

Numéro Libre

volume 3
numéro 1

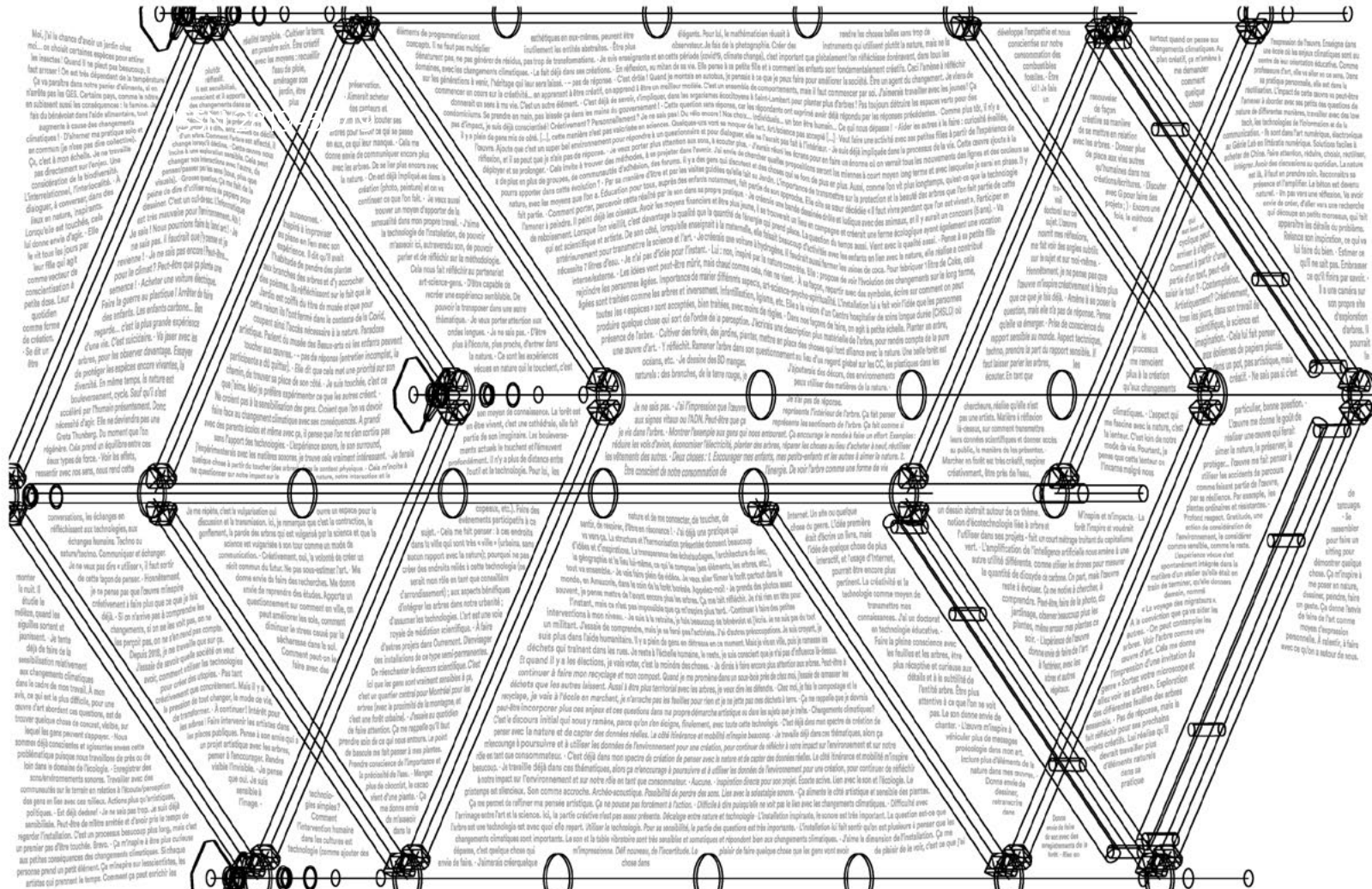
Hiver 2026

ISSN 2819-5949



LE CARNET

Histoires de l'art au Québec



Crédits image : Pinvidic, K. et Trudel, G. (2025). *champ-texte* [Dessin vectoriel numérique].

