du territoire comme lieu d'émancipation individuelle et de renouveau physique et spirituel, Vigneault affirme qu'il offre à ses personnages la possibilité de dépasser les frontières²⁷³. Cependant, elle remarque que ses personnages, contrairement à ceux typiquement retrouvés dans les œuvres américaines, demeurent figés devant l'immensité qui les entoure. Déchirés entre la survivance et la libération des valeurs canadiennes-françaises conservatrices et collectives, les personnages adoptent une position rigide et verticale qui s'oppose violemment à l'immensité horizontale du territoire qui s'offre à eux²⁷⁴. En d'autres mots, la figure, à qui Lemieux offre un « luxe d'espace »²⁷⁵, se replie sur elle-même : au lieu d'agir, elle ne fait qu'exister.

Confrontés à la démesure de l'espace, les personnages de *Visions du Canada* chercheraient également à s'ancrer dans l'avant-plan plutôt que s'aventurer dans les profondeurs du paysage. En effet, contrairement à plusieurs toiles classiques dans lesquelles les personnages cheminent vers la ligne d'horizon – donc vers l'arrière-plan –, ceux de *Visions du Canada* sont immobiles (*Ontario*, *Nouvelle-Écosse*, *Nouveau-Brunswick*, *Île-du-Prince-Édouard*, *Colombie-Britannique*, *Alberta*, *Saskatchewan* et *Territoires du Nord-Ouest*), jouent sur place (*Terre-Neuve* et *Yukon*) ou circulent

²⁷³ Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 173.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 173.

²⁷⁵ Marthe Morisset-Blackburn (1969). « Jean Paul Lemieux, peintre du temps muet », *Europe ; Paris*, vol. 47, n°478, p. 256.

le long du cadre inférieur (*Québec* et *Manitoba*). De surcroît, dans plusieurs œuvres, la présence de bâtiments ne suffit pas à créer un sentiment de communauté et d'appartenance : le Saskatchewanais et l'Inuit sont seuls dans le froid, et les figures de *Ontario*, *Québec*, *Nouveau-Brunswick* sont séparées de la ville et du village par un cours d'eau. Par ailleurs, les maisons éparses dans *Terre-Neuve* nous rappellent l'isolement de cette communauté face au reste du monde. Lemieux réserve un sort similaire aux Yukonais: le groupe se situe dans une vallée dénuée de repères urbains ou matériels.

Nous croyons conséquemment que *Visions du Canada* interroge la notion de la coexistence entre l'Humain et nature. Cependant, Lemieux ne contesterait pas la fin de la lutte physique: l'urbanisation et l'agriculture dans ses œuvres démontrent que l'Humain a maîtrisé les forces de la nature et est parvenu à bâtir des civilisations. Nous pensons plutôt que *Visions du Canada* suggère que le combat se mène sur le front psychologique. La position « sécuritaire » adoptée par les personnages dans *Visions du Canada* nous informe de la perception de Lemieux de la relation des Canadiens vis-à-vis du paysage immense: la nature est célébrée, certes, mais sa vaste superficie perpétue l'isolement et l'appréhension de certains. Le pathos des figures de *Visions du Canada* se révèle dans leurs difficultés psychologiques quotidiennes à s'adapter au vaste espace dans lequel ils habitent. Ainsi, Lemieux nous montre que la relation entre l'Humain et le paysage est plus complexe que celle présentée dans le catalogue de la série de 1992. En nous présentant des personnages vulnérables aux conditions du territoire, il nous invite à nous questionner sur le rôle du paysage comme une source d'union et de diversité.

Notre analyse de *Visions du Canada* a démontré que ces douze œuvres peuvent être perçues comme des images positives et sereines qui miroitent l'expérience canadienne du territoire si elles sont observées de manière superficielle, c'est-à-dire seulement en notant leurs couleurs, les activités ludiques et les paysages variés. Pourtant, lorsqu'examinées en fonction des préoccupations de l'artiste, ces œuvres lèvent le voile sur un vocabulaire plus complexe qui nous permet d'explorer le pathos et le drame psychologique que ressentent les personnages dans l'immensité du paysage canadien. Certains référents de la construction identitaire comme le train, les pères de la Confédération, les terres de l'Ouest et le port d'Halifax, sont d'ailleurs réinvestis d'un nouveau sens pour souligner la solitude et l'isolement des personnages dans le paysage. Ainsi, une lecture en deux temps de *Visions du Canada* souligne que ces œuvres ont été

instrumentalisées pour véhiculer et renforcer un sentiment d'appartenance canadien, alors qu'elles offrent également un commentaire de l'artiste quant à la relation ambiguë que les Canadiens entretiennent avec le territoire. Dans le prochain chapitre, nous nous attarderons au rôle du timbre dans la diffusion du mythe de l'unité canadienne, et nous examinerons de plus près les raisons qui ont motivé la circulation d'œuvres réalisées par Jean Paul Lemieux.

Chapitre 3 - La construction d'une identité nationale. Les œuvres de Lemieux comme support du mythe

Le timbre, un outil politique pour voir et connaître le Canada

Dans l'introduction du livre *Images du Canada : L'histoire par le timbre-poste*, le philatéliste Roch Demers soutient que les timbres sont des « témoins éloquentes de la géographie et de l'histoire du pays » parce qu'ils réussissent à nous le faire visualiser²⁷⁶ et montrent ce que nous avons en commun. Nous pensons aussi qu'ils participent à la construction identitaire nationale : en véhiculant des images choisies par le gouvernement, ils interprètent le mythe afin de le rendre accessible à l'ensemble de la population. Dans le contexte du défi unitaire canadien des années 1980, alors que les tensions entre le Québec et le reste du Canada persistent, il est impératif que les images en circulation convainquent d'une union nationale. En effet, même cent ans après la Confédération, les liens qui unissent les Canadiens demeurent précaires. De surcroît, selon un document publié par la Bibliothèque du Parlement, l'augmentation du flux d'immigration après la fin de la Deuxième Guerre mondiale vient complexifier les notions existantes d'identité : le pays se voit contraint d'admettre que le modèle des deux peuples fondateurs ne correspond plus à une population de plus en plus multiethnique²⁷⁷. Ainsi, à la suite des recommandations de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, Trudeau et son cabinet instaurent des politiques multiculturelles au cours des années 1970-1980, lesquelles encadrent l'intégration des groupes ethniques à une culture publique commune²⁷⁸. Au lieu du principe du *melting pot* étatsunien, une politique permettant de niveler les différences et d'américaniser les citoyens, le Canada de Trudeau préfère l'image de la mosaïque : les différences culturelles et ethniques contribuent à l'enrichissement de l'identité canadienne. À cet égard, l'autrice Sandrine

²⁷⁶ Roch Demers dans Gordon Donaldson (1990). *Images du Canada : L'histoire par le timbre-poste*, Montréal : Toronto : Éditions Grosvenor, p. 7.

²⁷⁷ Aujourd'hui le gouvernement reconnaît les Autochtones comme un des peuples fondateurs. Laurence Brosseau et Michael Dewing (2018). « Le multiculturalisme canadien », *La Bibliothèque du Parlement*, Études générales, [En ligne], [2009], p. 1, 3-4, <https://lop.parl.ca/staticfiles/PublicWebsite/Home/ResearchPublications/BackgroundPapers/PDF/2009-20-f.pdf>. Consulté le 26 mars 2020.

²⁷⁸ L'adoption de la Charte canadienne des droits et libertés en 1982 reconnaît le patrimoine multiculturel du Canada et concrétise les droits des groupes ethniques. Laurence Brosseau et Michael Dewing (2018), *op. cit.*, p. 4-5.

Tolazzi rappelle que le multiculturalisme est conçu comme un « instrument de cohésion sociale » qui permettrait de combler le fossé entre « unité et diversité »²⁷⁹.

L'adoption du multiculturalisme implique cependant la réadaptation du mythe national pour qu'il se moule avec l'identité multiculturelle. Pour ce faire, le gouvernement réemploie une stratégie utilisée depuis la création du pays : il met en place des supports visuels dont leur capacité de diffusion élevée leur permet de rejoindre tous les Canadiens. Outre les œuvres d'art paysagères, l'Office nationale du Film (ONF), un organisme canadien créé en 1939, joue un rôle crucial dans la soudure des liens entre les Canadiens puisqu'il permet, comme l'affirme Zoë Druick, de « voir » les autres Canadiens²⁸⁰. En effet, les documentaires que produit l'ONF valorisent la variété des modes de vie, des territoires et des cultures au Canada et stimuleraient ainsi l'affinité nationale entre les habitants de différentes communautés²⁸¹. Si l'objectif de l'ONF, comme le rapporte Michael Clemens, est « d'interpréter le Canada pour les Canadiens et les autres nations »²⁸², nous sommes de l'avis que les timbres servent ce même objectif, en permettant aux Canadiens d'avoir une fenêtre vers les réalités des autres citoyens et des diverses régions. Ils « réduiraient » ainsi la distance qui les sépare habituellement.

En parlant des timbres français, Eveline Schlumberger affirme que « sur cette minuscule vignette dotée d'un pouvoir de communication presque magique, elle fait tenir la France, la totalité de la France »²⁸³. Le même constat pourrait être appliqué au Canada, dont les timbres visent également à représenter l'ensemble du pays. Selon cette lignée de pensée, nous pensons que les feuillets de timbres, et particulièrement *Visions du Canada*, peuvent être réfléchis comme les fragments d'une mosaïque culturelle du Canada. En effet, observées individuellement, les œuvres n'offrent qu'un reflet partiel des habitants et du paysage canadien. Rassemblées, elles révèlent pourtant une image

²⁷⁹ Sandrine Tolazzi (2008). « Le multiculturalisme instrument de cohésion sociale? », *La société canadienne en débats. What holds Canada together?*, Alain Faure et Robert Griffiths (dir.), Paris: L'Harmattan, p. 75.

²⁸⁰ « *Documentary film has been a privileged site of production in Canadian culture, providing a way of seeing the nation* ». Zoë Druick (2007). *Projecting Canada: Government Policy and Documentary Film at the National Film Board of Canada*, Montreal: Kingston: McGill-Queen's University Press, p. 9.

²⁸¹ Pour d'autres sources sur l'ONF, consulter George Melnyk (2004). *One Hundred Years of Canadian Cinema*, Toronto: University of Toronto Press; et Ted Magder (1993). *Canada's Hollywood: the Canadian state and feature films*, Toronto: University of Toronto Press.

²⁸² Nous traduisons. « *to interpret Canada to Canadians and to other nations* ». Cité dans Michael Clemens (2018). *Framing Nature and Nation : The Environmental Cinema of the National Film Board, 1939-1974*, thèse, département d'histoire, McMaster University, p. 5.

²⁸³ Eveline Schlumberger (1982). « Les œuvres d'art dans les timbres-poste », *Encyclopédie Connaissance des Arts*, Plaisirs de France, n°24, p. 84.

d'ensemble dont la diversité des paysages, des saisons, des climats et des activités suggère que ces différences n'empiètent pas dans notre vie quotidienne, mais l'enrichissent au contraire.

Trudeau et le timbre

Outre les ponts métaphoriques qu'ils créent entre les Canadiens, les timbres desservent également un programme politique, puisque leur conception et leur diffusion relèvent indirectement du gouvernement fédéral. À cet égard, nous sommes d'avis que le gouvernement fédéral instrumentalise les timbres *Visions du Canada* avec l'espoir qu'ils contribuent à soutenir et à bâtir le désir d'unité nationale couvé par le premier ministre Trudeau. Cependant, avant d'examiner l'étroite relation entre ses politiques et la fonction du timbre, il nous incombe de comprendre l'origine de ce dispositif postal.

