

Edmond Châtigny, ou L'ingéniosité inventive

Helen Duffy

Volume 30, Number 119, June–Summer 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54137ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duffy, H. (1985). Edmond Châtigny, ou L'ingéniosité inventive. *Vie des arts*, 30(119), 50–101.

Edmond Châtigny, ou L'ingéniosité inventive

HELEN DUFFY

Que ce soit en intérieur ou en plein air, dans une galerie d'art ou chez un particulier, quiconque a vu les sculptures sur bois versicolores d'Edmond Châtigny s'en souviendra comme de quelque chose de bien singulier. Elles présentent en effet cette simplicité sans affectation ni artifice qui illustre le type de créativité vers lequel peut tendre l'art populaire contemporain, indépendamment des revirements sociaux et de l'influence permanente des médias de notre monde moderne.

L'art de Châtigny naît d'une imagination pure, sans cesse à l'œuvre, créant et inventant au rythme de sa propre liberté d'expression. N'étant point le fruit d'une expérience professionnelle, il participe entièrement du sentiment et de l'inspiration et n'est guère redevable aux traditions artisanales transmises de génération en génération.

Châtigny est né en 1895, à Saint-Isidore, dans le comté de Beauce-Nord, où il vit du reste toujours. Il appartient à cette race de *débutants sur le tard*, non conformistes et autodidactes, qui se lancent dans les occupations qui leur plaisent en faisant montre d'originalité et d'esprit, et sans recourir à des techniques empruntées ou à l'avis d'experts en la matière. Il faut dire que les activités de Châtigny n'auraient rien d'exceptionnel si son œuvre était restée dans l'anonymat, et qu'elle fût vouée uniquement à l'admiration de sa nombreuse famille et à celle de son voisinage. Sa réputation s'est toutefois largement étendue, notamment à Toronto, où ses oiseaux, ses animaux et ses bouquets de fleurs trapus ont été exposés régulièrement, depuis 1978, et ont trouvé place dans un bon nombre de collections permanentes d'art populaire, d'ateliers de peintres, de bureaux d'architectes et de salles de séjour modernes.

Tous les ans, dans son jardin donnant sur la rue principale de Saint-Isidore, Châtigny installe ses dernières réalisations; dans ce monde qui se crée et se suffit à lui-même, chaque œuvre prend la place qui lui revient, par terre ou bien tout en haut d'un arbre. A l'origine, aucune des sculptures de l'artiste – disposées dans l'herbe à l'occasion des fêtes d'anniversaire du village – n'était destinée à la vente. Un collectionneur de Québec finit pourtant par convaincre Châtigny de s'en défaire et acheta le tout. (Parmi ces œuvres des débuts, *Mother Bird*, réalisée vers 1975 et mesurant 121 cm 5 x 95 x 6,5, fait partie de la vaste exposition intitulée *From the Heart: Folk Art in Canada/Du fond du cœur – L'art populaire au Canada*, qui circule actuellement dans tout le pays.)¹



1

1. Edmond CHÂTIGNY
Original, 1980.
Coll. P. Gauvreau et J. Carreau.
2. *Quatre chevreuils*, 1980.
Coll. P. Gauvreau et J. Carreau.
3. *Sculpture de 1979*.
Coll. P. Gauvreau et J. Carreau.
(Photos J. Carreau)



2

A une époque où la plupart des artistes se voient contraints de songer sérieusement à un moyen de mieux se faire connaître, ou font le tour des galeries dans l'espoir que leurs œuvres retiennent l'attention des marchands, Châtigny, pour sa part, ne s'intéresse nullement – et pas plus qu'auparavant – à la publicité, ni ne tient à savoir à quel endroit ses œuvres sont exposées ou mises en vente. Il n'est pas homme, en outre, à afficher ses créations dans les principales pièces de sa maison et refuse carrément de vendre l'une ou l'autre de ses sculptures aux gens qui viennent frapper à sa porte. En vérité, c'est un privilège tout spécial que d'être invité à franchir le seuil de son atelier en sous-sol.

Qualifier le personnage de *patenteux* s'avère parfaitement à propos au Québec, mais moins probant à l'extérieur de la Province, où ce vocable est en effet rarement compris, ou encore, assimilé à un mouvement artistique bien défini, comme celui des automatistes, par exemple. (Le terme «patenteux» dérive du mot anglais «patent», et entra dans le vocabulaire jocal des Canadiens français vers le tournant du siècle, pour désigner, dans l'usage courant, un touche-à-tout, un bricoleur ingénieux ou un improvisateur. Il s'applique également à ces créateurs des régions rurales, indifférents aux courants conformistes et aux principes mercantilistes qui gouvernent la création artistique et artisanale.)