Équipe éditoriale :

Edith-Anne Pageot, Professeure au Département d'histoire de l'art, UQAM

Dominic Hardy, Professeur au Département d'histoire de l'art, UQAM

Révision linguistique :

Elsa Guyot

Nancy L'Écuyer

Lucie Mayer

Coordination :

Sandrine Décarie, candidate à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM

Graphisme :

Farah Jemel, candidate au Doctorat en histoire de l'art à l'UQAM

Monika Wright, doctorante en histoire de l'art à l'UQAM

Ce numéro a pu être réalisé grâce au soutien du Département d'histoire de l'art de l'UQAM, du Laboratoire numérique d'études sur l'histoire de l'art du Québec (Lab-A), du Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art et de la Chaire muséale Audain du MNABQ.

Nous avons le plaisir d'annoncer que la Chaire muséale Audain apporte désormais son soutien à la revue *Le Carnet*.

Jarislowsky
Institute

THE | **AUDAIN** FOUNDATION

MN MUSÉE NATIONAL
DES BEAUX-ARTS
DU QUÉBEC

Histoire
de l'art

UQAM



LE LAB-A

Laboratoire numérique d'études
sur l'histoire de l'art du Québec

TABLE DES MATIÈRES

Note éditoriale 4

Edith-Anne Pageot et Dominic Hardy

Numéro libre

Horatio Walker à New York (1885-1916) : la volonté de faire carrière entre proximité et distance 6

Didier Prioul

Le Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste de Marcelle Ferron : édifier une nouvelle mémoire visuelle québécoise pour la commémoration de l'Holocauste 29

Franck Calard

Le champ-texte : la plénitude d'un supposé vide 49

Gisèle Trudel

À la rencontre de la forêt avec Henry David Thoreau et Domingo Cisneros 65

David Howes

Notes de recherche

Traces de l'architecture précolombienne dans le récit historique du XIXe siècle : William H. Prescott et le mythe de l'architecture inca dans les Amériques 82

Bianca Natalia Sanguino Lemus

Note éditoriale

Edith-Anne Pageot et Dominic Hardy

Distance. Écart. Proximité. Intervalle. Interstice. Déplacement. Dépassement. Élargissement. Entre. Ce numéro libre rassemble des textes traversés par ces notions parentes. En tant que concepts structurants, la distance, la proximité, l'écart, l'interstice et l'entre invitent à penser les histoires de l'art à partir de croisements, de relations, de transferts, de connexions, d'échanges, de positions situées et incarnées, ainsi que de dynamiques de pouvoir ancrées dans des espaces géopolitiques locaux. Comme l'attestent les textes de **Didier Prioul** et de **Franck Calard**, de même que la note de recherche de **Bianca Natalia Sanguino Lemus**, cette parenté se manifeste tout autant dans les productions artistiques du passé que dans celles de la période contemporaine. L'intégration, dans le présent numéro, de l'article de **Gisèle Trudel**, relevant de la recherche-crédation, ainsi que d'un second texte articulant un dialogue entre les arts visuels, la littérature et l'anthropologie — celui de **David Howes** — permet, quant à elle, aux historien·ne·s de l'art de travailler dans des zones liminaires, entre les disciplines.

Loin d'être fortuites, les similitudes conceptuelles qui parcourent les articles de ce numéro témoignent des profondes reconfigurations méthodologiques qui marquent l'histoire de l'art depuis plusieurs décennies. À ce titre, elles annoncent, d'une certaine manière, les enjeux que soulèvera le numéro d'automne 2026 du *Carnet*, placé sous le thème « Penser les limites ».

