Pour une histoire des ateliers d'artistes au Québec : état des recherches

Laurier Lacroix
Professeur émérite, UQAM

Résumé
L'intérêt pour l'atelier d'artiste au Québec ne s'est pas démenti depuis le XIXe siècle. Le public a marqué sa curiosité pour ce lieu peu accessible, perçu comme mystérieux, où le matériau se transforme en œuvre. Cet article identifie un certain nombre de sources telles qu'elles sont apparues au cours de deux derniers siècles et qui constituent un canevas à partir duquel il est possible d'écrire une histoire des ateliers d'artistes. Articles de journaux, livres consacrés au sujet et, maintenant, catalogues d'exposition fournissent des pistes qui, en filigrane, constituent des assises à partir desquelles se dessine une chronologie qui permet de penser une typologie des ateliers et de délimiter leurs fonctions.

Mots-clés : Atelier d'artiste, historiographie, histoire

Abstract
Interest in the artist's studio in Quebec has not waned since the 19th century. The public expressed its curiosity for this inaccessible place, perceived as mysterious, where the material is transformed into work of art. This article identifies a certain number of sources as they have appeared over the last two centuries and which constitute a framework from which it is possible to write a history of artists' studios. Newspaper articles, books devoted to the subject and now exhibition catalogs provide clues which, implicitly, constitute a foundation from which a chronology is drawn which allows us to think of a typology of workshops and to delimit their functions.

Keywords: Artist's studio, historiography, history

Biographie de l'auteur
Laurier Lacroix, C.M., est professeur émérite de l'Université du Québec à Montréal où il a enseigné l'histoire de l'art et la muséologie. Récipiendaire du Prix Carrière de la Société des musées québécois et du Prix Gérard-Morisset, il est membre de la Société des Dix et de l'Académie des lettres du Québec.

Author's biography
Laurier Lacroix, C.M., is professor emeritus from the Université du Québec à Montréal where he taught art history and museum studies. Recipient of the Prix Carrière from the Société des musées québécois and of the Prix Gérard-Morisset, he is a member of the Société des Dix and of the Académie des lettres du Québec.

L'intérêt pour l'atelier d'artiste au Québec ne s'est pas démenti depuis le XIXe siècle. Le public a marqué sa curiosité pour ce lieu peu accessible, perçu comme mystérieux, où le matériau se transforme en œuvre[1]. Or, si l'atelier d'artiste est devenu une sorte de fétiche[2], la manière de l'aborder a évolué au fil du temps. Pour l'essentiel, depuis une quarantaine d'années, cet espace a surtout été évoqué dans le cadre d'études ou d'expositions monographiques. Des recréations complètes ou partielles de l'atelier suggèrent le milieu de création des œuvres présentées[3]. La majorité des monographies d'artistes et des catalogues d'exposition s'accompagne de l'évocation du lieu de travail, suggérant l'importance physique de l'atelier dans le processus de création. Ces mentions se font de plus en plus précises, par exemple dans les publications consacrées à Horatio Walker (Karel, 1986), à Alfred Pellan (Grant Marchand et Martin, 1993), à Goodridge Roberts (Paikowsky, 1998), à Louis-Philippe Hébert (Drouin, 2001) et à Guido Molinari (Daigneault et Mafra, 2018). On y trouve les changements d'adresse des ateliers, qui marquent des étapes dans le statut social, les moyens financiers et les conditions de production, ainsi que des photographies utiles pour visualiser les espaces de travail.

Parallèlement, des expositions et des études ont abordé l'atelier en lui donnant une place plus centrale, notamment lorsqu'il s'agit de traiter d'un groupe d'artistes qui partagent des ateliers contigus ou le même espace. Ainsi, dès 1986, France Gascon, assistée de Martin Thivierge, réunissait au Musée d'art contemporain de Montréal des indices qui permettaient d'évoquer le travail de l'atelier dans une exposition qui regroupait quatre artistes[4]. La démonstration suggérait que l'atelier soit un espace transitoire dans lequel est projetée l'œuvre terminée, et qu'il contribue à façonner le résultat et sa destination. En 2009, Richard Foisy (2009, 2024, p. 65-72) s'est intéressé aux peintres et écrivains qui ont fréquenté au début du XXe siècle l'atelier de L'Arche au 22, rue Notre-Dame Est, dans le Vieux-Montréal. Bien que le terrain, appartenant aux Sulpiciens à la Montée Saint-Michel, constitue leur principal champ d'exploration, les artistes fréquentent L'Arche, aux multiples activités et fonctions. Puis, en 2015, Jacques Des Rochers et Brian Foss, dans le catalogue *Une modernité des années 1920 à Montréal : le groupe de Beaver Hall* (2015)[5], ont cherché à circonscrire l'environnement urbanistique, culturel et physique du bâtiment situé au 305, côte du Beaver Hall à Montréal, dans lequel se trouvent les ateliers qu'occupent les jeunes peintres.

Cela dit, il n'existe pas encore d'histoire générale de l'atelier d'artiste au Québec qui établirait l'étude de cet espace à partir d'un corpus plus nombreux d'ateliers. De telles études ont pourtant été menées ailleurs. Ainsi, la Whitechapel Gallery (Londres) a réalisé une importante présentation, *The Artist's Studio. A Century of the Artist's Studio 1920-2020*[6]. Réunissant les représentations d'une centaine d'ateliers d'artistes (y compris des objets domestiques peints par la canadienne Maud Lewis), l'exposition proposait une lecture de ces ateliers autour de certaines catégories souples tels le « public studio », lieu d'échange et de travail collectif, espace d'exposition et de diverses manifestations (performances) ; ou la « civic resource », lieu d'intégration sociale et de partage, ou encore comme lieu autonome.

L'intention du présent article est d'identifier un certain nombre de sources primaires et secondaires, telles qu'elles sont apparues au cours de deux derniers siècles et pouvant constituer un canevas à partir duquel il serait possible d'écrire une histoire des ateliers d'artistes au Québec.