Les thèmes et les images sur les timbres sont aujourd'hui choisis selon « une conception “ positive ” de l'esthétisme, de la culture, de l'histoire, de l'identité nationale et de la mémoire collective » afin de « contribuer à créer un consensus national et [de] générer un sentiment de fierté »²⁸⁴. Pourtant, comme le rappelle Vincent Fontaine, le timbre connaît de modestes débuts²⁸⁵. En effet, inventé en 1840 par Rowland Hill en Angleterre, le timbre sert initialement de dispositif de paiement par l'expéditeur pour les lettres et les colis. Conçu par Sandford Fleming en 1851, le premier timbre canadien arbore un castor, symbole économique et emblème unique du Canada²⁸⁶. Entre 1851 et 1969, les thèmes et les motifs des vignettes, choisis par le ministre responsable des postes ou ses subalternes, varient peu et reflètent leur conception purement utilitaire²⁸⁷. Ainsi, la plupart des timbres émis à l'époque affichent presque exclusivement des portraits monochromes de souverains régnants. Cependant, à partir de 1969, en raison de pressions externes pour améliorer le design des timbres, et également grâce à l'innovation des machines d'impression qui rendent possible la création de timbres polychromes, le nouveau cabinet libéral de Pierre Elliott Trudeau entreprend des réformes au sein du ministère des postes. Il introduit un comité consultatif sur les timbres-poste, dont le mandat requiert la sélection de thèmes et d'images variés selon la diversité

²⁸⁴ Vincent Fontaine (2004). *Les timbres-poste canadiens, 1851-2004 : Analyse et interprétation des images représentées*, mémoire, département d'histoire, Université de Laval, p. 2.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁸⁶ Il s'agit du « *three pence* ». Voir Stéphanie Ouellet (s. d.). « The Three-Pence Beaver », *The History Museum*, [En ligne], <https://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/cpm/chrono/ch1851ce.html>. Consulté le 27 février 2020.

²⁸⁷ Vincent Fontaine (2004), *op. cit.*, p. 20-21.

de sa population et de ses cultures, de l'histoire, de ses innovations et des figures clés de son histoire. La variété iconographique rejoint ainsi la vaste et diverse population canadienne et tend vers la création d'une unité nationale, comme l'affirme Fontaine²⁸⁸.

Si les chercheurs universitaires ont tardé à reconnaître la valeur du timbre, longtemps perçu comme un dispositif de paiement ou une pièce à collectionner²⁸⁹, l'image qu'il arbore est pourtant tout sauf décorative. À ce sujet, David Scott, auteur du livre *European Stamp Design : A Semiotic Approach to Designing Messages*, nous invite à réfléchir à la provenance et au contexte de l'émission de l'image, en nous posant non pas la question « que regardons-nous », mais « pourquoi » et « à l'instigation de qui »²⁹⁰. Ses réflexions se mêlent à celles de plusieurs auteurs de différentes disciplines académiques et nationalités qui ont interrogé la fonction politique du timbre²⁹¹. Selon les géographes Pauliina Raento et Stanley D. Brunn, le timbre est un messenger officiel du gouvernement, car il illustre la manière dont celui-ci souhaite être perçu par ses citoyens et par le reste du monde²⁹². Par conséquent, comme l'affirme l'historien Donald M. Reid, il doit être étudié comme une source primaire : son iconographie révèle à l'observateur des informations quant à l'histoire et au contexte de l'époque durant laquelle il est créé²⁹³. Il s'avère donc important de comprendre le contexte dans lequel le timbre est produit afin de mieux discerner son message.

Le contexte entourant la création de *Visions du Canada* est très révélateur : malgré les efforts d'embellissement et de diversification des vignettes de timbres après les réformes de 1969, plusieurs figures publiques ont néanmoins revendiqué une meilleure représentation de la population canadienne et une sélection plus artistique et variée des thèmes choisis. Parmi les critiques émises publiquement, l'article « Un Canada mal léché » du journaliste Yves Taschereau,

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁸⁹ Reid est parmi les premiers chercheurs à reconnaître la valeur du timbre comme objet d'analyse. Donald M. Reid (1984). « The Symbolism of Postage Stamps: A Source for the Historian », *Journal of Contemporary History*, vol. 19, n°2, p. 223.

²⁹⁰ David Scott (1995). *European Stamp Design: A Semiotic Approach to Designing Messages*, London: Academy Edition, p. 12.

²⁹¹ Voir aussi Daniel Hammett (2012). « Envisaging the Nation: The Philatelic Iconography of Transforming South African National Narratives », *Geopolitics*, vol. 17, n°3, p. 526–552; Pauliina Raento (2009). « Tourism, Nation, and the Postage Stamp : Examples from Finland », *Annals of Tourism Research*, vol. 36, n°1, p. 124-148; et Joseph M. Kirman et Chris Jackson (2000). « The Use of Postage Stamps to Teach Social Studies Topics », *The Social Studies*, vol. 91, n°4, p. 187-190.

²⁹² Pauliina Raento et Stanley D. Brunn (2005). « Visualizing Finland: Postage Stamps as Political Messengers », *Geographiska Annaler. Series B, Human Geography*, vol.87, n°2, p. 145.

²⁹³ Donald M. Reid (1984), *op. cit.*, p. 223.

publié dans *L'Actualité* en juin 1978 se démarque : l'auteur dénonce la sous-représentation canadienne-française sur les timbres canadiens²⁹⁴. Affirmant que les portraits monarchiques demeurent les sujets les plus populaires et courants de la philatélie canadienne, il déplore le monopole détenu par les anglophones sur la sélection de vignettes et critique leur manque d'imagination. À son avis, les timbres doivent refléter une image plus diversifiée de la nation et la culture du Québec devrait aussi être exhibée sur les timbres au même titre que la culture anglophone du reste du Canada.

Dans son mémoire, Fontaine souligne que la controverse suscitée par la parution de ce court article parvient jusqu'au premier ministre Trudeau, qui s'est alors lui-même penché sur la question²⁹⁵. Dans une lettre confidentielle rédigée quelques mois plus tard à l'attention de son ministre responsable de la poste de l'époque, Gilles Lamontagne, Trudeau concède que le potentiel identitaire véhiculé par les timbres ne doit dorénavant plus être négligé²⁹⁶. Écrite durant les enquêtes de la Commission de l'unité canadienne, la lettre montre que le premier ministre accorde une haute importance aux images diffusées sur les timbres, et par conséquent, exige la création d'images auxquelles tous les Canadiens peuvent s'identifier. En vue du « référendum qui doit incessamment avoir lieu au Québec », Trudeau se prononce sur « la nécessité de mettre davantage l'accent sur l'identité et l'histoire canadiennes, ainsi que sur un meilleur équilibre dans la représentation des intérêts de la participation des diverses régions, des francophones et des anglophones »²⁹⁷. En d'autres mots, nous croyons que le premier ministre réalise l'impact de la représentation iconographique de la population québécoise sur les timbres, et qu'il y voit l'occasion d'avancer sa vision fédéraliste du pays : il tenterait alors de mettre le Québec au même pied d'égalité avec les autres provinces et territoires du Canada en l'incluant plus activement dans l'iconographie philatélique.

D'après Fontaine, les propos échangés entre Trudeau et Lamontagne se sont traduits de manière concrète dans la création de la série *Jour du Canada* en 1979, un programme philatélique annuel

²⁹⁴ Yves Taschereau (1978). « Un Canada mal léché », *L'Actualité*, juin, p. 39-42.

²⁹⁵ Vincent Fontaine (2004), *op. cit.*, p. 172-173.

²⁹⁶ Nous n'avons pas réussi à localiser cette lettre (datant du 16 octobre 1978) au sein des archives de la Société canadienne des postes comme à la BAC (le dossier de Gilles Lamontagne étant fermé). Nous nous contenterons donc des extraits publiés dans le mémoire de Vincent Fontaine à la p. 173.

²⁹⁷ Pierre Elliott Trudeau cité dans Vincent Fontaine (2004), *op. cit.*, p. 173.

émis pour souligner la fête du Canada²⁹⁸. Présentée en feuillets de 4, 10 ou 12 timbres selon l'année, la série présente un portrait équilibré du Canada selon un thème sélectionné d'avance²⁹⁹. À cet effet, les séries de douze permettent une représentation égale de toutes les provinces et les territoires : la série de 1979 arbore les drapeaux provinciaux et territoriaux, tandis que les séries de 1982, 1984 et 1992 présentent des paysages locaux. De plus, celle de 1993 illustre différents parcs nationaux à travers le pays. Cependant, le philatéliste Pierre Baulu souligne que l'émission de séries de douze existait avant la création de *Jour du Canada*. En effet, il remarque qu'une de ces premières utilisations remonte à 1964, lorsque le ministère des postes émet une série sur les types de fleurs des diverses régions du Canada, accompagnées des armoiries respectives de chaque province et territoire³⁰⁰. D'autres séries de *Jour du Canada* qui comportent moins de timbres par feuillets présentent des monuments importants ou des moments marquants de l'histoire du Canada. À titre d'exemple, la série de 1981 témoigne de l'expansion du pays dans le territoire grâce aux quatre cartes géographiques de 1867, 1873, 1905 et 1949.

Comme nous pouvons le constater, les vignettes permettent à la population de visualiser l'histoire et la formation du pays, de reconnaître ses symboles et de créer un sentiment d'émerveillement devant les paysages produits par des artistes canadiens réputés. Cependant, celles de *Jour du Canada* consolident encore plus explicitement le sentiment d'appartenance et d'identité nationale que tout autre programme philatélique émis au cours de l'année, puisqu'elles sont diffusées à l'occasion de la fête du 1^{er} juillet. En effet, le comité déclare que « cette émission est la plus importante du programme » et par conséquent, le sujet, dont la pertinence est « cruciale », « devrait être festif, nationaliste et commémorer le pays aux yeux des canadiens [*sic*] »³⁰¹. D'autres membres pensent également que ce programme devrait « s'efforcer à rehausser la fierté des canadiens [*sic*] et de cultiver un sens d'unité »³⁰².

²⁹⁸ Ce n'est qu'en 1982 que le 1^{er} juillet devient la fête du Canada. Avant le rapatriement de la constitution, elle était désignée comme la « fête du Dominion ». Matthew Hayday (2017). « Canada day », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/canada-day>. Consulté le 2 décembre 2019. Ainsi, avant la création du *Jour du Canada*, d'autres timbres et série commémoraient la fête nationale.

²⁹⁹ Le programme se termine en 1996. Vincent Fontaine (2004), *op. cit.*, p. 96.

³⁰⁰ Pierre Baulu (1989). « L'utilisation des timbres pour la propagande politique », *Les Cahiers de l'Académie*, Opus VII, p. A10-A11.

³⁰¹ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossier 7, Procès-verbal de la réunion du comité consultatif sur les timbres-poste du 8 septembre 1982, p. 8.

³⁰² Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Programmes de timbres à long terme », n. p.

Pour répondre à ces critères de représentation, le paysage semble un des moyens préférés : il est repris quatre fois durant la série *Jour du Canada* entre 1979 et 1996. À cet égard, nous avons trouvé une enquête nationale commandée à l'agence CROP par la Société canadienne des postes, réalisée en 1980-81, confirmant l'enthousiasme que génèrent les paysages auprès de la population. Parmi les choix énumérés, les scènes et les paysages canadiens constituent le premier choix de 48% des répondants, autant des membres du grand public que des philatélistes³⁰³. L'enquête est d'autant plus révélatrice qu'elle est lue à la suite d'une étude qualitative entreprise en 1980, également réalisée à la demande de la Société canadienne des postes. Elle montre que les vignettes de timbres ont un réel impact sur la conception identitaire des habitants du pays³⁰⁴, confirmant ainsi les propos discutés par Trudeau dans sa lettre à Lamontagne. Dans ces circonstances, on comprend que les scènes et les paysages canadiens réclamés par les répondants de l'enquête stimulent une sensation d'émerveillement et s'exhibent comme des symboles à travers lesquels les Canadiens se reconnaissent et s'identifient. De plus, effectuée à l'échelle nationale, l'enquête suggérerait un certain consensus quant au rôle unificateur que joue le paysage au sein du Canada.