La limite sépare et circonscrit ; elle est aussi médiane, intermédiaire, seuil disciplinaire. *Penser les limites* suggère encore le potentiel critique d'une « pensée de la frontière », que Walter Mignolo conçoit comme un projet politique de pluralisation épistémique, une manière de penser autrement (2012, p. 67), d'historiciser au-delà d'une posture conquérante, totalisatrice, confinée à une territorialité disciplinaire :

The bottom line is not to confuse thinking about borders while dwelling in disciplinary territorialities with border thinking that emerges from dwelling in the border and delinks from disciplinary territorialities. (p. xvi)

Penser les limites — ou devrions-nous dire, en écho à Mignolo, *une pensée des limites* — invite donc à penser à partir des limites, en les problématisant. C'est le pari que prend *Le Carnet*.

.....

Référence

Mignolo, W. (2012). *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (2e éd.). Princeton University Press.

Horatio Walker à New York (1885-1916) : la volonté de faire carrière entre proximité et distance

Didier Prioul

Résumé

L'historiographie nous a transmis l'image d'Horatio Walker comme celle d'un artiste en harmonie avec le milieu rural de l'île d'Orléans où la figure tutélaire de Jean-François Millet n'est jamais loin. Notre objectif est d'inverser ce regard en explorant le seul milieu de vie où s'est jouée sa carrière durant plus de trente ans : l'île de Manhattan. À partir d'une analyse des lieux d'exposition, de la position singulière de Newman Montross et de l'émergence d'une critique d'art professionnelle, on voit se réaliser la volonté de Walker de réussir et de se faire un nom. Selon une dynamique complexe entre la proximité et la distance – géographique, sociale et artistique –, il occupe une place singulière dans la visibilité et le contrôle de ses œuvres. En cela, il a bien compris que, pour faire carrière et durer à New York, l'artiste doit établir une nette distinction entre créer et commercialiser ses œuvres.

Mots-clés : Marché de l'art, Montross Gallery, critique d'art, vie paysanne

Biographie de l'auteur

Didier Prioul est professeur associé au Département des sciences historiques de l'Université Laval et a enseigné l'histoire de l'art de l'Amérique du Nord (avant 1950) et la muséologie. Spécialisé sur la peinture et les arts graphiques aux XVIII^e et XIX^e siècles, ses recherches portent sur l'interrelation entre l'art et la culture visuelle dans une perspective transcontinentale.

Abstract

Historiography has given us the image of Horatio Walker as an artist in harmony with the rural environment of the île d'Orléans, where the tutelary figure of Jean-François Millet is never far away. Our objective is to reverse this view by exploring the only living environment where his career was at stake for more than thirty years: the Island of Manhattan. Based on an analysis of exhibition spaces, the singular position of Newman Montross, and the emergence of professional art criticism, we see Walker's desire to succeed and make a name for himself come true. Through a complex dynamic between proximity and distance – geographical, social, and artistic – he occupies a unique place in the visibility and control of his works. In this, he understood that to have a career and last in New York, the artist must establish a clear distinction between creating and marketing his works.

Keywords: Art market, Montross Gallery, art criticism, rural life

Author's biography

Didier Prioul is an associate professor in the Department of Historical Sciences at Université Laval and has taught North American art history (pre-1950) and museology. Specializing in 18th- and 19th-century painting and graphic arts, his research focuses on the interrelationship between art and visual culture from a transcontinental perspective.

Au cours des années 1880 et 1890, New York devient le centre du capitalisme aux États-Unis, réunissant le développement industriel et la finance, le commerce international et les acteurs de l'économie marchande. Inscrit dans la trame urbaine de la ville, le milieu de l'art se diversifie en accord avec cette croissance de l'enrichissement, marqué notamment par le regroupement des mêmes activités dans des districts distincts, comme la finance et le commerce portuaire ou l'édition sur Park Row, près du pont de Brooklyn (Scobey, 2002, p. 23-33). Le commerce d'art suit le mouvement vers Midtown Manhattan, entre la 33^e et la 35^e rue comme lieu de cohésion sur la 5^e avenue à la fin du siècle. La galerie Knoedler en est l'exemple qui, depuis son origine sur Broadway en 1846, remonte progressivement la 5^e avenue, du niveau de la 22^e rue entre 1860 et 1880, à celui de la 34^e en 1890 (Penot, 2017).