Dans ce projet, c'est l'atelier, tel qu'il s'est concrétisé depuis la Renaissance dans un modèle qui est demeuré quasi intact pendant six siècles, qui retiendra notre attention[7]. Je me concentrerai sur l'atelier issu de cette longue durée et dont la tradition s'est intégrée dans les pratiques développées dans la colonie britannique et dans la culture québécoise qui en a émergé. Ainsi, ce sont les aspects « permanents » de l'atelier, ses « invariants », qui m'intéressent et non pas les « ateliers » dont les productions ont comme espace de réalisation un lieu qui leur est extérieur. Je pense aux œuvres *in situ*, aux installations et aux performances. De même, l'étude n'inclut pas les ateliers qui portent sur les œuvres à caractère technologique ou numérique[8]. La nature des outils utilisés, des opérations qui en découlent et des œuvres qui en résultent établissent une coupure qui marque une transformation plus radicale de la notion d'atelier vers le post-atelier[9].

Concept et définition de l'atelier d'artiste

Elisabetta Orsini (2012) a proposé de distinguer l'atelier mental de l'atelier physique. L'atelier mental se rapporte aux étapes de conception d'une œuvre, étapes qui trouvent leur origine dans l'esprit et l'imaginaire de l'artiste, et qui ont lieu dans des circonstances les plus diverses sans qu'un espace particulier soit nécessaire. Il en est autrement de l'espace physique[10], le lieu où l'œuvre est réalisée, comme le propose Anne Lafont : « Qui pourrait croire en l'existence d'un artiste sans œuvre, et d'une œuvre sans lieu, même réduit à sa plus infime situation ? » (2014, p. 4).

Mon attention s'est dirigée vers l'atelier « classique » et elle combine des éléments des deux ateliers précités dans la mesure où la réalisation de l'œuvre porte des étapes de conceptualisation, des ajustements en raison des exigences de la matérialité de l'œuvre et des outils nécessaires pour sa production. Ainsi, l'idée que l'atelier est un creuset de l'œuvre, un lieu privé et magique où la matière se transforme en œuvre par le pouvoir démiurge de l'artiste, m'intéresse particulièrement. Cette conception de l'atelier se répand en Europe au début du XIX^{e} siècle, alors que l'art se libère de la commande pour devenir une production autonome répondant aux intérêts de l'artiste et à une réflexion sur le processus créatif. L'image de l'atelier est diffusée par des publications sur des artistes célèbres au moyen de photographies et d'un discours qui magnifie ces espaces savamment encombrés et grandioses, mis en scène par le propos et l'image. On ne compte plus le nombre de tableaux prenant pour sujet les ateliers d'artistes célèbres des périodes antérieures[11], alors que les artistes rendent ainsi hommage à leurs prédécesseurs et aux espaces où ils œuvrèrent.

De manière théorique, on pourrait définir l'atelier comme le milieu permettant d'observer des phénomènes associés à la physique comme la condensation ou encore la sublimation inverse[12], alors que l'on assiste à des changements de matière, à des transformations d'état. Des matériaux se transforment en œuvre. Des intuitions et des idées prennent forme et deviennent création. Comme l'affirme l'artiste français Daniel Buren (1979) dans un texte capital pour analyser l'importance de l'atelier, « l'atelier est le lieu de l'œuvre ». Il y a plusieurs façons de comprendre cette assertion. Elle a pris pour moi un sens capital dans la mesure où le fait de se tourner vers l'atelier permet de saisir certaines des modalités d'émergence d'une œuvre.

Pour évoquer le phénomène d'enchevêtrement et le réseau de facteurs impliqués dans le processus de création, le commentaire de Gilles Mihalcean est utile : « [...] dans l'atelier je laisse entrer la musique, j'invite les sciences humaines, j'ouvre la porte au lyrisme, je n'oublie pas le pragmatisme, je me lie d'amitié avec l'insensé, je me souviens de ma première communion et j'allume enfin les matériaux à l'eau des savoirs disponibles » (2001, p. 45). Cette énumération à la Borges fait appel à la multiplicité de facteurs entourant la création dans ce que Paul Valéry a identifié comme étant la poïétique. René Passeron a étudié ces étapes de travail qu'il définit ainsi : « La poïétique a pour objet topique, non tant l'auteur qui agit ou l'œuvre qui censément apparaîtra, mais le travail-même qui prend place entre l'auteur et l'objet qu'il produit[13] » (1994, p. 99). L'atelier accueille, favorise les idées et les projets, et offre des conditions propices à leur réalisation. Il est central dans le processus de création et joue un rôle déterminant dans les décisions et gestes que pose l'artiste au travail.

Il en résulte une symbiose entre l'atelier et l'œuvre, celle-ci portant certaines des qualités du lieu dans lequel elle est élaborée. L'espace disponible, l'éclairage, l'environnement physique, visuel et intellectuel contribuent à leur manière au résultat du travail. L'artiste s'adapte à ces conditions, les intègre ou les déjoue, mais elles signent le résultat à leur manière. Par exemple, la sculpteure Anne Kahane utilise, entre 1961 et 1980, une pièce de la maison familiale au 3794, avenue Hampton, comme atelier. Le format de ses sculptures commande souvent qu'elles soient réalisées par section, assemblées sur le lieu de la commande. Comme le note Alma de Chantal :

> Et six mois plus tard, à la suite d'un labeur intense pendant lequel Anne Kahane obtint l'aide et la collaboration constantes de Jean-Léon Deschênes, l'un de ses anciens étudiants, l'œuvre [*La mer* pour l'ambassade du Canada à Islamabad] enfin terminée investit entièrement l'espace disponible de l'atelier du sculpteur. Elle occupe aussi les autres pièces du rez-de-chaussée, suscitant l'étrange sensation d'une demeure créée et aménagée exclusivement en fonction d'une œuvre d'art, qui n'existe et ne respire que par elle, présence vive au cœur du quotidien. (1972-1973, p. 54)

La connaissance des éléments d'accomplissement de l'œuvre apporte à notre compréhension du résultat, en raison du volume de l'atelier, des matériaux qui s'y accumulent, de la qualité de la lumière, de sa mise en contexte avec un réseau d'intervenants du milieu de l'art. À ce sujet, la sociologue de l'art Véronique Rodriguez définit ainsi le rôle de l'atelier : « Les composantes matérielles de l'atelier produisent encore une médiation. La dimension du lieu, sa hauteur de plafond, sa capacité d'emmagasinage, sa situation dans l'édifice (rez-de-chaussée ou à l'étage) et sa lumière influent sur l'œuvre à créer en ce qui concerne ses dimensions, sa masse, son volume… » (2001, p. 12).