Alors que l'artiste ou l'artisan attaché à la tradition tente de nous persuader qu'une histoire maintes fois racontée peut toujours s'animer d'une nouvelle vitalité, le *patenteux*, lui, – tout comme son homologue dans d'autres régions éloignées du Canada et des États-Unis – accepte le fait que la plupart des vieilles coutumes et croyances qui composaient cette tradition aient disparu. Ne se souciant pas de faire revivre ou de perpétuer les conceptions, les modèles et les techniques artisanales coutumiers d'une région, il s'en remet plutôt à ses seuls talents rudimentaires et à des visions personnelles pour créer quelque chose de nouveau et d'extraordinaire.

Il ne fait guère de doute que de telles inclinations soient émotionnelles et introspectives, puisqu'elles procèdent de frustrations et de besoins particuliers, eux-mêmes nés de l'inéluçable réalité de la vie quotidienne. Les motivations sont nombreuses – les gens deviennent artistes de toutes les manières imaginables –, aussi l'enthousiasme peut-il mener à un engagement sérieux ou bien s'éteindre subitement lorsque l'inspiration faiblit.

Châtigny reconnaît volontiers qu'après avoir cessé ses activités d'agriculteur et cédé ses terres à ses fils, il a passé quatre ans à regarder la télévision du matin au soir et à tout apprendre de la complexité du monde. Il en arriva, à l'âge de soixante-quinze ans, à un tel degré de nervosité et d'insatisfaction, qu'il décida d'éteindre son téléviseur et de se remettre à sculpter, un passe-temps auquel il avait pris plaisir dans son enfance.

Il est vrai qu'une occupation divertissante, entreprise sans but conscient et issue tout naturellement d'un pur plaisir, n'est certes pas à même d'engendrer le génie artistique; mais elle peut cependant mettre au jour un talent caché. En repensant aux dix années d'activité artistique de Châtigny et à l'œuvre remarquable qu'il a produite, l'on se demande pourquoi il n'a pas commencé bien avant.

Selon la vision de Châtigny, le naturel et l'artificiel ne sont pas en conflit; du reste, ses plus heureuses trouvailles naissent souvent du fait qu'il laisse la matière, et le «jeu qu'il entreprend avec elle», lui ouvrir la voie. Au regardeur de déceler les allusions allégoriques.

Châtigny se plaît à écouter ces commentaires conjecturaux et les discute rarement. De fait, un hibou d'un rouge flamboyant pourrait très bien évoquer le diable déguisé, de même qu'un rondin piqué de fleurs abstraites suggérer le mât totemique d'une tribu. Et ce grand oiseau aux ailes déployées et couvertes d'oisillons minuscules, ne rappelle-t-il pas un porte-avions? «Ah oui, c'est tout à fait ça», dira-t-il en considérant l'œuvre dont il est question comme s'il ne l'avait jamais vue auparavant.

La métamorphose d'un tronçon grossier de cèdre, battu par les intempéries, en une créature magique sortie tout droit d'un monde irréel, nous remet en mémoire les jouets attrayants que



Picasso créait pour ses enfants au début des années cinquante, et ces propos qu'il tenait un jour à son ami Michel Leiris: «Nous devrions pouvoir ramasser un bout de bois et trouver un oiseau dans notre main.»

Bien que Châtigny ne s'attarde aucunement sur toute discussion touchant au traitement de la couleur dans son œuvre, cet aspect de son patient travail est probablement celui qu'il préfère. Totalement ignorant des techniques picturales, il a découvert un procédé grâce auquel la surface toute entière de la sculpture s'anime, y compris le petit banc à quatre pieds qui sert de base dans un grand nombre de ses réalisations. Sa technique consiste à couvrir la surface de l'œuvre d'une peinture semi-lustrée, en appliquant, invariablement, une couche de fond unicolore – blanche, brune, verte, rouge ou rose – à laquelle viennent ensuite s'ajouter deux autres couleurs faisant contraste, et qu'il pose par touches successives de points hérissés ou de mouchetures aux contours imprécis. Sur les grandes pièces, l'artiste abandonnera à l'occasion son motif fantaisie de tachetures, pour lui substituer des rayures audacieuses.