Un instrument de propagande

Nous pensons que ces enquêtes découlent directement de la volonté de diversification de l'iconographie philatélique telle que soulignée par Trudeau dans sa lettre. Elles montrent également que la population apprécie et demande d'être représentée par les paysages. L'enthousiasme de la population envers ces images est alors exploité afin d'engendrer d'amples sentiments d'identité et d'appartenance envers la nation. Ainsi, bien que les timbres soient des « témoins éloquentes de la géographie et de l'histoire » du Canada, pour reprendre les paroles de Demers, ils servent également d'instruments politiques qui propagent une vision idéale du territoire. Comment y parviennent-ils? Comment ces messages politiques codés rejoignent la population pour laquelle ils sont destinés? Afin de mieux répondre à ces questions, nous croyons d'abord crucial d'approfondir deux fonctions inhérentes et complémentaires du timbre : la mobilité et l'accessibilité.

³⁰³ En comparaison, seulement 3% des répondants ont opté pour le portrait de souverains et de la famille royale comme premier choix. Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Tableau 5 : Sujets préférés pour les futures émissions de timbres ».

³⁰⁴ Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Programmes de timbres à long terme », n. p.

La mobilité est la fonction même du timbre, car elle permet aux colis et aux lettres de voyager au sein du pays pour une somme modique. Elle permet également aux Canadiens de reconnaître les différentes images du pays et ses symboles qui circulent à travers la nation. Son accessibilité s'entremêle d'ailleurs à sa fonction mobile. En effet, disponibles dans les bureaux de poste à travers le pays, même dans les régions éloignées, les timbres sont parmi les rares images que tous les Canadiens, peu importe leur emplacement géographique ou leur classe socio-économique, voient et manipulent. L'image utilisée sur le timbre – une œuvre d'art paysagère, un portrait ou un symbole patriotique – doit être « lisible » afin de faciliter l'interprétation et l'assimilation du message qu'elle communique³⁰⁵. Cependant, si les vignettes de timbre sont facilement interprétées, il faut aussi se rappeler que leur taille miniature évacue la possibilité d'inclure beaucoup de détails. Par ailleurs, les messages véhiculés par le gouvernement passent à travers des images carrément idéalisées de la réalité qui ne représentent que des facettes positives de la population canadienne, de son patrimoine, de son histoire, de sa culture et de ses modes de vie. De manière générale, les personnages semblent heureux, les paysages sont verdoyants, les villes sont propres, paisibles et modernes, et les ciels sont bleus et ensoleillés³⁰⁶. En fait, comme bien d'autres vignettes, les œuvres *Visions du Canada* reflètent bien une épuration et une vision idéale du paysage. Leurs couleurs et leur diversité cachent pourtant les conflits liés au défi unitaire, et évacuent simultanément les tensions néo-expressionnistes des œuvres contemporaines de Lemieux.

Derrière ces images mobiles, accessibles et simplifiées se cache une autre caractéristique incontournable du timbre, un de ses « fondements » : la propagande³⁰⁷. Selon Baulu, la propagande, bien que souvent associée aux mesures manipulatrices employées par les régimes autoritaires, peut aussi être adaptée dans un contexte libéral. Au Canada, une propagande efficace « s'appuie sur les croyances de la majorité et exploite les mythes et les symboles auxquels elle est déjà attachée », selon l'auteur³⁰⁸. Nous croyons que cette citation décrit parfaitement ce que nous montrent les timbres *Visions du Canada*: Lemieux intègre des symboles familiers aux Canadiens et présente un paysage qui renforce, jusqu'à un certain point, la notion de l'unité canadienne, qui repose sur la diversité et l'harmonie des habitants avec le territoire. On pourrait par contre se

³⁰⁵ Phil Deans et Hugo Dobson (2005). « Introduction : East Asian Postage Stamps as Socio-Political Artefacts », *East Asia*, vol. 22, n°2, p. 4.

³⁰⁶ Vincent Fontaine (2004), *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁷ Pierre Baulu (1989), *op. cit.*, p. A1.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. A2.

demander si cette fonction révèle véritablement de la propagande. En fait, l'omniprésence du timbre dans la vie quotidienne constituerait un facteur clé pour le catégoriser « d'image banale », selon les critères de Carol Payne. Autrice du livre *The Official Picture*, Payne définit comme banales les images qui, dans leurs sujets et leurs compositions familiers et ordinaires, sont diffusées de manière constante par le gouvernement afin de normaliser les composantes de l'identité canadienne³⁰⁹. Ainsi, nous pensons que les timbres s'inscrivent dans cette catégorie d'images : leur mobilité, leur accessibilité, leur usage quotidien et leur capacité à être facilement déchiffrés rappellent aux Canadiens les mythes qui les unissent, soit la nature et la nordicité³¹⁰. D'ailleurs, la diffusion massive des timbres peints par Lemieux modifie la valeur des œuvres originales. L'aura de l'œuvre, son unicité est remise en question lorsqu'elle est reproduite à plusieurs millions d'exemplaires, comme le souligne Loretta Czernis. Certes, la reproduction lui permet une visibilité inégalée, mais l'autrice croit tout de même que l'intimité générée par l'œuvre *Le Petit Liseur* d'Ozias Leduc est perdue lorsqu'elle est transformée en timbre³¹¹. Selon elle, l'achat d'un timbre orné d'une œuvre d'art ne crée pas une relation entre le consommateur et l'artiste, mais plutôt entre le consommateur et la Société canadienne des postes³¹². Réappropriée par le gouvernement selon ses besoins, nous croyons comme Czernis que l'œuvre se transforme en image banale. Par conséquent, lorsque Frédérick Bussièrès, du Musée canadien de la poste, s'enthousiasme devant la possibilité de posséder un « Lemieux » pour la somme modique de 32 ¢, il faut tout de même se rappeler que les œuvres en question sont reproduites à plusieurs dizaines de millions d'exemplaires³¹³. Ainsi, en nous appuyant sur les analyses de Baulu, Payne et Czernis, nous pouvons affirmer que les paysages de *Visions du Canada* se classent parmi les images propagandistes qui permettent au gouvernement de maintenir et de soutenir implicitement le mythe de l'union nationale.

³⁰⁹ Carol Payne (2013). *The Official Picture : The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*, Montreal: McGill-Queen's University Press, p. 5.

³¹⁰ Raento et Brunn abordent la nature persuasive du timbre. Pauliina Raento et Stanley D. Brunn (2005), *op. cit.*, p. 146.

³¹¹ D'ailleurs, Czernis souligne que des modifications sont apportées à l'œuvre afin de la rendre lisible dans son format miniaturisé, et donc sa reproduction s'éloigne encore plus de l'œuvre originale. Donc, les timbres ne sont pas des copies exactes de l'œuvre. Loretta Czernis (2006). « Canada Post's *Le Petit Liseur* (The Young Reader) : Framing a Reproduction », *Slippery Pastimes : Reading the Popular in Canadian Culture*, Joan Nicks et Jeannette Sloniowski (ed.), Waterloo, (Ont.) : Wilfrid Laurier University Press, p. 92.

³¹² *Ibid.*, p. 93.

³¹³ Frédérick Bussièrès (2000). « Un "Lemieux" à 32 ¢! », *Cap-aux-Diamants*, n°63, p. 53.

Malgré l'autorité conférée à ces images véhiculées par le gouvernement, il est important de rappeler que le paysage constitue une interprétation du territoire, un genre subjectivé. Les paysages *Visions du Canada* présentent, comme l'indique le titre, un point de vue sur les provinces et les territoires du Canada. Notre analyse des œuvres dans le chapitre précédent nous a permis de remarquer leurs deux niveaux d'interprétation, et de révéler les préoccupations et les caractéristiques particulières de Lemieux. Pourtant, comme le souligne Augustin Berque, dans *Les raisons du paysage*, les mots « paysage » et « territoire » sont souvent confondus dans le langage courant. Le mot paysage, la représentation subjective du territoire, est souvent utilisé pour désigner le territoire lui-même. Par conséquent, l'auteur soutient que lorsque les lignes entre ces concepts sont brouillées, on en vient à associer une certaine objectivité au paysage³¹⁴. En effet, on oublie, comme l'affirme Cauquelin, que le paysage ne préexiste pas à notre conscience : son existence suppose déjà une interprétation du territoire³¹⁵. Ainsi, sans s'en rendre compte, le paysage « voile et dévoile » la nature : bien qu'on parvienne à relever certains aspects de la subjectivité du paysage, d'autres s'avèrent plus complexes à discerner parce qu'ils font partie d'un imaginaire implicite, ce que Baulu appelle un « consensus déjà établi »³¹⁶. Les distinctions entre paysage et territoire s'avèrent un autre morceau crucial dans notre analyse de *Visions du Canada* : elles nous permettent de mieux comprendre les raisons pour lesquelles le succès de la carrière de Lemieux est fortement lié à la conception identitaire québécoise.

Jean Paul Lemieux, le peintre de « nos » horizons

Nous avons jusqu'à présent examiné les raisons qui motivent le gouvernement à représenter le paysage sur les timbres. À cette étape de notre analyse, nous considérons maintenant important de nous consacrer aux raisons pour lesquelles Lemieux est le premier peintre à réaliser une commande pour une série postale. Nous pensons que la clé d'interprétation se trouve à l'intersection de son succès et de sa réputation, et du point de vue « québécois » qu'il apporte au paysage canadien³¹⁷. Quel poids faut-il accorder à l'emploi du terme « québécois » dans ce contexte? Quel bagage

³¹⁴ Augustin Berque (1995). *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris : Hazan, p. 11.

³¹⁵ Anne Cauquelin (2000). *L'invention du paysage*, 2^e édition, Paris : PUF. [1989], p. 20.

³¹⁶ Pierre Baulu (1989), *op. cit.*, p. A10.

³¹⁷ Rappelons que le comité propose une série « paysages canadiens vus à travers les yeux d'un artiste québécois ». Bibliothèque et Archives Canada, Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3 de 9, stack 53, « Procès-verbal de la réunion du Comité consultatif sur les timbres-poste », 9 mars 1983, p. 3.

culturel sous-entend-il? En quoi sa réputation pourrait-elle desservir les besoins d'affermir le mythe unitaire canadien? Afin de mieux répondre à ces questions, nous proposons d'explorer en plus amples détails la source de son succès et l'instrumentalisation de ses œuvres.

Des œuvres à caractère identitaire

Les années 1956 à 1970 constituent la plus grande période de production de Lemieux et coïncident avec l'apex de sa popularité. À la fin des années 1950, il représente le Canada à des biennales et des expositions universelles à Sao Paulo (1957), Bruxelles (1958), Pittsburgh (1958) et Ottawa (1959). Il enseigne même un semestre d'été à l'Université de Colombie-Britannique à Vancouver en 1958, qui inspire une toile de *Visions du Canada*. En 1963, l'exposition à la Galerie Agnès Lefort à Montréal propulse sa popularité : selon les dires de Guy Robert, ses œuvres se vendent en quinze minutes³¹⁸. En 1967, on lui accorde une première rétrospective, d'abord présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, puis au Musée du Québec et à la Galerie nationale d'Ottawa. Cette exposition confirme sa notoriété, non seulement au Québec, mais aussi dans le reste du Canada, puisqu'elle s'intègre parmi les célébrations du centenaire de la Confédération et de l'Expo67. Dans le catalogue d'exposition, le directeur David G. Carter affirme que la rétrospective vise à « souligner l'immensité du pays et la diversité des Canadiens en cette année du centenaire de la Confédération [...] »³¹⁹. Les propos de Carter établissent un lien étroit entre le territoire – mis en image sous forme de paysage – et l'identité. Nous y voyons un premier exemple de l'instrumentalisation des œuvres de Lemieux à des fins politiques. Les propos de Carter préfigurent en quelque sorte le rôle que *Visions du Canada* jouera en 1984. À ce sujet, le directeur général du Musée canadien de la civilisation, George F. MacDonald, tient un discours similaire lors de la deuxième exposition de ces œuvres au Musée canadien de la poste, en 1998, affirmant qu'elles ont permis de montrer « l'immensité, la diversité, la beauté et l'âme de notre pays »³²⁰. Sa capacité à peindre le Canada constitue-t-elle le fil conducteur de son succès?