C'est cette pensée que prolonge Svetlana Alpers qui propose une analogie entre l'atelier et le laboratoire, entre l'expérience, ses instruments et les effets recherchés et obtenus. À partir de son observation : « Every instrument produces artifacts/effects that are intrinsic to its construction » (Alpers, 1998, p. 415), l'on peut émettre l'hypothèse que non seulement l'atelier définit et caractérise l'œuvre imaginée et réalisée, mais qu'il en détermine également les aspects de sa représentation. Par ses caractéristiques, l'atelier contribue à définir le code génétique de l'œuvre, en spécifie certains paramètres, contribue même, à partir des matériaux utilisés et de l'espace disponible, à sa conservation[14].

Esquisse d'une histoire de l'atelier d'artiste

Bien que mon propos invite à faire une histoire approfondie des ateliers d'artistes au Québec, les grandes lignes de l'histoire de cet espace peuvent d'ores et déjà être établies en se basant sur le corpus d'études existantes.

Au début du XIX^{e} siècle, au Bas-Canada, le mot *atelier* n'est pas encore couramment employé pour désigner le lieu de travail d'un artiste (Vallières, 1985, p. 14-35 ; Derome, 1993, 259 et ss). Les portraits sont réalisés par des artistes itinérants qui louent des espaces de travail temporaires dans des hôtels ou chez des particuliers, et seuls les officiers militaires britanniques font du paysage, principalement à l'aquarelle, observé directement sur le motif.

Les artistes, peintres, sculpteurs et orfèvres sont considérés comme des artisans, des fournisseurs de biens ou de services spécialisés. Le terme *boutique* (fabrication et vente) est plus souvent utilisé pour désigner l'atelier ou encore parfois celui de magasin (commerce et entreposage). L'appellation *atelier* se généralise à partir de 1830 alors que la nature des réalisations de ces professionnels est reconnue pour leur originalité. Cependant, dès 1810, le regroupement de sculpteurs à Saint-Vincent-de-Paul (atelier des Écores) autour de la figure de Louis Quévillon confirme l'importance d'un foyer de création où les tâches sont partagées et la qualité du travail reconnue par la multiplication des commandes souvent basées sur les mêmes modèles.

À mesure que le statut des artistes s'affirme à partir des années 1860, les créateurs improvisent des solutions et occupent des locaux commerciaux ou encore travaillent dans leur résidence, alors que le rêve d'un atelier permanent, conçu à cet effet, prend forme comme modèle pour les artistes qui ont étudié en Europe. C'est à cette époque qu'apparaît l'atelier comme espace spécialement conçu pour la création, et l'on pense surtout à l'atelier du peintre. Antoine Plamondon et Napoléon Bourassa figurent parmi ces artistes qui ont disposé d'un atelier conçu et utilisé à cette fin. À ce groupe sédentaire et restreint s'ajoutent les artistes qui ont besoin pour travailler d'un équipement spécialisé, souvent difficile à déplacer et qui ont disposé d'un espace permanent même s'il n'a pas été pensé spécifiquement pour la création. Par exemple, les sculpteurs, les graveurs, les orfèvres, les verriers, les céramistes, les lissiers ont besoin de s'installer dans un lieu stable afin d'exercer leur art. Cela ne signifie pas pour autant que les artistes délaissent le travail d'observation de la nature. Madeleine Landry (2014) a étudié le rôle qu'ont exercé la Côte-de-Beaupré et l'Île d'Orléans sur les artistes qui y ont séjourné fréquemment à partir de 1897.

L'augmentation constante du nombre d'artistes, qui se confirme avec la création des Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal au début des années 1920, ajoute au nombre considérable de créateurs que comptaient déjà ces centres urbains. Les ateliers trouvent souvent place dans des emplacements recyclés, des édifices requalifiés et c'est principalement dans ce genre de sites où l'on retrouve les artistes québécois au XIX^{e} siècle. Lieux insolites : espace industriel ou commercial désaffecté, tout local est susceptible de devenir un atelier. Il répond à de nombreuses définitions, prend de multiples configurations, remplit diverses fonctions, nourrit l'imaginaire de manière variée.

L'expansion de l'Université Sir George Williams devenu Concordia et la mise sur pied de programmes universitaires d'études en arts plastiques dans les années 1960 et 1970 (Université du Québec à Montréal, Université Laval, Université de Montréal) créent une demande supplémentaire d'ateliers à laquelle répond, comme pour la génération précédente, la requalification d'édifices commerciaux et industriels situés dans les centres-villes. Cette étape se termine au cours des années 2000, alors que la démolition de ces bâtiments ou leur transformation en logements amène les artistes à s'installer dans des zones excentriques à la recherche de locaux abordables.

Aujourd'hui, le sujet de la pénurie des ateliers d'artistes au Québec se trouve souvent traité dans les médias. En effet, le manque de logements, la hausse des coûts de construction et la gentrification des quartiers centraux créent une pression sur la possibilité pour les artistes de trouver un lieu de travail adéquat à un prix raisonnable. Sorte de canari dans la mine, cette situation annonce la crise de locaux accessibles dans les villes. Alors que la question de localisation de l'atelier s'est toujours posée pour les artistes au Québec, la pénurie actuelle engendre un besoin inégalé.

Sources primaires et secondaires

La consultation des sources primaires et secondaires disponibles offre un socle sur lequel faire reposer une histoire des ateliers d'artistes qui puisse approfondir la séquence qui vient d'être esquissée. Même si la plupart des études et des textes ont comme objet la création, raison d'être de l'atelier, on y trouve des pistes pour explorer les diverses fonctions que celui-ci remplit.

Sources premières

Si les artistes ont tenu des journaux ou rédigé des textes portant sur leur vie en atelier, il est très difficile d'avoir accès à ces documents de nature privée. Les fonds d'archives sont souvent constitués de documents à caractère professionnel (catalogues, invitations, correspondances d'affaires, critiques, par exemple Alfred Pellan aux Archives de l'UQAM) et de photographies comme le fonds des Hébert concernant Louis-Philippe et ses deux fils Henri et Adrien (MNBAQ)[15]. Les fonds qui conservent des documents de nature plus personnelle sont placés sous embargo pour plusieurs années (par exemple Marian Dale Scott à Bibliothèque et Archives Canada). Les rares exceptions dont on dispose (par exemple le fonds Ozias Leduc BAnQ-Montréal ; Paul-Émile Borduas[16] au Musée d'art contemporain de Montréal) montrent la richesse et l'intérêt de tels documents, qui méritent qu'on les conserve et les rende accessibles. À cet égard, le *Livre de dépenses et affaires* que collige François Baillairgé entre le 26 septembre 1784 et octobre 1800 est unique[17]. Pendant plus de 15 ans, le peintre, sculpteur, professeur de dessin et architecte relate les différentes opérations qu'il mène. Par le biais des recettes et dépenses, le *Livre* permet de suivre l'évolution des commandes depuis la rencontre avec le commanditaire jusqu'à la livraison de l'œuvre. L'étude de ce « journal » offre un canevas à partir duquel apparaissent les différentes fonctions de l'atelier qui avaient cours à Québec à la fin du XVIII^{e} siècle et qui sont en grande partie encore en vigueur aujourd'hui.