Le Salon du grand format
CENTRE D'EXPOSITION CONSTANTIN BRANCUSI

28 mai - 14 juin

8060 Christophe Colomb, coin Jarry
Montréal
Tél: 273-3606
526-0077

AN ENDURING ARTIST

Continued from page 29

But here the absence of a stool or a chair suggests a reduction of the trunk that allows this cross between the figure of the painter and that of the dwarf. Perhaps this stylistic incoherence reveals the final meaning of the combined handling of formal transformations with the writing of the erotic. In both, time is at work, it is irremediable and old age is irreducible. As Pierre Daix⁷ has shown, death is present in filigree in the work from the beginning. He suggests that it was a necessary presence which allowed him to carry on a constant struggle against the "devilish facility" with which he was at grips. The question remains open, and Picasso's work still awaits the one who will formulate its "latent theory".

1. J.-Fr. Lyotard, "Discours, Figure", Paris, Klincksieck, 1974, pp. 271-279. In order to avoid the problematical opposition "figurative-non figurative", Lyotard proposes using the term "figural" as a noun. Taken in this context, the figure is an opaque spatial manifestation that escapes the traditional function of figuration, in the sense that its function is not to represent.
2. The limited context of this article does not allow us to treat the problem of sculpture.
3. Isolating examples in this immense body of work is not easily done. But our plan not being to make a complete chronology of Picasso's stylistic changes, we have chosen works which have value as paradigms for the problems considered, and not for a given period.
4. Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel", in *Art News*, 71, No. 5 (Sept. 1972), pp. 20-29, and 71, No 6 (Oct. 1972), pp. 38-47.
5. Leo Steinberg, "Other Criteria", New York, Oxford University Press, 1972, pp. 125-234. Concerning the establishment of a correlation between the eroticism of the works and the private life of Picasso, Cf. Robert Rosenblum, "Picasso and the Anatomy of Eroticism", in *Studies in Erotic Art*, New York, Basic Books Inc. Publishers, 1970, pp. 337-350. For a more strictly psychoanalytic approach, Cf. Mary Mathews Gedo, "Picasso, Art as Autobiography", Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
6. Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel", in *Art News*, 71, No. 6 (Oct. 1972), pp. 42-43.
7. Pierre Daix, "Picasso et la poétique de la mort", in *Tel Quel*, 90, (Winter 1981), pp. 38-44.

(Translation by Mildred Grand
and Constance Naubert-Riser)

EDMOND CHATIGNY

Suite de la page 51

L'œuvre achevée produit l'effet d'une «peinture-sculpture», qui correspond étonnamment plus à l'art moderniste qu'à l'art populaire.

Les oiseaux d'Edmond Châtigny témoignent de toute une vie d'observation, car même si les détails les plus subtils d'un oiseau en vol ne sont pas perceptibles à l'œil nu vus de loin, chaque espèce peut néanmoins se distinguer d'après le battement de l'aile et le mouvement de la queue. C'est donc avec le regard de l'artiste, et non de l'ornithologue, que Châtigny perçoit la forme de l'oiseau, et la fait sienne en quelque sorte, fort de cette expérience étendue et diversifiée qui l'amène à saisir le fuyant plutôt que l'objectif, en oubliant les caractéristiques telles que les pattes grêles, les ondulations des plumes ou le plumage.

Sommairement rendue dans une manière de fusion hardie et dégrossie de la forme et de la couleur, chaque œuvre – une fois séparée de son univers originel – devient en soi une évocation du vaste pays découvert où elle naquit.

1. L'exposition *From the Heart: Folk Art in Canada/Du fond du cœur - L'art populaire au Canada* a été organisée par le Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle du Musée National de l'Homme, d'Ottawa, et sous le généreux parrainage de la Fondation Allstate. Elle ira au Musée Royal de l'Ontario, du 7 mai au 8 juillet et viendra au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 27 juillet au 22 septembre.

(Traduction de Laure Muszynski)

PICASSO DANS L'ART CONTEMPORAIN

Suite de la page 35

Dans d'autres variations du *Guernica* de Picasso, telles que *El Recinto* et *El Embalage*, deux tableaux de 1970, Equipo Cronica reprend des détails de l'œuvre de Picasso et les situe dans un contexte contemporain. *Guernica in Spain*, une autre réalisation de 1970, montre une pièce dont l'un des murs est décoré du *Guernica* de Picasso; des détails de l'œuvre se prolongent