Qu'il s'agisse d'institutions établies comme la *National Academy of Design* (NAD) et l'*American Water Color Society* (AWCS) ou de la création de la *Society of American Artists* en 1877, l'objectif principal pour un artiste est le même : être visible, lire son nom et le titre de son œuvre dans le catalogue de l'exposition, retenir l'attention pour avoir une mention dans les comptes rendus des journaux. La multiplication des expositions monographiques en galeries, en croissance depuis les années 1890, permet aux critiques de voir de près le travail de l'artiste, parfois sur une longue durée, et de se faire une opinion en reliant le présent aux réalisations du passé. Dans ce monde très compétitif, Horatio Walker va profiter de toutes ces possibilités pour construire sa réputation tout en marquant fortement sa singularité, en jouant habilement sur l'écart entre montrer ses œuvres, offertes à tous les regards, et la possibilité de les acquérir.

Cette notion d'écart traduit surtout une forme de vie que l'on peut suivre dans la durée, depuis ses premières réussites pour se faire connaître jusqu'à obtenir un renom qui le fera entrer dans les nouveaux récits historiques au début du siècle. Durant toutes ces années, ce sera d'abord une question de rythme géographique : du printemps à l'automne à l'île d'Orléans; l'hiver à New York. Mais on aurait tort de penser que le rural et l'urbain s'opposent selon un système simpliste qui séparerait la tranquillité de l'espace de la création à l'effervescence métropolitaine de sa diffusion. Malgré leur apparente opposition, Walker a transformé la distance et la proximité de ces deux milieux en deux modes de vie et de création solidaires, imbriqués l'un dans l'autre, liant à la fois le géographique, le social, l'artistique et l'esthétique. Générateurs de mouvements et d'interactions, les liens entre la proximité et la distance détiennent en fait la clé de compréhension de la carrière de Walker¹.

Notre préoccupation sera de donner un sens à sa volonté de faire carrière à New York, une faculté qui participe du désir et de la raison. En même temps, la volonté ne se confond pas avec la détermination qui vise un but à atteindre, mais indissociable de la liberté, elle se réalise au quotidien dans l'action. Comme Walker a toujours pensé son œuvre pour le regard des acheteurs, collectionneurs et critiques américains, ce n'est donc pas depuis l'île d'Orléans qu'il faut examiner cette question, mais directement dans la métropole américaine où tout

se réalise. Il y a donc deux temporalités distinctes, avant et après la fin de la Première Guerre mondiale, les deux dernières décennies étant marquées par le repliement sur l'île d'Orléans et l'inscription de l'artiste dans un régionalisme identitaire à vocation patriotique, une période de sa vie déjà bien étudiée par David Karel (1986) et que nous n'aborderons pas².

1882-1888. Premières reconnaissances

Horatio Walker n'est pas un novice lorsqu'il s'installe à New York en 1885³. Il arrive avec une bonne connaissance des modes d'exposition, acquise à Rochester depuis 1880, alors qu'il s'était associé à des artistes locaux pour fonder le Rochester Art Club dont il venait d'accepter la présidence en 1884. Mais les milieux artistiques sont séparés et Walker ne transporte pas à New York la reconnaissance acquise à Rochester, il doit partir du premier niveau, soit celui d'être identifié, voir ses œuvres retenues par les jurys pour les expositions annuelles, inscrites et identifiées sous son nom dans les catalogues, remarquées par la critique. Il aborde donc le milieu de l'art new-yorkais avec prudence, expose une aquarelle en 1882 à l'*American Water Color Society* et un tableau l'année suivante à la *National Academy of Design*, deux institutions auxquelles il restera fidèle jusqu'à son décès en 1938.