C'est dans cette catégorie de documents que l'on peut associer des réflexions ou mémoires d'artistes qui traitent de la création et du milieu de travail que constitue l'atelier. Pensons au « journal » que tient Ozias Leduc lorsqu'il réalise la première étape du décor de la chapelle de l'évêché de Sherbrooke où vient l'aider le jeune Paul-Émile Borduas (1922-1923). Ce texte, rédigé à l'atelier de chantier sur le site de la réalisation du décor, collige à la fois les notes de l'atelier mental, les différentes idées et leur signification en relation avec les éléments du décor secondaire où doivent s'insérer les tableaux marouflés ainsi que les informations techniques sur les produits utilisés, le nombre d'heures dévolu à la réalisation des diverses parties du chantier et les conseils prodigués à son assistant[18] (Lacroix, 1996).

Dans le même esprit, les mémoires et notes que rédigent les artistes sur leur carrière et leur travail portent souvent sur le rôle de l'atelier en mentionnant les occupations qui s'y déroulent

et en conduisant à un commentaire sur leur expérience. À titre d'exemple, les publications d'Edmond Dyonnet (1968), de Ghitta Caiserman (1993) et de Jori Smith (1998) témoignent de la vie de l'atelier (solitude, recherche, sociabilité) dans la démarche créatrice. Le beau texte du sculpteur Gilles Mihalcean est à retenir dans sa présentation métaphorique de l'atelier : « Je ne suis qu'un instrument de l'atelier. Je ne sais jamais ce que je fais, mais je dois savoir le faire. [...] Sans l'atelier, la sculpture inachevée risque à tout moment de s'effriter. [...] J'ai dû développer des rituels d'appel, inventer des subterfuges et fabriquer des leurres pour attirer l'atelier dans l'espace de travail où je passe mon temps » (1995, p. 20-23). Mihalcean conclut par cette remarque, qui soulève la question de l'universalité de l'atelier et des pratiques qui y prennent place : « Était-il possible qu'il n'y eût qu'un seul atelier commun à tous les artistes ? » (1995, p. 22). Les artistes partageraient cet atelier, fusion de l'espace mental et physique, lieu où naît physiquement l'œuvre, où l'imaginaire s'active en vue que l'opération de l'art intervienne de manière concrète.

Sources secondes

Les périodiques sont une ressource particulièrement utile pour reconstituer l'historique des ateliers. Avec les annuaires, ils informent de leur localisation et de ce qui s'y trame. La numérisation récente et continue de ces deux types de sources sur le site de BAnQ numérique est un atout majeur puisqu'elle fournit un accès à ces données. Des témoignages publiés dans les catalogues monographiques et dans des articles donnent la parole aux créateurs et permettent de connaître l'importance de l'atelier dans leur cheminement. Tout au long du XX[e] siècle la photographie joue un rôle documentaire important pour illustrer la vie des ateliers[19]. Le cinéma et la vidéographie complètent ce portrait depuis les années 1950[20].

La documentation publiée et continue sur les ateliers au Québec commence au tournant du XIX[e] siècle. Ce que l'on retrouve alors, ce sont des artistes qui annoncent leur service, décrivant la nature des œuvres qu'ils produisent et l'adresse des ateliers qu'ils occupent. Ce sont également des comptes rendus de visites, textes qui pourraient constituer un sous-genre littéraire tant ils se prolongent pendant plusieurs décennies et qu'ils comportent des topoï qui répondent à cette catégorie de textes (par exemple : privilège de la visite, découverte de la production en cours, intimité avec l'artiste). Ces publications sont le fait de journalistes et de chroniqueurs, amateurs ou critiques, qui rapportent le même type d'informations. L'atelier y est présenté comme un lieu secret, confidentiel, accessible aux seuls initiés capables de saisir l'esprit du lieu.

> Ne vous est-il pas arrivé quelquefois d'entrer, au cours de vos flâneries, dans un atelier de peinture? Ce n'était peut-être qu'une chambrette aux murs tendus de vieilles tapisseries démodées, au plancher nu, sur lequel l'on avait jeté des loques de tapis aux couleurs fanées ; oui, mais c'était aussi et surtout le « temple de l'art » ! En pénétrant dans ce sanctuaire, voué au culte de l'idéal noblement rendu, où l'on

> entretient le feu sacré de l'art, qui menace de s'éteindre sous la froide indifférence du public en général, pour les choses esthétiques, et l'on se sent l'âme prise par les multiples évocations des beautés de la nature, dans lesquelles le peintre a mis le meilleur de lui-même. (Lesage 1925, p. 44)

La rencontre est propice aux confidences et le visiteur a accès à la parole de l'artiste, source véritable de l'interprétation et de la lecture des œuvres qu'il peut admirer.

Parmi les plus anciens témoignages figurent celui de Napoléon Aubin (1838) décrivant une visite à l'atelier d'Antoine Plamondon, alors situé dans une partie du grenier de l'Hôtel-Dieu de Québec, où le peintre invite le public à admirer les œuvres anciennes qu'il possède et les copies des maîtres réalisées. Sur un ton ironique dans « Un artiste à l'hôpital », Aubin invite ceux « qui n'[ont] jamais respiré l'odeur enivrante des tableaux, qui ne [se sont] jamais trouvés entourés de la lumière éclatante et douce de l'atelier du peintre [...] » à venir découvrir « l'art que la peinture a en Canada » (Aubin, 1838, p. 136).