³¹⁸ Guy Robert (1975), *Lemieux*, Montréal : Stanké, p. 120.

³¹⁹ David G. Carter dans *Jean Paul Lemieux* (1967). Catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal 15 septembre au 11 octobre 1967, Musée du Québec 18 octobre au 22 novembre 1967, Galerie nationale du Canada 6 décembre 1967 au 7 janvier 1968, Montréal : Le Musée, p. 3

³²⁰ Archives du Musée de l'Histoire, 2005-P0002, boîte P-57, fichier 9, Allocution de George F. MacDonald, président et directeur général, Corporation du Musée Canadien de la Civilisation, Exposition *Jean Paul Lemieux-Visions du Canada*, inauguration de l'exposition, le jeudi 21 mai 1998.

Avant d'être élevés sur un piédestal canadien, ses tableaux classiques génèrent d'abord l'intérêt des différentes factions sociales de son Québec natal. En effet, le succès qui découle de la décennie des années 1960, précédemment inégalé durant la carrière de Lemieux, reflète l'appréciation des collectionneurs, des spécialistes et du public en général. En effet, l'acquisition d'un Lemieux assure une notoriété chez la classe bourgeoise³²¹, alors que sa valeur est reconnue chez plusieurs personnages et institutions publics³²². Dans son mémoire, Annie Godin Barrette nous rappelle le rythme effréné des commandes qui parviennent à l'artiste : les œuvres sont vendues avant même d'être exécutées, et les collectionneurs, empressés d'obtenir un « Lemieux », s'inscrivent sur une liste d'attente³²³. Cependant, ce sont majoritairement les francophones qui créent un engouement autour de ses tableaux, y voyant une représentation du territoire du Québec et de leur psychologie, comme le soutient l'historienne de l'art Francine Couture³²⁴. À ce sujet, Luc d'Iberville-Moreau, conservateur-général de la rétrospective de 1967, énonce l'effet que génèrent ses œuvres sur le plan de l'identité :

« [à] une époque où la peinture figurative semble un peu oubliée par les peintres contemporains, il est réconfortant de trouver un peintre puisant son inspiration dans son pays. À travers ces images identifiables, Lemieux a su s'exprimer dans un style particulier et créer un monde profond et personnel »³²⁵.

Ainsi, les Québécois francophones se seraient profondément attachés aux interprétations du paysage de Lemieux, ainsi qu'aux expériences vécues par ses personnages. Contrairement aux œuvres abstraites automatistes ou plasticiennes de l'époque, celles de Lemieux mettent en scène des éléments figuratifs et des lieux qui viennent répondre au besoin d'identification visuelle de la

³²¹ Voir Cyrille Gauvin-Francoeur (1992). « L'effet Lemieux. Regardez la neige qui tombe », *Voir Québec*, 11-17 juin.

³²² Les œuvres de Lemieux sont appréciées par plusieurs figures politiques, dont Pierre Elliott Trudeau et René Lévesque qui en possèdent chacun une. D'autres institutions canadiennes dont l'Université de Montréal, Air Canada, Radio-Canada et Hydro-Québec acquièrent également ses œuvres. D'après la liste des œuvres vendues tenue par les Lemieux durant les années 1960-1970. Voir Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 5, dossier 3, « Liste des œuvres du peintre Jean Paul Lemieux, 2008 Dickson Silléry Qué ».

³²³ Annie Godin Barrette (2006). *La réception de l'œuvre de Jean Paul Lemieux (1956-1970). L'américanité négligée*, mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université de Montréal, p. 2.

³²⁴ Francine Couture (1995). « La réception critique de la peinture de Jean Paul Lemieux ou la construction d'une figure identitaire », *Des lieux de mémoire : identité et culture modernes au Québec, 1930-1960*, Marie Carani (dir.), Ottawa : Actexpress/ Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 68.

³²⁵ Luc d'Iberville-Moreau dans *Jean Paul Lemieux (1967)*, *op. cit.*, p. 6.

société en transformation des années 1960, comme le souligne Louise Vigneault³²⁶. À cet égard, Francine Couture croit que ses œuvres font ressurgir la problématique de l'art et de l'identité nationale typiques des représentations du terroir jusqu'en 1930³²⁷. Elle affirme que les Québécois francophones se réfèrent aux forêts, aux horizons, ainsi qu'aux autres motifs de la nature que peint Lemieux comme « nos forêts » ou « nos horizons »³²⁸, les associant à des territoires localisés dans le temps et l'espace. Interprétées de cette manière, les œuvres de Lemieux proposent une image concrète à laquelle les Québécois qui le désirent peuvent exprimer leur adhésion nationale. À ce sujet, le journaliste Claude Jasmin soutient que ses œuvres deviennent un point de repère parmi tous les bouleversements subis par la société québécoise, puisqu'elles génèrent « un sentiment d'appartenance bien enraciné »³²⁹. Pour le journaliste Claude Daigneault, les œuvres de Lemieux sont un riche patrimoine visuel, car elles permettent de « nous découvrir un peu plus nous-mêmes tels que nous ont façonné les contingences historiques, le climat, la religion et la morale particulière à ce coin de terre »³³⁰. Par conséquent, le vocabulaire employé par Jasmin et Daigneault pour décrire les toiles de Lemieux ancrent et localisent ses paysages dans un espace familier indissociable de l'histoire et des valeurs québécoises. En d'autres mots, elles s'imposeraient comme une mise en image de « l'âme collective »³³¹ et de « l'essence »³³² du peuple québécois. Selon Vigneault, grâce à cette connexion identitaire et sa croissance populaire dans le marché, ses tableaux classiques deviennent les œuvres les plus diffusées et les plus reconnues au Québec³³³. De fait, au cours des années 1960, Lemieux cumule les titres et les éloges : il est désigné comme le « plus québécois des Québécois »³³⁴ et le peintre qui a le mieux « saisi l'essence même du peuple québécois »³³⁵. Ces affirmations témoignent de l'infiltration de ses œuvres dans l'imaginaire de la société québécoise francophone et nous portent à remarquer que

³²⁶ Louise Vigneault (2003). « Défis et dilemmes de la modernité artistique au Québec : le cas de Jean Paul Lemieux », *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture*, Marie-Christine Weidmann-Koop (dir.), Québec : Les Presses de l'Université de Laval, p. 162.

³²⁷ Francine Couture (1995), *op. cit.*, p. 64.

³²⁸ Claude Picher cité dans Francine Couture (1995), *op. cit.*, p. 68. À cet effet, Godin Barrette, poursuivant les recherches de Couture, a trouvé un grand nombre d'articles de journaux contemporains qu'elle énumère dans son mémoire. Voir Annie Godin Barrette (2006), *op. cit.*

³²⁹ Claude Jasmin (1965). « Être ou ne pas être dans le vent », *La Presse*, 16 janvier.

³³⁰ Claude Daigneault (1967). « Lemieux au Musée du Québec », *Le Soleil*, 21 octobre.

³³¹ Claude Daigneault (1968). « Guy Robert révèle Jean-Paul Lemieux », *Le Soleil*, 5 octobre.

³³² David G. Carter dans *Jean Paul Lemieux* (1967), *op. cit.*, p. 3.

³³³ Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 161-162.

³³⁴ Sans auteur (1967) « Lemieux, une rétrospective du plus québécois des Québécois », *Le Devoir*, 16 septembre.

³³⁵ David G. Carter dans *Jean Paul Lemieux* (1967), *op. cit.*, p. 3.

ses paysages sont associés aux caractéristiques du territoire québécois. Ainsi, les horizons tracés par Lemieux deviennent les symboles d'une identité collective. Conséquemment, nous jugeons que l'étiquette de « québécois », dorénavant indissociable de l'art qu'il produit, explique pourquoi on lui commande la série *Jour du Canada* de 1984. À cet égard, les douze paysages du Canada réalisés par le « plus québécois des Québécois » inciteraient peut-être les Québécois à se projeter dans le Canada et permettraient aux autres Canadiens de mieux comprendre la culture québécoise.

L'instrumentalisation de ses œuvres

Depuis les années 1960, les œuvres de Lemieux ont souvent servi à soutenir un programme politique ou identitaire. Ses paysages classiques ont notamment été utilisés et diffusés par les différents paliers de gouvernement pour appuyer leurs mythes identitaires. Dans un premier temps, le gouvernement provincial semble profiter du succès de ses œuvres avant la création de *Visions du Canada*. Godin Barrette soutient que l'exposition présentée à Moscou, Leningrad, Prague et Paris en 1974-1975 – une des rares expositions solo et internationale des œuvres classiques de Lemieux de son vivant – légitime la nouvelle identité québécoise. L'exposition est mise sur pied par le ministère des Affaires culturelles, récemment créé pour promouvoir les arts et la culture du Québec. Rappelons que le terme « Québécois » est développé dans les années 1960 afin de souligner la dimension géographique de l'identité des habitants du Québec, et constitue aussi le premier pas vers une décolonisation et une volonté de souveraineté. L'autrice croit que la sélection des œuvres de Lemieux y est alors très réfléchie, car elle confirme implicitement l'image du Québec que le ministère souhaite promouvoir à l'étranger³³⁶. Les paysages de Lemieux se distinguent d'ailleurs de ceux des collègues européens, montrant une expérience particulière du territoire³³⁷. Plus de vingt ans plus tard, la géographe Caroline Desbiens note que des représentations similaires aux paysages de Lemieux sont utilisées afin de présenter l'identité collective québécoise. En analysant le contenu du film produit par le Parti Québécois qui accompagne la Déclaration de souveraineté, en prévision du deuxième référendum en 1995, elle affirme que les vues aériennes du territoire québécois, plat et dénué de présence humaine, rappellent inévitablement les paysages horizontaux et épurés de Lemieux, omniprésents dans l'imaginaire québécois. Elle soutient aussi que la ressemblance du territoire à ses paysages épurés

³³⁶ Annie Godin Barrette (2006), *op. cit.*, p. 22.

³³⁷ *Ibid.*, p. 21.

permet d'illustrer « avec une grande simplicité le pathos de la quête nationaliste du Québec, surtout en relation au reste du Canada »³³⁸. Ainsi, les paysages de Lemieux, exposés au niveau international ou invoqués dans la vidéo du Parti Québécois, sont évoqués pour présenter une image de l'identité québécoise ancrée dans le territoire.