Comme chez Aubin, ces articles, qui prennent comme sujet les visites dites d'atelier, sont l'occasion de traiter des œuvres en cours de production. Rares sont ceux qui prennent le temps de présenter l'atelier et ses différents aspects. Parmi quelques exceptions à cette pratique figurent les textes de Jean Chauvin et ceux de Guy Roberge, de Henri Lagacé et de Lorenzo Paré, qui publient une série d'articles sur les artistes de la région de Québec dans *Le Soleil* en 1940 ou encore le reportage de 1945 dans le *Photo-journal*[21].

Chauvin réunit en 1928, sous le titre *Ateliers*, ses chroniques parues dans *La Revue populaire* l'année précédente (Lacroix, 2014). L'ouvrage de luxe regroupe les onze textes déjà publiés auxquels s'ajoutent onze autres « visites » d'ateliers. Sans prendre la forme d'une synthèse du sujet de l'atelier, la multiplication des présentations offre un portrait d'ensemble du cadre physique dans lequel travaillent les artistes sélectionnés. Même si les questions portent sur l'évolution de la carrière des artistes, leur influence et leur production courante, Chauvin insère des bribes d'information qui permettent de saisir le cadre de travail de ses sujets. Quelques artistes, Adrien Hébert, Henri Hébert, Horatio Walker, Maurice Cullen et Ozias Leduc, profitent d'un atelier conçu à cette fin, tout comme Ernest Cormier qui accueille son interlocuteur dans son bureau d'architecte. Les peintres Edwin Holgate, Robert Pilot et Suzor-Coté louent un lieu de travail dans la maison du sculpteur Alfred Laliberté, qui a aménagé cinq ateliers d'artistes rue Sainte-Famille, où il se réserve le meilleur espace[22]. Alphonse Jongers tout comme Edmond Dyonnet et Joseph Saint-Charles louent un local dans un bâtiment commercial, alors que Charles Maillard occupe une pièce de l'École des beaux-arts de Montréal, qu'il dirige. Frederick S. Coburn possède un atelier à Richmond [Melbourne], mais il peint également dans son appartement montréalais. Hal Ross Perrigard, Charles W. Simpson et Charles Huot travaillent également dans une partie de leur résidence[23]. Georges

Delfosse a converti une section de son vaste appartement de la rue Sherbrooke en atelier/salle d'exposition et Marc-Aurèle Fortin se déplace de logis temporaires à l'atelier de plein air. Ce panorama offre un éventail des lieux de travail dans lesquels œuvrent des artistes de carrière au milieu des années 1920, principalement dans la région de Montréal.

L'on peut associer à l'art moderne l'intérêt pour l'atelier considéré comme un aspect de la réflexion que portent les artistes sur les moyens de leur art. D'ailleurs, dès son retour à Montréal, en 1931, John Lyman met sur pied *L'Atelier*, un regroupement d'artistes (réunissant entre autres André Bieler, Edwin Holgate, Mabel May, Lilias Torrance Newton et Goodridge Roberts) qui s'y retrouvent pour dessiner d'après le modèle, exposer et discuter. Malgré ses deux expositions publiques, *L'Atelier* cesse ses activités dès l'été 1932 (Dompierre, 1986, p. 54).

La recherche universitaire nourrit depuis plus de quarante ans des analyses sur les ateliers au Québec. Ce précieux travail de recherche dans le cadre de mémoires et de thèses a mis à jour les activités d'artistes comme les sculpteurs Louis Quévillon à l'atelier des Écores (Joanne Chagnon) et Louis Jobin (Mario Béland), des orfèvres Laurent Amyot (Nicole Vallières) et Gilles Beaugrand (Vaillancourt), des peintres italiens émigrés au Québec à partir des années 1860 (Luce Vignola) ou encore de la collaboration d'ateliers dans la réalisation de l'art public (Danielle Doucet). Les contributions théoriques de Jean-Pierre Latour (1993, 2009) et de Véronique Rodriguez (2000), qui portent surtout sur l'art moderne et contemporain, combinent l'analyse de la production avec une réflexion sur l'atelier. Leurs propos s'inscrivent dans le rapport que l'atelier entretient avec la vie des œuvres, de leur genèse à leur performance dans l'espace public.

Toutes ces données permettent de réfléchir plus largement aux types d'atelier (ambulant, spécialisé, domestique, communautaire, collectif, conçu à cette fin) et à leurs fonctions (création, recherche, entreposage, formation, exposition, sociabilité, loisirs, affaires), amenant ainsi à mieux saisir la polyvalence de cet espace qui, bien que déterminé par le processus créatif, sert de nombreuses autres activités qu'il importe de distinguer. Une étude plus fine d'ateliers historiques et contemporains, de leurs caractéristiques physiques (situation, dimension, organisation, éclairage) permettrait de dépasser les généralités sur les ateliers et de tirer des conclusions plus pertinentes sur l'adaptation de l'artiste à son lieu de travail et la nature de l'œuvre qui y est réalisée. De plus, même si on peut saisir le déplacement des ateliers dans les grands centres comme Montréal et Québec, une cartographie permettrait de saisir plus finement le mouvement des ateliers en regard de la chronologie, du développement urbain, de la vitalité des infrastructures artistiques en les mettant en rapport avec des statistiques sur le nombre d'artistes, leur âge et les techniques pratiquées.

C'est avec une volonté de mieux connaître l'atelier, ses différentes formes et la variété de ses fonctions que la cueillette des informations portant sur l'atelier du XIXe siècle au XXIe siècle est recherchée. Il s'agit de faire ressortir l'importance de l'espace d'entreposage dans l'atelier, tant celui du matériel et des matériaux susceptibles de devenir œuvre que la question de la conservation des œuvres terminées qui constituent le fonds d'atelier. Le sujet de la recherche et la présence d'une bibliothèque, des loisirs et en particulier du rôle de la musique doivent également être retenus. L'administration de la carrière occupe une place dans l'atelier dans la mesure où l'on trouve souvent un espace de travail propre à la correspondance et à la gestion des affaires. La sociabilité joue un rôle relativement important dans le temps de l'atelier. Plusieurs catégories de personnes fréquentant l'atelier lui assurent un rayonnement. Les apprentis, élèves et assistants[24] forment un premier contingent. Ils sont entourés des parents, amis et connaissances qui sont invités (ou s'invitent) à venir constater l'état d'avancement des travaux. À ces groupes se joignent les professionnels du milieu : marchands, galeristes, collectionneurs, historiens, commissaires et conservateurs. L'atelier est souvent le premier lieu d'exposition, officieux ou officiel, alors que l'artiste produit des mises en scène de ses œuvres afin de les soumettre à un premier test avant de les rendre publiques.