Pourtant, les propos de Carter et MacDonald précédemment cités soulignent qu'un sentiment canadien se dégage également des œuvres. Cet angle interprétatif, certes moins populaire et peut-être moins viscéral que dans le contexte québécois mérite tout de même d'être examiné. Nous pensons que les qualificatifs « québécois » et « canadiens » peuvent coexister dans une même œuvre classique, sans qu'ils se contredisent, en raison du travail d'épuration et de schématisation effectué par Lemieux. Ces deux effets combinés parviennent à faire dégager les composantes essentielles du paysage : les terres enneigées, les horizons, les champs, la solitude des personnages. Rappelons qu'aucun élément de la composition, sauf parfois un portrait de la ville de Québec, ne suggère que les paysages de Lemieux soient circonscrits à une imitation du territoire québécois. Ce choix stylistique reflète le désir de l'artiste de décroquer les frontières et de manifester une appartenance plus large au continent nord-américain, comme le soulève Vigneault³³⁹. Par conséquent, nous croyons que les paysages *Visions du Canada* rappellent l'effet des œuvres classiques. Pourtant, tel que mentionné, ils affichent du même coup des points de référence localisés dans le paysage afin d'éveiller un sentiment d'appartenance nationale. Ces paysages montrent ce qui unit véritablement les Canadiens : quelques symboles (la Tour de CN, la ville de Québec, le port d'Halifax); des paysages typiques inchangés au fil du temps (les champs du Manitoba, les plaines de Saskatchewan, les montagnes du Yukon); les hivers typiques de ce pays nordique (Terre-Neuve et Territoires du Nord-Ouest); sans oublier la conférence de Charlottetown, l'événement à la source de l'union des Canadiens.

Le succès et l'impact des œuvres de l'artiste dans la société sont dument soulignés par les deux niveaux de gouvernement. En effet, le gouvernement canadien récompense d'abord l'artiste avec le titre de Compagnon de l'Ordre du Canada en 1968. Créé en 1967 par la reine Elizabeth II à l'occasion du centième anniversaire de la Confédération, l'Ordre est composé de trois honneurs :

³³⁸ Nous traduisons. « *with great simplicity the pathos of Quebec's nationalist quest, especially in relation to the rest of Canada* ». Caroline Desbiens (2000). « Something Straight in our Landscapes : Looking at the 'Lemieux Effect' in Quebec Nationalism », *Cultural Geographies*, vol. 7, n°2, p. 212.

³³⁹ Louise Vigneault (2003), *op. cit.*, p. 168-169.

membre, officier et compagnon. Le titre de Compagnon est la plus haute distinction honorifique civile que peut recevoir un Canadien et souligne « des réalisations exceptionnelles, le dévouement remarquable d'une personne envers la communauté ou une contribution extraordinaire à la nation » ou des « services rendus à l'échelle internationale »³⁴⁰. Il va sans dire que ses toiles détiennent une place essentielle et célébrée parmi les Canadiens, au point de mériter une telle distinction. De plus, le prix Molson du Conseil des Arts du Canada en 1973 souligne ses « réalisations exceptionnelles » pour qu'il continue à contribuer « au patrimoine culturel » canadien³⁴¹. Au Québec, la Société Saint-Jean-Baptiste lui offre aussi, en 1971, le prix des beaux-arts Louis-Philippe-Hébert. Par ailleurs, notons également que plusieurs universités québécoises lui octroient des doctorats honorifiques de son vivant. Ces distinctions prestigieuses témoignent également de l'appui que leur ont réservé le monde de l'art et les entités gouvernementales.

Il s'avèrerait que les gouvernements attribuent des caractéristiques « québécoises » ou « canadiennes » aux œuvres de Lemieux selon le contexte afin de susciter un sentiment d'appartenance ou de réception voulu. L'interchangeabilité de ces termes nous montre pourtant que, comme toute œuvre de ce genre, les paysages de Lemieux demeurent des représentations subjectives, autant dans la réalisation que l'interprétation. À cet égard, rappelons que la notion de subjectivité n'est jamais complètement évacuée des œuvres *Visions du Canada* : lors de leur inauguration le 29 juin 1984, Lemieux ne nie pas qu'elles reflètent son point de vue. Selon nous, le mot « visions » dans le titre souligne également les différents acteurs impliqués dans la production des œuvres, et nous informe par la suite de leurs diverses interprétations possibles. Elles reflètent d'abord les motifs de la Société canadienne des postes, puisqu'elle a imposé le nombre d'œuvres, la taille et le thème. La vision de l'artiste suit de très près : c'est lui qui, selon ses dispositions personnelles, a choisi l'iconographie, la composition, les couleurs et le style de chaque œuvre. Selon leurs bagages culturels respectifs, les Canadiens peuvent alors accepter ou rejeter son interprétation du Canada. Idéalement, la population devrait se sentir interpellée par les

³⁴⁰ Gouvernement du Canada (2019). « Compagnon de l'Ordre du Canada (CC) », *Gouvernement du Canada*, [En ligne], <https://www.canada.ca/fr/ministere-defense-nationale/services/medailles/medailles-tableau-index/compagnon-ordre-canada-cc.html>. Consulté le 4 mars 2020; et Gouverneure générale du Canada (s. d.). « Grades et insignes: Compagnon (C. C.) », *Gouverneure générale du Canada*, [En ligne], <https://www.gg.ca/fr/distinctions/distinctions-canadiennes/ordre-du-canada/grades-et-insigne>. Consulté le 4 mars 2020.

³⁴¹ Conseil des arts du Canada (s. d.). « Prix Molson du Conseil des arts du Canada », *Conseil des arts du Canada*, [En ligne], https://conseildesarts.ca/financement/prix/prix-molson?_ga=2.2077048.815255486.1584024548-1195289352.1584024548. Consulté le 12 mars 2020.

œuvres, car elles s'inscrivent dans un registre iconographique familier. Nous considérons que le mot « visions » détient un rôle paradoxal dans le titre. Bien qu'il rappelle la multiplicité des points de vue possibles d'un même pays, il pointe toutefois vers l'autorité détenue par le gouvernement dans la sélection d'une image (négociée) qui convient à l'ensemble de la nation. En somme, la perspective que Lemieux nous présente du Canada est bienvenue dans la mesure où elle respecte la vision du gouvernement et synthétise celle présumée de la population.

Par ailleurs, nous croyons que les différents points de vue auxquels le titre des œuvres fait référence implique également le rôle du sens de la vue. Les timbres peints par Lemieux permettent non seulement aux Canadiens de « voir » les différents paysages qui composent leur pays, mais ils offrent également une meilleure accessibilité à ses œuvres classiques. Puisqu'un grand nombre d'entre elles entrent rapidement dans les collections privées, et que les musées exposent celles qu'ils ont acquises, le public dépend des reproductions pour connaître et démontrer leur appréciation de ses œuvres. Comme le souligne Robert Saletti, les reproductions les plus célèbres s'infiltrèrent dans toutes les sphères de la vie courante, notamment « dans les salles d'attente de dentiste ou sur les couvertures de manuels scolaires »³⁴². Toutefois, la circulation massive des reproductions a eu pour effet de diminuer l'impact des œuvres originales, comme le soutient le journaliste Jean Dumont³⁴³. La voix de l'artiste est noyée dans l'utilisation emblématique qu'en font les Québécois depuis les années 1960, et rares sont ceux qui parviennent à déceler l'ironie, l'universalité et le pathos qu'elles expriment. Évacuées des commentaires socioculturels de Lemieux, à la racine de sa composition de l'espace, ses œuvres s'avèrent plus facilement instrumentalisées par les différents niveaux de gouvernement et de la population.

L'album Canada-Canada

Jusqu'à présent, nous avons démontré que le gouvernement interprète les paysages de *Visions du Canada* afin de nourrir le mythe de l'unité canadienne. Pourtant, nous croyons que Lemieux participe également à la construction de son image grâce à la réalisation de *Canada-Canada*, un album publié en 1985 qui reproduit les œuvres originales de *Visions du Canada* sous forme de

³⁴² Robert Saletti (1996). « La nordicité de l'être québécois », *Le Devoir*, 7 septembre, D-8.

³⁴³ Jean Dumont (1990). « La face cachée de Lemieux », *Le Devoir*, 10 décembre.

sérigraphies³⁴⁴. Produit sans attache à la Société canadienne des postes, cet ouvrage à tirage limité à 225 exemplaires couronne la carrière de Lemieux et accroît la visibilité de ses œuvres³⁴⁵. Imprimées sur un papier chiffon sur lequel chacune des armoiries provinciales et territoriales sont apposées en relief d'or, elles sont conservées dans un grand coffret de 55 x 64 cm³⁴⁶. Chacune est accompagnée d'un extrait d'une œuvre littéraire canadienne qui décrit la géographie, la culture et/ou l'histoire de la province ou du territoire.

Un document préparatoire mis au point par la compagnie Optimum en février 1984 nous permet de mieux saisir l'objectif de l'album et par le fait même, les caractéristiques canadiennes attribuées aux sérigraphies. Dans un premier temps, Optimum soutient que, tout au long de carrière, Lemieux a su maintes fois traduire « l'âme de son pays et de ses habitants » et susciter l'appréciation des différents publics, autant les amateurs d'art que les collectionneurs³⁴⁷. Ces affirmations suggéraient qu'il est un « Canadien dont tous les Canadiens peuvent être fiers »³⁴⁸. Dans un deuxième temps, le document promeut *Canada-Canada* comme l'héritage du peintre à la nation. En effet, vraisemblablement sa dernière œuvre « d'envergure à caractère national », l'album est conçu comme une sorte « d'œuvre-synthèse », tel le couronnement de sa carrière³⁴⁹. La création de *Canada-Canada* témoignerait de sa dévotion à son pays natal et de sa volonté de se présenter comme un artiste canadien.

Il est intéressant de souligner que Pierre Elliott Trudeau et Pierre Berton, deux personnalités influentes dans l'élaboration de l'identité canadienne nationale, ont rédigé respectivement la préface et l'introduction. Dans la préface, Trudeau soutient que Lemieux lui a appris à « s'abandonner à l'émerveillement », un réflexe que l'artiste aurait pratiqué au cours de sa longue

³⁴⁴ Jean Paul Lemieux (1985). *Canada-Canada*, Montréal : Éditions ASL., n. p. L'Université de Montréal possède un exemplaire conservé à la Bibliothèque des livres rares et des collections spéciales.

³⁴⁵ L'équipe de sa compagnie de gestion ASL a probablement orchestré l'aspect marketing du projet. Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 5, dossier 10, « Plan de communication : Projet " sérigraphies " présenté par Optimum », 17 février 1984, p. 4.

³⁴⁶ Le luxe de ce coffret consiste également à la conception et à la réalisation manuelle d'artisans du papier, du cuir et de la reliure.

³⁴⁷ Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 5, dossier 10, « Plan de communication : Projet " sérigraphies " présenté par Optimum », 17 février 1984, p. 4.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Le document propose également plusieurs projets pour diffuser et faire rayonner ces œuvres à caractère pancanadien, lesquels ne seront cependant jamais réalisés. Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 5, dossier 10, « Plan de communication : Projet " sérigraphies " présenté par Optimum », 17 février 1984, p. 4.

carrière³⁵⁰. Ce texte empreint d'émotion donne du poids aux œuvres de Lemieux, ne serait-ce que par le respect que lui réserve le premier ministre. Dans son introduction, le journaliste et historien Pierre Berton affirme, pour sa part, que les paysages célèbrent l'appartenance nationale. Comme Trudeau, Berton est une figure importante dans la construction de l'identité canadienne : ses nombreux ouvrages s'axent sur la popularisation de l'histoire canadienne et des événements marquants qui ont forgé un sentiment d'appartenance collectif³⁵¹. Cependant, contrairement aux critères indiqués dans le document d'Optimum, le discours de Berton s'avère politiquement engagé³⁵². Selon lui, les œuvres de Lemieux nous présentent des lieux canadiens identifiables : « *that stam[p] us as a distinctive people with a unique culture and style* ». Il poursuit en affirmant que la diversité du territoire et des personnes qui l'habitent mérite d'être célébrée : « *[i]t is this extraordinary diversity, this richness of texture, that is the glory of Canada. It applies, of course, to the people as well as the landscape. We are a cultural as well as geographical mosaic* »³⁵³. Berton renforce ainsi la positivité de la mosaïque culturelle. Outre le fait qu'elles semblent mettre en valeur des caractéristiques canadiennes essentielles à la conception identitaire, les œuvres de *Visions du Canada* s'alignent également avec l'idée du paysage serein.

Ainsi, la réalisation de l'album *Canada-Canada* permet de présenter une image de Lemieux volontairement modulée autour de caractéristiques et de valeurs canadiennes basées sur la diversité. L'argument du dévouement de l'artiste au pays semble toutefois contredire nos analyses des œuvres individuelles de *Visions du Canada* du chapitre précédent: comment Lemieux parvient-il à se présenter comme un artiste canadien fier tandis que ses paysages reflètent son appréhension psychologique face à son immensité? Nous croyons néanmoins que ce paradoxe peut être concilié avec le fait que la publication de l'album permet de prolonger la durée de vie des œuvres dans la sphère publique. En effet, bien qu'elles soient réalisées en 1982, les œuvres sont mises en vente au grand public entre le 29 juin 1984 et le mois de décembre de la même année dans leur format philatélique. Certes, l'exposition des tableaux originaux au Musée de la poste, commencée le 1^{er} juillet 1984, demeure ouverte jusqu'au 30 avril 1985. Bien que le musée ne soit

³⁵⁰ Pierre Elliott Trudeau dans la préface de Jean Paul Lemieux (1985), *op. cit.*, n. p.

³⁵¹ Sans auteur (2015). « Pierre Berton », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/pierre-berton>. Consulté le 3 décembre 2019.

³⁵² Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 5, dossier 10, « Plan de communication : Projet 'sérigraphies' présenté par Optimum », 17 février 1984, p. 11.

³⁵³ Pierre Berton dans l'introduction de Jean Paul Lemieux (1985), *op. cit.*, n. p. Le texte original de Berton est publié en anglais, bien qu'une traduction de tous les textes se trouve à la fin de l'ouvrage.

pas un endroit accessible à la majorité de la population canadienne – l’exposition se déroule exclusivement à Ottawa et à Gatineau –, il prolonge toutefois la présence des œuvres dans la sphère publique. Lorsque l’exposition est terminée, elles retournent dans l’entrepôt de la Bibliothèque et Archives Canada où elles sont conservées, et elles ne ressortent que quatorze ans plus tard. Ainsi, bien que le grand déploiement pancanadien proposé par Optimum pour *Canada-Canada* n’ait jamais eu lieu, nous pensons que le lancement, tenu au Ritz-Carleton de Montréal³⁵⁴, prolonge encore un peu la vie publique des œuvres. Cependant, l’accessibilité à *Canada-Canada* s’avère encore plus limitée que l’exposition des œuvres au Musée. Contrairement aux timbres, qui sont « faciles d’accès et peu dispendieux »³⁵⁵, l’acquisition d’un album luxueux et exclusif *Canada-Canada* – dont chaque exemplaire est signé à la main par Trudeau, Berton et Lemieux – est réservée à l’intention des collectionneurs et des personnalités invitées au lancement³⁵⁶. Nous ne savons toutefois pas comment le lancement s’est déroulé : les albums ont-ils été donnés aux invités de marque, comme le précise le document préparatoire, ou ont-ils été vendus? Quoiqu’il en soit, nous pouvons affirmer que la publication des œuvres nourrit sa notoriété et sa popularité. Les albums sont devenus avec le temps des objets de collection, tel que prédit par Optimum³⁵⁷. Cela dit, *Visions du Canada*, peu importe leur format, n’a jamais atteint le niveau de notoriété des œuvres classiques : tandis que la vente de ces dernières continue d’être stimulée aujourd’hui³⁵⁸, les œuvres du Canada ont largement été oubliées du public et des historiens de l’art.

À cet égard, les œuvres classiques et *Visions du Canada* de Lemieux sont chargées d’un bagage culturel et identitaire fortement indicatif de la nouvelle identité territoriale québécoise des années 1960. Dans *Visions du Canada*, ce bagage est toutefois réemployé par le gouvernement canadien et investi de références canadiennes afin de convaincre le Canada, et surtout le Québec, des bienfaits du multiculturalisme et de l’égalité des provinces entre elles. Grâce à leurs fonctions

³⁵⁴ Le lancement est brièvement mentionné dans Marcel Dubé (1993). *Lemieux et le livre*, Montréal : Art Global, n. p.

³⁵⁵ Frédérick Bussièrès (2000), *op. cit.*, p. 53.

³⁵⁶ Tel que mentionné dans Bibliothèque et Archives Canada, Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 5, dossier 10, « Plan de communication : Projet ‘sérigraphies’ présenté par Optimum », 17 février 1984, p. 12.

³⁵⁷ Aujourd’hui, des exemplaires se vendent à plus de 5000 dollars canadiens chez Heffel. Voir par exemple Heffel (2013). « Jean Paul Lemieux : Lot #536 » *Heffel*, [En ligne], https://www.heffel.com/online/Details_E.aspx?ID=54287. Consulté le 30 mars 2020.

³⁵⁸ La vente de *1910 Remembered* (1962) aux enchères de Heffel en 2011 récolte deux millions de dollars canadiens, battant alors un record mondial pour une œuvre d’art canadienne contemporaine. Sans auteur (2011). « Un Lemieux bat un record », *Radio-Canada*, 24 novembre, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/540075/vente-tableau-lemieux>. Consulté le 26 juillet 2019.

mobiles et accessibles, les timbres sont des instruments politiques prisés par le gouvernement pour projeter et uniformiser sa vision de la nation. Décrites comme une « grande fresque de son Canada »³⁵⁹, les œuvres de *Visions du Canada* constituent un véhicule idéal du mythe de la nation canadienne unie et diversifiée.

³⁵⁹ Archives du Musée de l'Histoire, 2000-P0008, boîte P-16, fichier 12, Brochure de l'exposition : « Jean Paul Lemieux : His Canada », présenté au Musée de la poste du 1^{er} juillet 1984 au 30 avril 1985. Document bilingue. Textes de Johane LaRochelle. p. 12.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, nous avons tenté de souligner comment les œuvres de *Visions du Canada* réalisées par Jean Paul Lemieux s'inscrivent dans une réactualisation du mythe unitaire canadien. Le référendum sur la souveraineté québécoise en 1980 est un dur rappel, pour les fédéralistes menés par le premier ministre Pierre Elliot Trudeau, que l'union canadienne n'est pas encore atteinte. Bien que la majorité des Québécois répondent négativement à la question posée par le Parti Québécois de René Lévesque au suffrage, le référendum fait néanmoins réémerger le clivage identitaire entre la province et le reste du Canada. En effet, le nationalisme civique sur lequel repose l'existence du Canada – modèle pragmatique témoin d'une lacune culturelle commune –, comme le soutient Ray Conlogue, diffère drastiquement du nationalisme culturel prôné au Québec, notamment axé sur la préservation et l'essor de la langue française³⁶⁰. Par ailleurs, les conditions du rapatriement de la Constitution en 1982, qui excluent entre autres la reconnaissance du statut distinct de la province québécoise demandé par Lévesque, ajoutent aux tensions entre Québec et Ottawa.

Durant cette période de défi politique, les résultats de l'enquête nationale de la Commission sur l'unité canadienne et la lettre échangée entre Trudeau et Lamontagne soulignent le rôle clé de l'image dans la création et le maintien de l'unité nationale. Ainsi, en faisant appel aux paramètres établis par Gérard Bouchard sur la construction du mythe, nous avons pu réfléchir les œuvres *Visions du Canada* comme une réactualisation du mythe unitaire national. Commandées et émises par la Société canadienne des postes, une entité du gouvernement fédéral, elles participent à la construction de l'identité canadienne, évoquant ce qui unit – ou devrait unir – les Canadiens. En effet, la représentation du paysage, un type d'image utilisé fréquemment au cours de l'histoire du Canada, permet de souligner ce que partagent ces habitants, malgré leurs différences sur les plans linguistique, culturel, ethnique et géographique, palliant ainsi les lacunes culturelles à l'échelle nationale. Diffusé sur les vignettes de timbres, par des photographies ou des tableaux, le paysage permet de renforcer le dénominateur commun des Canadiens, leur procurant une manière de voir, de connaître et de mieux comprendre les réalités et les modes de vie de chacun.

³⁶⁰ Ray Conlogue (1996). *Impossible Nation : The Longing for Homeland in Canada and Quebec*, Stratford (Ont.): Mercury Press, p. 20.

Plus particulièrement, dans le contexte du défi unitaire, nous en sommes venus à la conclusion que le gouvernement fédéral a fait appel aux œuvres de *Visions du Canada* afin de célébrer la diversité canadienne. Se moulant facilement aux politiques multiculturelles de Trudeau, elles illustrent un modèle de cohabitation et d'union entre les différentes populations et la nature. Elles soulignent par ailleurs toutes les possibilités et les bienfaits de la diversité, sous la forme des activités, des paysages, des personnages, représentés par une palette de couleurs vives. De surcroît, lorsqu'elles sont présentées sur le feuillet philatélique, les douze œuvres s'assemblent et se complètent tels des fragments uniques et autonomes d'une mosaïque, pour former un tout plus riche et plus fort. Le portrait du Canada créé par Lemieux est donc instrumentalisé par le gouvernement fédéral pour convaincre de la fonctionnalité du modèle multiculturel et ainsi éviter les ruptures internes qui menacent son existence.

Cette stratégie d'unification nationale est mise à portée de tous les Canadiens grâce aux caractéristiques intrinsèques du timbre. Son accessibilité, sa migration, son affranchissement, son prix modique et sa quotidienneté font en sorte que la population se familiarise avec le message diffusé par le gouvernement. À cet égard, l'iconographie et le thème des vignettes s'inscrivent souvent parmi un répertoire de paysages et de symboles établis, comme le souligne Pierre Baulu³⁶¹. Une valeur identitaire additionnelle plane autour des œuvres *Visions du Canada* puisqu'elles sont produites dans le cadre de la série *Jour Canada*. Émises afin de célébrer la fête du Canada, les vignettes affichent des images minutieusement choisies pour engendrer un sentiment d'appartenance et susciter la fierté de la population. Dans le contexte du défi unitaire, le gouvernement constate de la nécessité et même de l'urgence de présenter une image d'une identité commune afin de (re)construire les liens qui unissent les Canadiens. Les œuvres de *Visions du Canada* répondent donc à ces critères.

Malgré leur omniprésence, nous ne pouvons cependant pas affirmer que ces vignettes rejoignent efficacement tous les citoyens ni qu'elles réussissent à les convaincre du mythe d'unité nationale. À titre comparatif, Louise Vigneault rappelle que la diffusion nationale des œuvres des Sept ne déclenche pas immédiatement une appréciation populaire, car les Canadiens ne s'identifient pas à

³⁶¹ Pierre Baulu (1989). « L'utilisation des timbres pour la propagande politique », *Les Cahiers de l'Académie*, Opus VII, p. A10.

la dimension culturelle attribuée au territoire élargi³⁶². Ce sont les instances politiques qui les ont rétrospectivement instrumentalisées pour soutenir leur vision nationale. Les espaces vastes et épurés peints par Lemieux dans *Visions du Canada* produisent-ils un effet similaire auprès des Canadiens en 1984? Correspondent-ils à leur expérience du territoire?