Notes

Cet article est adapté du livre à paraître en 2026 (Presses de l'Université de Montréal) traitant de l'histoire des ateliers d'artistes au Québec. Il a bénéficié d'une subvention de recherche du CRSH. Je remercie les deux évaluateurs externes pour leurs généreuses remarques et leurs commentaires constructifs. La majorité des sources sont accessibles en ligne. On peut les consulter sur le site de BAnQ ou en tapant les mots-clés dans un moteur de recherche.

1. L'intérêt pour les ateliers se vérifie lors des virées d'ateliers comme le *Circuit des arts Memphrémagog* qui en était à sa 28e édition à l'été 2024 et qui comptait sur la collaboration de près de 30 artistes. À Québec, *Les ateliers ouverts* (événement biennal fondé en 1984) et à Montréal, *Les ateliers s'exposent* (de 1992 à 1997 et en 2001) connurent un grand succès auprès du public désireux de rencontrer l'artiste dans son milieu de travail (Rodriguez, 1995, p. 13-18 ; Rodriguez, 2002, p. 34-37 sur *Les ateliers s'exposent* 2001). Depuis le numéro 102 (printemps/été 2021), la revue *Esse* publie la chronique *Dans l'atelier* et depuis le numéro 103 (automne 2021) s'est ajoutée la chronique *Tête à tête* qui évoque l'atelier des artistes. Éric Clément dans *La Presse* présente régulièrement le travail d'artistes en consacrant une place à leur atelier.
2. Que l'on pense aux ateliers-musées d'Eugène Delacroix, de Gustave Moreau, de Frederic Leighton, de Jackson Pollock et de Lee Krasner, de Georgia O'Keeffe et de Francis Bacon, par exemple.
3. À titre d'exemple, l'exposition *Mondrian/De Stijl* au Centre Pompidou (1er décembre 2020-21 mars 2011), qui a reconstitué l'atelier de 26, rue du Départ (Paris), occupé par l'artiste à partir de 1912. Mario Côté s'est inspiré du plan de cet atelier pour une série de tableaux (à partir de 2021) portant sur l'adresse parisienne du peintre.
Le MoMA (1er mai-10 septembre 2022) a recréé en trois dimensions la toile *Le studio rouge* (1911) de Henri Matisse,

réunissant les œuvres et objets que le peintre y a fait figurer (six tableaux, trois sculptures, une céramique). Matisse a pris comme sujet son lieu de travail même à Issy-les-Moulineaux. L'exposition est accompagnée d'une publication signée par Ann Temkin et Dorthe Aagesen. Elle a été reprise par la Fondation Vuitton de Paris et au Statens Museum for Kunst de Copenhague.

4. Il s'agissait de Michel Goulet, de Michel Martineau, de Louise Robert et de Serge Tousignant. Yolande Racine a poussé l'exercice plus avant dans la même institution avec la complicité de Guy Pellerin dans Ici/Ailleurs (17 juin-15 août 1993). Véronique Rodriguez écrit, précisant le rôle multifonctionnel de l'atelier : « C'est dans ce lieu qu'il [Pellerin] réfléchit, lit, écrit, dessine, peint, écoute la radio, etc. L'atelier est son refuge, une coquille qui l'enveloppe, un observatoire sur ce qui l'entoure » (1994, p. 44-46).

5. Voir en particulier les p. 39-88 sur l'historique de cet espace communautaire, et ses fonctions de sociabilité et d'exposition.

6. Un catalogue (Iwona Blazwick, dir.) rend compte de l'exposition, présentée du 24 février au 5 juin 2022. Pour sa part, le Musée Rops de Namur a regroupé (21 octobre 2023-10 mars 2024) plusieurs représentations d'ateliers belges lors de l'exposition *Au travail ! Les ateliers d'artistes en Belgique au XIX^e siècle*. Elle était organisée par Laurence Brogniez et Tatiana Debroux. Le catalogue est paru chez Silvana Éditoriale. Le Centre canadien d'architecture a consacré une exposition intitulée *Les vies des documents – La photographie en tant que projet* (3 mai 2023-7 avril 2024). Des photos d'ateliers et des entrevues filmées dans leur atelier avec les architectes occupaient une place importante dans les salles. Je me permets de signaler l'exposition dont j'étais le commissaire, *L'atelier comme création. Histoires des ateliers d'artistes au Québec* (11 février-14 mai 2023) au Musée d'art de Joliette. Elle regroupait les œuvres de 44 artistes.

7. Dans son édition du dictionnaire de 1798, l'Académie française définit l'atelier comme « le lieu où certains ouvriers, comme peintres, sculpteurs, maçons, charpentiers, menuisiers, etc. travaillent sous un même Maître ». https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5A1831

8. Sur la mutation de l'atelier en relation avec l'ordinateur, voir Latour (1999-2000), Asselin (2005, p. 16-18).

9. Sur le rôle et l'importance de l'atelier dans la période post-studio (1960), voir Davidts et Paice (2009) et Milan (2022).

10. Elisabetta Orsini a distingué l'atelier mental de l'atelier physique, tout en se rappelant que les moyens utilisés lors de la réalisation de l'œuvre entraînent des modifications par rapport à ce qui pouvait être conçu intellectuellement (2012, p. 47-53).

11. Philippe Junod (1998) avait déjà signalé cet intérêt, voir également l'imposante bibliographie de son article paru il y a plus de 25 ans. Sur les tableaux s'inspirant des ateliers sur le plan historique, voir le catalogue de l'exposition, *Passion Renaissance* tenue au Musée des Beaux-Arts de Draguignan du 16 novembre 2024 au 23 mars 2025.

12. La condensation et la sublimation inverse sont des notions de physique qui renvoient à un changement de matière, au passage des gaz à l'état condensé de liquide ou de solide.

13. Pour Claude Thérien, la poïétique recouvre « l'ensemble des constituants aussi bien d'origine psychophysique que culturelle, historique ou technique régissant la production d'œuvres d'art » (2002, p. 359).

14. En raison de problèmes budgétaires et d'espace, les artistes sont souvent mis au défi de choisir, parmi leurs réalisations antérieures, lesquelles seront conservées.

15. Le MNBAQ, tout comme le MBAM, conserve quelques fonds d'archives d'artistes.

16. La publication de la correspondance de Borduas (PUM) révèle toute la richesse de telles sources pour documenter la vie de l'atelier.

17. Ce document exceptionnel est conservé dans le fonds François Baillairgé de BanQ-Québec (P398, P1). Il fait l'objet d'une édition critique sous la direction de Pierre-Olivier Ouellet, à paraître aux Presses de l'Université Laval.

18. La transcription publiée ne reproduit que les aspects se rapportant au décor.

19. Les photographes proches du milieu artistique ont rapporté, soit par amitié ou à la suite de commandes, des campagnes photographiques des ateliers. Je pense à Maurice Perron, à Sam Tata, à Charlotte Rosshandler, à Gabor Silaszi et à Joseph Hartman, par exemple.

20. Le film muet d'Albert Tessier *Quatre artistes canadiens* (1939) est tourné en extérieur. L'équipement ne permet que d'indirectes incursions dans les ateliers de Horatio Walker, de Clarence Gagnon, d'Ozias Leduc et de Rodolphe Duguay. La même situation se produit en 1947 lorsque Jean Palardy réalise *Peintres populaires de Charlevoix* (ONF), montrant les membres de la famille de Mary et Cécile Bouchard actifs dans différentes

techniques, ainsi que Alfred Deschênes, Marie-Anne Simard, Robert Cauchon. Son film *Artist in Montreal* présente Armand Vaillancourt sculptant l'arbre de la rue Durocher et il introduit des scènes d'intérieur montrant des artistes à l'œuvre dans l'atelier communautaire *La Place des Arts* (1953-1954), animé par Armand Roussil (ONF, 1954). On y croise le fondateur, mais aussi Armand Vaillancourt, Roger Cartier, Mario Merola et Jean-Jacques Dinel. D'autres plans montrent en détail l'appartement-atelier de Jean-Paul Mousseau. Il faudrait faire une place à part aux films réalisés par des artistes sur les ateliers de leurs collègues comme celui que Charles Gagnon (*Le son d'un espace*) a tourné en partie dans l'atelier de Yves Gaucher (1968). Au cours du XXIe s., les films portant sur les artistes et leurs ateliers se sont multipliés. À titre d'exemple, Werner Volkmer a réalisé les portraits de Louis Archambault (2000), de Robert Roussil (2003) ; Simon Beaulieu celui de Serge Lemoyne (2005) et de Richard Lavoie, *Charles Daudelin des mains et des mots* (1998). Philippe Baylaucq, *Les couleurs du sang* sur André Bieler (2000) et Charles Binamé, *Gauvreau ou l'obligation de la liberté* (2001), Pepita Ferrari, *Joseph Giunta : un triomphe silencieux* (2001). Doïna Harap a consacré un documentaire à Sylvia Safdie (2001) et à Peter Krausz (2009). Récemment, Jennifer Alleyn a réalisé *L'atelier de mon père. Sur les traces d'Edmund Alleyn* (2008) ; Zoé Tousignant, *Claude Tousignant : un dernier tableau* (2022) et Maxime-Claude L'Écuyer, *305 de Bellechasse. Dans l'intimité des ateliers* (2022). Depuis 2014, la plateforme *La Fabrique culturelle* (Télé-Québec) offre de nombreux portraits d'artistes et des scènes tournées en atelier.

21. Le reportage de 1945 (Anonyme) porte sur les ateliers d'Alfred Laliberté, de Henri et Adrien Hébert, d'Elzéar Soucy, d'Alfred Pellan et de Léo Ayotte.

22. Aux artistes locataires de Laliberté et cités dans mon article (Lacroix, 2021) : Suzor-Coté, Cullen, Franchère, Demontigny-Giguère, Mount, Pilot, Holgate, Fainmel, Félix, Scott, Macdonald, il faut ajouter que André Bieler sous-loue l'atelier de Pilot au début de 1927 (Smith, 1980, p. 49) et que Mario Merola a occupé l'atelier principal en 1957 pour réaliser la murale du pavillon canadien à l'Exposition universelle de Bruxelles et de nouveau en 1960-1961 (Doucet, 1998, p. 80).

23. Siméon Lesage décrit ainsi l'ambiance de l'atelier de Charles Huot : « À peine installé, nouvellement déballé, qu'il se sent bien chez lui dans l'atelier qu'il s'est choisi [27, rue St-Jean], aux fenêtres largement éclairées, au plancher que recouvre un mince tapis d'orient, aux murs couleurs sombres ornés de tentures multicolores, un divan, quelques chaises composent l'ameublement de cet intérieur, échu de l'art » (Lesage, 1925, p. 164-165).

24. Pour un modèle de ce type de relation, voir Mulaire (1989).

Références

Académie française. (1798). Atelier. Dans *Dictionnaire de l'Académie française* (5e éd.). Récupéré le 14 juillet 2025 de https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5A1831

Alpers, S. (1998). The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art. Dans P. Galison et C. A. Jones (dir.), *Picturing Science, Producing Art* (p. 401-417). Routledge.

Anonyme. (1945, 17 mai). Les ateliers de nos sculpteurs et peintres ont une atmosphère et une histoire bien typiques. *Photo-journal*, 18-19.

Asselin, O. (2005). Chronotopes. Les fictions numériques de Nicolas Baier. Dans G. Godmer, O. Asselin, N. Baier, E. Galland et S. Aquin (dir.), *Nicolas Baier* (p. 15-26). Musée d'art contemporain de Montréal et Musée des beaux-arts de Montréal.

Aubin, N. (1838, 28 juillet). Beaux-arts. Visite à un artiste. *Le Fantasque*, 136-138.

Buren, D. (1979). Fonctions de l'atelier. *Ragile. Recherches artistiques et théoriques* [tome III, septembre 1979], 72-77.

Caiserman-Roth, G. et Cohen, R. (1993). *Insights, Discoveries, Surprises: Drawing from the Model*. McGill-Queen's University Press.

Chauvin, J. (1928). *Ateliers Études sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*. Louis Carrier et cie, Les Éditions du Mercure.

Daigneault, G. et Mafra, M. (2018). *Molinari*. Fondation Guido Molinari.

Davidts, W. et Paice, K. (2009). *The Fall of the Studio. Artists at Work*. Valiz.

De Chantal, A. (1972-1973). Anne Kahane : des marées de pin. *Vie des arts*, (69), 54-56.