Outre le fait qu'elle affiche une image cohésive et positive du Canada, la commande des œuvres est par ailleurs réfléchie afin de convaincre le Québec de son intégration dans le modèle canadien fédéral. La Société canadienne des postes choisit Lemieux pour susciter l'intérêt des Québécois dans la représentation de la mosaïque canadienne et montrer une perspective québécoise sur cette dernière. À l'époque, ses œuvres sont considérées au Québec comme un patrimoine visuel identitaire, car pendant plus de vingt ans, elles ont fourni à ses habitants une manière de représenter leur caractère distinct. En effet, ses œuvres semi-figuratives – des « images identifiables », pour reprendre l'expression du conservateur Luc d'Iberville-Moreau – permettent de localiser et d'ancrer l'appartenance récente au territoire, une familiarité qu'ils n'arrivaient pas à tisser avec les œuvres abstraites contemporaines. Cette interprétation est pourtant paradoxale puisqu'elle limite l'ampleur de ses paysages horizontaux épurés inspirés du territoire nord-américain qui lui permettent de formuler ses interrogations personnelles sur la relation entre l'Humain et l'univers. Ce motif universel, caractérisé par ses réflexes d'épuration et de schématisation, en plus de l'engouement que ces œuvres génèrent auprès de la population québécoise, facilitent l'appropriation par les différents paliers de gouvernement. Ces derniers y projettent ou assignent des messages politique ou identitaire selon leurs programmes, créant un précédent sur lequel s'est bâtie l'instrumentalisation de *Visions du Canada* par la Société canadienne des postes. À travers ces œuvres, Lemieux comble l'écart entre les Québécois et les autres Canadiens. De fait, en demandant au « plus québécois des Québécois » de peindre une mosaïque du Canada, la Société canadienne des postes vise à inclure le Québec dans la vision nationale et unitaire du pays. Grâce à ses paysages et son vocabulaire familiers à travers lequel se reconnaissent les Québécois, Lemieux devient l'ambassadeur du Québec au Canada. Par ailleurs, ses compositions vidées de détails saisissent les caractéristiques essentielles de chaque région du pays, permettant également aux autres Canadiens de se familiariser à son langage pictural. Cependant, une fois mis à la

³⁶² Louise Vigneault (2011). *Espace artistique et modèle pionnier*. Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle, Montréal : Hurtubise HMH, p. 91.

disposition du public, nous nous demandons ce que les Canadiens pensent – voire s'ils reconnaissent – des paysages de Lemieux.

La série *Visions du Canada* ne représente pourtant pas seulement une perspective du paysage canadien conforme aux aspirations unitaires du gouvernement Trudeau. Au contraire, elle parvient aussi à véhiculer les interrogations et les critiques de Lemieux. L'emploi de « l'effet Lemieux », une approche élaborée par Marie Carani visant à réfléchir l'œuvre au-delà de son contenu figuratif, nous a aidé à comprendre que l'atmosphère sereine qui domine dans la série *Visions du Canada* est une façade derrière laquelle l'artiste camoufle une réalité plus complexe de la relation entre l'Humain et l'univers. Certes, ses œuvres mettent en scène une forme de communion entre les habitants et le paysage. Les villes, ainsi que les activités ludiques et de contemplation, soulignent d'abord comment l'Humain a su s'adapter aux conditions climatiques et géographiques imposées par le territoire, puis comment il a basé son identité sur la nature. Pourtant, notre examen des œuvres classiques antérieures et de quelques œuvres néo-expressionnistes nous a permis de constater un traitement similaire de la ville et de la position réservée aux personnages dans le paysage. L'isolement et l'immobilité de la plupart des personnages de *Visions du Canada* offrent un pendant opposé à la première lecture des œuvres, suggérant une réflexion sur les effets psychologiques qui subsistent dans l'esprit des Canadiens face à la nature. Bien qu'elle soit conçue pour faire circuler le mythe de l'unité nationale – et ses bienfaits –, la série *Visions du Canada* propose un point de vue plus complexe sur l'identité. À cet égard, sa diffusion assure également une image plus positive de la fin de la carrière de l'artiste, en véhiculant des paysages qui dissimulent la dépréciation populaire de ses œuvres néo-expressionnistes contemporaines. En outre, le discours national qui entoure les productions et la publication de *Canada-Canada* consolide le statut de Lemieux comme peintre du paysage canadien.

De plus, nous pensons qu'une recherche additionnelle à la Bibliothèque et Archives Canada (BAC) pourrait révéler d'autres détails entourant la production de *Visions du Canada*. Le fonds Gilles Lamontagne entrepose vraisemblablement la réponse à la lettre de Trudeau de 1978, tandis que le fonds René J. Marin contient peut-être des informations quant aux discussions et aux choix faits par Marin et Ouellet dans le processus de sélection. À cet égard, il y aurait peut-être aussi des liens à tisser avec les célébrations du 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier au Canada, qui ont eu lieu le même été que le lancement de *Visions du Canada*. En effet, elles sont mentionnées dans

plusieurs documents que nous avons consultés à la BAC, dont certains sont cités au cours de ce mémoire. L'étude des célébrations et les festivités entourant le 450^e anniversaire, ainsi que les intentions ou l'agenda politique sous-jacents, pourraient aider à mieux comprendre les objectifs du gouvernement concernant la propagation du mythe de l'unité nationale tel que nous l'a montré notre analyse de *Visions du Canada*.

Bibliographie

Archives

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. Fonds André Ouellet, R111940, volume 322, dossiers 7 et 11.

- Fonds Jean Paul Lemieux et Madeleine Des Rosiers, R6612, boîte 2, dossier 13; boîte 5, dossiers 3, 10 et 13.

- Société canadienne des postes, 2001-00677-2, boîte 3, stack 53; boîte 7, stacks 62 et 65.

MUSÉE DE L'HISTOIRE. 2005- P0002, boîte P-57, fichier 9.

- 2000-P0008, boîte P-16, fichier 12.

Monographies, ouvrages et catalogues d'exposition

ANDERSON, Benedict (2001). « Introduction to Part Two: Staging Antimodernism in the Age of High Capitalist Nationalism », *Antimodernism and Artistic Experience : Policing the Boundaries of Modernity*, Lynda Jessup (dir.), Toronto: University of Toronto Press, p. 97-103.

ASSEMBLÉE DES PREMIÈRES NATIONS (2018). « Abolir la doctrine de la découverte », [En ligne], <https://www.afn.ca/wp-content/uploads/2018/07/18-01-22-Dismantling-the-Doctrine-of-Discovery-FR.pdf>. Consulté le 17 février 2020.

BÉDARD, Mario (2009). « Introduction : Habiter la Terre. Le paysage, un projet politique », *Le paysage. Un projet politique*, Mario BÉDARD (dir.), Québec: Presses de l'Université du Québec, p. 1-11.

BELSHAW, John Douglas (2016). *Canadian History: Post-Confederation*, [En ligne], Creative Commons Attribution 4.0 International License.

BERQUE, Augustin (1995). *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris : Hazan.

BIRON, Norman (1988). « Jean Paul Lemieux. Les solitudes de l'horizon », *Paroles de l'art*, Montréal : Éditions Québec/Amérique, p. 304-313.

BOORSTIN, Daniel (1991). *Histoire des Américains. L'aventure coloniale, naissance d'une nation, l'expérience démocratique*, Paris : Laffont, coll. Bouquins. [1958].

BOUCHARD, Gérard (1994). « Une nation deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) », *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Ste-Foy : PUL, p. 3-47.

- (2003). *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*, Québec : Nota bene/Cefan.

BOULET, Roger (2009). *Vistas: Artists on the Canadian Pacific Railway*, catalogue d'exposition, Glenbow Museum, 20 juin au 20 septembre 2009, Calgary: Glenbow Museum.

BROSSEAU Laurence et Michael DEWING (2018). « Le multiculturalisme canadien », *La Bibliothèque du Parlement*, Études générales, [En ligne], [2009], <https://lop.parl.ca/staticfiles/PublicWebsite/Home/ResearchPublications/BackgroundPapers/PDF/2009-20-f.pdf>. Consulté le 26 mars 2020.

BROUSSEAU, Francine (1998). *Jean Paul Lemieux : Visions du Canada*, Catalogue exposition, Musée canadien de la poste/ Musée canadien des civilisations, Ottawa: Musée canadien de la poste/ Archives nationales du Canada.

BRULOTTE, Gaëtan (1996). *L'univers de Jean Paul Lemieux*, Anjou : Fides.

CANADA POST CORPORATION (1992). *Canada, our home and native land : Living the landscape / Canada, terre de nos aïeux. Ces paysages qui nous habitent*, catalogue d'exposition, Ottawa : Canada Post Corporation.

CARANI, Marie (1992). *Jean Paul Lemieux*, Québec : Musée du Québec.

CAUQUELIN, Anne (2000). *L'invention du paysage*, 2^e édition, Paris : PUF. [1989].

CHOKO, Marc H. (2015). *Canadian Pacific : Creating a Brand, Building a Nation*, Matthias C. Hühne (dir.), Berlin: Callisto Publishers.

CLEMENS, Michael (2018). *Framing Nature and Nation : The Environmental Cinema of the National Film Board, 1939-1974*, thèse, département d'histoire, McMaster University.

CONLOGUE, Ray (1996). *Impossible Nation : The Longing for Homeland in Canada and Quebec*, Stratford (Ont.): Mercury Press.

COUTURE, Francine, (1995). « La réception critique de la peinture de Jean Paul Lemieux ou la construction d'une figure identitaire », *Des lieux de mémoire : identité et culture modernes au Québec, 1930-1960*, Marie Carani (dir.), Ottawa : Actexpress/ Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 63-72.

CZERNIS, Loretta (1994). *Weaving a Canadian Allegory: Anonymous Writing, Personal Reading*, Waterloo (Ont.): Wilfrid Laurier University Press.

- (2006). « Canada Post's *Le Petit Liseur (The Young Reader)*: Framing a Reproduction », *Slippery Pastimes: Reading the Popular in Canadian Culture*, Joan NICKS et Jeannette SLONIOWSKI (dir.), Waterloo (Ont.): Wilfrid Laurier University Press, p. 81-94.

DICKSON, John et Brian YOUNG (2008). *A Short History of Quebec*, 4^e édition, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press. [1988].

DODDS, Gordon, Roger HALL et Stanley G. TRIGGS (1993). *The World of William Notman : the Nineteenth Century through a Master Lens*, Toronto: McClelland & Stewart.

DRUICK, Zoë (2007). *Projecting Canada: Government Policy and Documentary Film at the National Film Board of Canada*, Montreal: Kingston: McGill-Queen's University Press.

DUBÉ, Marcel (1993). *Jean Paul Lemieux et le livre*, Montréal : Art Global.

DUPONT, Louis (2001). « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation », *L'américanité et les Amériques*, Donald CUCCIOLETTA (dir.), Québec : Presses de l'Université Laval, p. 47-63.

FONTAINE, Vincent (2004). *Les timbres-poste canadiens, 1851–2004: Analyse et interprétation des images représentées*, mémoire, département d'histoire, Université de Laval.

FRANCIS, Daniel (1997). *National Dreams: Myth, Memory and Canadian History*, Vancouver: Arsenal Pulp.

GAGNON, Alain-G (1994). « Le dossier constitutionnel Québec-Canada », *Québec : État et société*, Alain-G. Gagnon (dir.), t. 2, Montréal : Québec Amérique, p. 151-173.

GODIN BARRETTE, Annie (2005). *Réception de l'œuvre de Jean Paul Lemieux*, mémoire, département d'histoire de l'art, Université de Montréal.

GRANDBOIS, Michèle (2016). *Jean Paul Lemieux. Sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien, livre numérique, [En ligne]. <https://aci-iac.ca/art-books/jean-paul-lemieux>.

HARRIS, D. Robin (dir.) (2017). *Unitrade Specialized Catalogue of Canadian Stamps*, Toronto: Unitrade Press.

HART, E. J. (1983). *The Selling of Canada : The CPR and the Beginnings of Canadian Tourism*, Banff : Altitude Publications.

HÉRITIER (2008). « Un patrimoine au service de l'unité canadienne : parcs et lieux historiques nationaux », *La société canadienne en débats : What holds Canada together?*, Alain Faure et Robert Griffiths (dir.), p. 143-159.

JEAN PAUL LEMIEUX (1967). Catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal 15 septembre au 11 octobre 1967, Musée du Québec 18 octobre au 22 novembre 1967, Galerie nationale du Canada 6 décembre 1967 au 7 janvier 1968, Montréal : Le Musée.

JESSUP, Lynda (1992). *Canadian Artists, Railways, the State and the "Business of Becoming a Nation"*, thèse, département d'histoire de l'art, Université de Toronto.

LACROIX, Jean-Michel (2016). *Histoire du Canada. Des origines à nos jours*, Paris : Tallandier.

LASSERRE, Frédéric (1998). *Le Canada d'un mythe à l'autre. Territoires et images du territoire*, Montréal : Hurtubise HMH.

LEMIEUX, Jean Paul (1985). *Canada-Canada*, Montréal : Éditions ASL.

O'BRIAN, John (2018). « Wild Art History », *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, John O'BRIAN et Peter WHITE (dir.), 2^e édition, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press. [2007], p. 21-39.

PAQUET, Suzanne (2009). « Les liaisons transcontinentales et la production paysagère : Tracés ferroviaires et photographies migrantes », *Le paysage. Un projet politique*, Mario Bédard (dir.), Québec: Presses de l'Université du Québec, p.145-160.

PAYNE, Carol (2013). *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

PORTES, Jacques (1994). *Le Canada et le Québec au XX^e siècle*, Paris : Armand Colin.

REID, Dennis (1979). « *Our own country Canada* »: *being an account of the national aspirations of the principal landscape artists in Montreal and Toronto 1860-1890*, Ottawa: National Gallery of Canada.

ROBERT, Guy (1975). *Lemieux*, Montréal : Stanké.

SCOTT, David (1995). *European Stamp Design: A Semiotic Approach to Designing Messages*, London: Academy Edition.

SILCOX, David P. (2003). *The Group of Seven and Tom Thomson*, Toronto: Firefly Books.

THÉRY, Flore (2017). *Les commandes de photographies documentaires dans le studio Notman (1858-1909). Naissance d'une mythologie canadienne de l'âge moderne*, mémoire, département d'histoire de l'art, Université de Montréal.

THE TASK FORCE ON CANADIAN UNITY (1979). *A Future Together: Observations and Recommendations*, Hull: Canadian Government Publishing Center.

TOLAZZI, Sandrine (2008). « Le multiculturalisme instrument de cohésion sociale? », *La société canadienne en débats. What holds Canada together?*, Alain FAURE et Robert GRIFFITHS (dir.), Paris: L'Harmattan, p. 75-88.

TRIGGS, Stanley G. (1986). *William Notman, L'empreinte d'un studio*, Art Gallery of Ontario, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Coach House Press : Toronto.

VIGNEAULT, Louise (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal : Hurtubise HMH.

- (2003). « Défis et dilemmes de la modernité artistique au Québec : le cas de Jean Paul Lemieux », *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture*, Marie-Christine WEIDMANN-KOOP (dir.), Québec : Les Presses de l'Université de Laval, p. 159-179.

- (2011). *Espace artistique et modèle pionnier. Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Montréal : Hurtubise HMH.

WHITE, Peter (2018). « Out of the Woods », *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, John O'BRIAN et Peter WHITE (dir.), 2^e édition, Montréal/Kingston: McGill-Queen's University Press. [2007], p. 11-19.

Périodiques

BAULU, Pierre (1989). « L'utilisation des timbres pour la propagande politique », *Les Cahiers de l'Académie*, Opus VII, p. A1-A14.

BUSSIÈRES, Frédérick (2000). « Un "Lemieux" à 32 ¢! », *Cap-aux-Diamants*, n°63, p. 53.

COOK, Ramsay (1974). « Landscape painting and national sentiment in Canada », *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol.1, n° 2, p. 263-283.

DEANS, Phil et Hugo DOBSON (2005). « Introduction : East Asian Postage Stamps as Socio-Political Artefacts », *East Asia*, vol. 22, n°2, p. 3-7.

DESBIENS, Caroline (2000). « Something Straight in our Landscapes : Looking at the 'Lemieux Effect' in Quebec Nationalism », *Cultural Geographies*, vol. 7, n°2, p. 211-232.

DESFORGES, Josée (2018). « D'Androgynie à Élisabeth II : l'évolution des œuvres exposées dans la salle de bal de Rideau Hall et de leur pouvoir symbolique », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, vol. 84, p. 45-75.

GAGNON, François-Marc (1976). « La peinture des années trente au Québec », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, n° 1-2, p. 2-20.

JESSUP, Lynda (2002). « The Group of Seven and the Tourist Landscape in Western Canada, Or the More Things Change... », *Journal of Canadian Studies*, vol. 31, n°1, p. 144-179.

MORISSET-BLACKBURN, Marthe (1969). « Jean Paul Lemieux, peintre du temps muet », *Europe ; Paris*, vol. 47, n°478, p. 256.

RAENTO, Pauliina, et Stanley D. BRUNN (2005). « Visualizing Finland: Postage Stamps as Political Messengers », *Geogannaseribhum Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, vol.87, n°2, p. 145-163.

REID, Donald M. (1984). « The Symbolism of Postage Stamps : A Source for the Historian », *Journal of Contemporary History*, vol. 19, n°2, p. 223-249.

SCHLUMBERGER, Eveline (1982). « Les œuvres d'art dans les timbres-poste », *Encyclopédie Connaissance des Arts*, Plaisirs de France, n°24, p. 83-88.

ZEMANS, Joyce (1995). « Establishing the Canon : Nationhood, Identity and the National Gallery's First Reproduction Program of Canadian Art », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 16, n°2, p. 6-35.

Articles de journaux

DAIGNEAULT, Claude (1967). « Lemieux au Musée du Québec », *Le Soleil*, 21 octobre.

- (1968). « Guy Robert révèle Jean-Paul Lemieux », *Le Soleil*, 5 octobre.

DUMONT, Jean (1990). « La face cachée de Lemieux », *Le Devoir*, 10 décembre.

GAUVIN-FRANCOEUR, Cyrille (1992). « L'effet Lemieux. Regardez la neige qui tombe », *Voir Québec*, 11-17 juin.

JASMIN, Claude (1965). « Être ou ne pas être dans le vent », *La Presse*, 16 janvier.

ROBILLARD, Yves (1967). « Un homme devant le mouvement des choses », *La Presse*, 16 septembre.

SALETTI, Robert (1996). « La nordicité de l'être québécois », *Le Devoir*, 7 septembre, D-8.

SANS AUTEUR (1967). « Lemieux, une rétrospective du plus québécois des Québécois », *Le Devoir*.

TASCHEREAU, Yves (1978). « Un Canada mal léché », *L'Actualité*, juin, p. 39-42.

Émissions radiophoniques

LE POINT (1985). « L'univers de Jean Paul Lemieux », présenté par Madeleine Poulin, Société Radio-Canada, enregistrement vidéo.

MORNINGSIDE (1985). [En ligne], « Artist Jean Paul Lemieux on his life and work », présenté par Peter Gzowski, 19 février, Québec : CBC Radio, <https://www.cbc.ca/archives/entry/artist-jean-paul-lemieux-on-his-life-and-work>. Consulté le 9 octobre 2018.

Articles d'encyclopédie

BISHOP, Paul (2015). « Pier 21 », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/pier-21>. Consulté le 16 mars 2020.

DUROCHER, René (2015). « Révolution tranquille », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/revolution-tranquille>. Consulté le 24 avril 2019.

HAYDAY, Matthew (2017). « Canada day », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/canada-day>. Consulté le 2 décembre 2019.

HUDON, R. (2013). « Commission de l'unité canadienne », [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/commission-de-lunite-canadienne>. Consulté le 25 avril 2019.

LAING, G. (2015). « Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/commission-royale-denquete-sur-le-bilinguisme-et-le-biculturalisme>. Consulté le 20 juin 2019.

SANS AUTEUR (2015). « Pierre Berton », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/pierre-berton>. Consulté le 3 décembre 2019.

SHEPPARD, Robert (2015). « Rapatriement de la Constitution », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadianisation-de-la-constitution>. Consulté le 16 avril 2019.

WONDERS, William C. (2019). « Territoires du Nord-Ouest », *L'encyclopédie canadienne*, [En ligne], <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/territoires-du-nord-ouest>. Consulté le 7 janvier 2020.

Sites web

AGENCE PARCS CANADA (s. d.) « L'Horloge de la ville sur la colline Citadelle », *Lieux patrimoniaux du Canada*, [En ligne], <https://www.historicplaces.ca/fr/rep-reg/place-lieu.aspx?id=4260>. Consulté le 9 janvier 2020.

BÉLANGER, Claude (2000). « Pierre Elliott (E.) Trudeau, Quebec, and the Canadian Constitution », *Marianopolis College: Readings in Quebec History*, [En ligne], <http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/quebechistory/readings/trudeau.htm>. Consulté le 16 avril 2019.

CONSEIL DES ARTS DU CANADA (s. d.). « Prix Molson du Conseil des arts du Canada », *Conseil des arts du Canada*, [En ligne], https://conseildesarts.ca/financement/prix/prix-molson?_ga=2.2077048.815255486.1584024548-1195289352.1584024548. Consulté le 12 mars 2020.

GOUVERNEMENT DU CANADA (2019). « Compagnon de l'Ordre du Canada (CC) », *Gouvernement du Canada*, [En ligne], <https://www.canada.ca/fr/ministere-defense-nationale/services/medailles/medailles-tableau-index/compagnon-ordre-canada-cc.html>. Consulté le 4 mars 2020

GOUVERNEURE GÉNÉRALE DU CANADA (s. d.). « Grades et insignes: Compagnon (C. C.) », *Gouverneure générale du Canada*, [En ligne], <https://www.gg.ca/fr/distinctions/distinctions-canadiennes/ordre-du-canada/grades-et-insigne>. Consulté le 4 mars 2020.

HEFFEL (2013). « Jean Paul Lemieux : Lot #536 » *Heffel*, [En ligne], https://www.heffel.com/online/Details_E.aspx?ID=54287. Consulté le 30 mars 2020.

OUELLET, Stéphanie (s. d.). « The Three-Pence Beaver », *The History Museum*, [En ligne], <https://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/cpm/chrono/ch1851ce.html>. Consulté le 27 février 2020.

SANS AUTEUR (2011). « Un Lemieux bat un record », *Radio-Canada*, 24 novembre, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/540075/vente-tableau-lemieux>. Consulté le 26 juillet 2019.

- (2018). « La Saskatchewan demeure le grenier du Canada », *Statistique Canada*, [En ligne], <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/95-640-x/2016001/article/14807-fra.htm>. Consulté le 22 janvier 2020.

- (2019). « Provinces et territoires », *Gouvernement du Canada*, [En ligne], <https://www.canada.ca/fr/affaires-intergouvernementales/services/provinces-territoires.html>. Consulté le 7 janvier 2020.

- (s. d.). « Comment puis-je suggérer un sujet de timbre-poste ou soumettre une offre de service pour concevoir un timbre-poste? », *Postes Canada*, [En ligne], https://www.canadapost.ca/web/fr/kb/details.page?article=suggest_a_stamp_subj&cattyp e=kb&cat=generalinquiries&subcat=generalinformation. Consulté le 8 octobre 2018.

- (s. d.). « Yukon, Town Life – Canada Day », *Postage Stamp Guide*, [En ligne], <https://postagestampguide.com/stamps/16673/yukon-town-life-1992-canada-postage-stamp-canada-day>. Consulté le 2 décembre 2019.