Derome, R. (1993). Les plus anciens ateliers et outils d'orfèvre au Québec. Dans C. Eluère (dir.), *Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens* (p. 259-274). Société des Amis du Musée des Antiquités Nationales et du Château de Saint-Germain-en-Laye.

Des Rochers, J. et Foss, B. (2015). *Une modernité des années 1920 à Montréal : le groupe de Beaver Hall*. Musée des beaux-arts de Montréal et Black Dog Publishing.

Dompierre, L. (1986). *John Lyman, 1886-1967*. Agnes Etherington Art Centre.

Doucet, D. (1998). *L'émergence d'œuvres murales publiques non commémoratives au Québec* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Drouin, D. (2001). *Louis-Philippe Hébert*. Musée des beaux-arts de Montréal.

Dyonnet, E. (1968). *Mémoires d'un artiste canadien*. Éditions de l'Université d'Ottawa.

Foisy, R. (2009). *L'Arche*. VLB éditeur.

Foisy, R. (2024). *Les peintres de la Montée Saint-Michel, 1911-1946, un groupe montréalais*. Les Presses de l'Université de Montréal.

Gascon, F. (1986). *Michel Goulet, Michel Martineau, Louise Robert, Serge Tousignant, Cycle récent et autres indices*. Musée d'art contemporain de Montréal.

Grant Marchand, S. (commiss) et Martin, M. (commiss). (1993). *Alfred Pellan*. [Catalogue d'exposition]. Musée d'art contemporain de Montréal et Musée du Québec.

Junod, P. (1998). L'atelier comme autobiographie. Dans P. Lang (dir.), *Künstlerbilder – Images de l'artiste*. Colloque du Comité International d'Histoire de l'art. Université de Lausanne 9-12 juin 1994.

Karel, D. (commiss.) et Musée du Québec (1986). *Horatio Walker*. [Catalogue d'exposition]. Musée du Québec.

Lacroix, L. (1996). Le *Journal* de Sherbrooke d'Ozias Leduc. *Revue d'études des Cantons de l'est/Journal of Eastern Townships Studies*, (8), 85-106.

Lacroix, L. (2014). À propos de Jean Chauvin (1895-1958) et de son livre *Ateliers* (1928). *Les Cahiers des Dix*, (68), 119-151.

Lacroix, L. (2021). Ateliers à louer, le « phalanstère » d'Alfred Laliberté. *Les Cahiers des Dix*, (75), 121-148.

Lafont, A. (2014). Éditorial, *Perspective*, (1).

Lagacé, H. (1940, 16 mars). Marguerite Scott. *Le Soleil*, 11, 13.

Lagacé, H. (1940, 2 mars). Percival Tudor-Hart. *Le Soleil*, 13, 23.

Landry, M. (2014). *Beaupré 1896-1904, Lieu d'inspiration d'une peinture identitaire*. Les éditions du Septentrion.

Latour J.-P. (1993). L'atelier redéfini. Étude de la sculpture d'Ulysse Comtois, Jean Noël, Henry Saxe et Serge Tousignant. Dans F. Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*. L'éclatement du modernisme (p. 227-275). VLB éditeur.

Latour, J.-P. (1999-2000). L'atelier constellé. *Espace sculpture*, (50). 12-17.

Latour, J.-P. (2009). *Jean-Pierre Latour, critique d'art. Voir et comprendre*. Centre de diffusion 3D.

Lesage, J. S. (1925). *Notes et esquisses québécoises : carnet d'un amateur*. Imprimerie Ernest Tremblay.

Mihalcean, G. (1995). L'idiote sculpture. Dans G. Godmer (dir.) et Musée d'art contemporain de Montréal, *Gilles Mihalcean* (p. 20-23). [Catalogue d'exposition]. Musée d'art contemporain de Montréal

Mihalcean, G. (2001). Sur ma manière de travailler. Dans Actes du colloque *Art et Psychanalyse II*, Parachute.

Milan, G. L. (2022). The architecture of the (post) studio: Jackson Pollock's barn and Andy Warhol's Silver Factory. *Higher Education Press*, 266-276.

Mulaire, B. (1989). Olindo Gratton et Louis-Philippe Hébert : une relation professionnelle entre deux sculpteurs à la fin du XIX^{e} siècle. *Annales d'histoire de l'art canadien*, *12*(1), 22-49.

Orsini, E. (2012). *Atelier : Lieux de la pensée et de la création*. Mimesis.

Paikowsky, S. (1998). *Goodridge Roberts, 1904-1974*. McMichael Canadian Art Collection.

Paré, L. (1940, 4 mai). Arline Généreux. *Le Soleil*, 11, 21.

Paré, L. (1940, 11 mai). Marguerite Giguère-Boileau. *Le Soleil*, 11, 21.

Paré, L. (1940, 20 avril). Sylvia Daoust. *Le Soleil*, 11, 21.

Paré, L. (1940, 27 avril). Frank Iacurto. *Le Soleil*, 11, 21.

Passeron, R. (1994). Poïétique et histoire. *Espaces temps*, (55-56), 98-107.

Roberge, G. (1940, 3 février). Georges Henri-Duquet. *Le Soleil*, 11.

Roberge, G. (1940, 17 février). Gordon Pfeiffer. *Le Soleil*, 11, 21.

Roberge, G. (1940, 10 février). Madeleine Des Rosiers et Jean Paul Lemieux. *Le Soleil*, 11, 21.

Rodriguez, V. (1994). L'atelier et la salle d'exposition. *Espace*, (26), 44-46.

Rodriguez, V. (1995). L'atelier d'artiste, un autre lieu de diffusion. *Possibles*, *19*(3), 13-18.

Rodriguez, V. (2001). Mais, à quoi peut donc bien servir un atelier ? *Espace Sculpture*, (57), 9-14.

Rodriguez, V. (2000). *L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier* [Thèse de doctorat, Université de Montréal].

Rodriguez, V. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre. *Sociologie et sociétés*, *34*(2), 121-138.

Smith, J. (1998). *Charlevoix County 1930*. Penumbra Press.

Smith, F. K. (1980). *André Bieler, An Artist's Life and Times*. Merritt Publishing Company Limited.

Thérien, C. (2002). Valéry et le statut « poïétique » des sollicitations formelles de la sensibilité, *Les études philosophiques*, *3*(62), 353-369.

Vallières, N. (1985). *Les outils et les techniques des orfèvres au Québec : période pré-industrielle* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].