Contrairement au Rochester Art Club où il exposa annuellement un nombre d'œuvres parfois important – dix-huit en 1882, sept en 1883 et six en 1884 –, il se limite à une ou deux à New York. Il faut surtout porter attention à un mode de présentation spécifique que Walker adopte en 1887 pour une œuvre qu'il juge mieux accomplie, en l'exposant à répétition. L'aquarelle *Evening* illustre bien la manière dont il organise sa visibilité. Présentée pour la première fois à l'AWCS en 1887 (AWCS, 1887), à un prix qui fait savoir le crédit que Walker lui accorde (200,00 \$), il l'expose à nouveau au même endroit en 1888, en fixant cette fois-ci la barre très haute (350,00\$), un indicateur qui marque la cote qu'il attribue à une œuvre qu'il juge de « grand mérite » (AWCS, 1888).

L'astuce est habile, confirmée la même année par le prix William T. Evans⁴ (300,00 \$) dont il est le premier récipiendaire, remis par le jury à l'œuvre possédant le plus de mérite (Freer, 1900, p. 78). En 1889, Newman Montross la retiendra pour son exposition consacrée à l'art américain contemporain à Washington et en 1890, alors que Walker est membre du jury de l'AWCS et du comité d'accrochage des œuvres, il l'expose, sans la vendre, et la fait reproduire dans le catalogue (fig. 1)⁵ (AWCS, 1890).

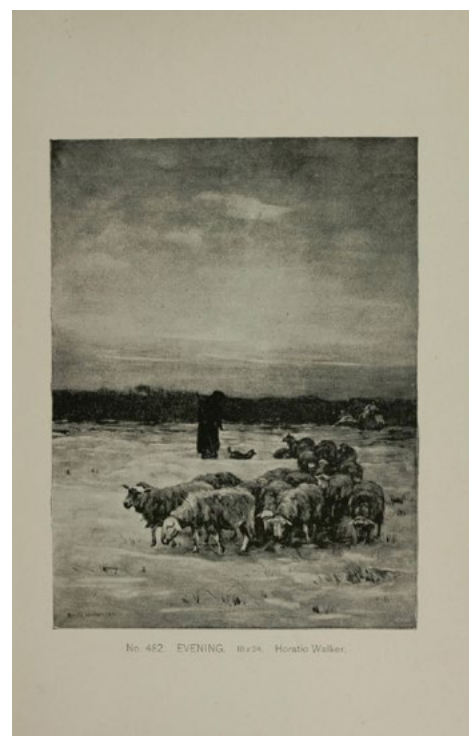


Figure 1. Horatio Walker, *Evening*, 1890, AWCS. n°482.

Evening manifeste aussi toute la poétique des titres que Walker donne à ses œuvres, dès 1882. Il efface toute localisation géographique au profit d'un espace générique, de telle sorte que le spectateur se trouve dans l'impossibilité de situer la représentation qui lui est montrée. Une pratique qu'il va appliquer avec régularité, comme dans *Milking* (1882), *Turkeys in a Cornfield* (1883), *A Pig Sty* (1884), *Cattle, Fiddling the Pigs* et *A Pastoral* (1885), des œuvres sans aucun récit pour créer de la tension entre les personnages. S'il n'est pas inhabituel, ce choix est néanmoins paradoxal dans le contexte new-yorkais, alors que la critique demande aux artistes, de retour d'Europe, de faire de leur ancrage territorial aux États-Unis un référent à la réalisation de leurs œuvres, d'où la fondation de plusieurs colonies d'artistes en Nouvelle-Angleterre (Cos Cob, Old Lyme, Shinnecock) devenues des marqueurs d'identité par les titres donnés aux œuvres.

Walker a bien compris que l'exposition laisse une pleine autonomie à l'œuvre face au regard du spectateur, sans la parole de l'artiste pour le guider comme c'est le cas lors de visites à l'atelier. Il est difficile d'en douter lorsque l'on constate qu'il expose aussi en 1887 un tableau dont il sait bien qu'il a toutes les qualités pour retenir l'attention : *A Stable Interior*. De manière tout à fait inhabituelle, il choisit l'*American Art Association* à New York pour le présenter. Fondée en 1883 par trois associés, il s'agit de la première maison de vente aux enchères consacrée à l'art américain et d'une galerie d'art qui se consacre à la promotion des artistes contemporains, sous la forme de présentations plus restreintes – une centaine d'œuvres –, à la différence des expositions annuelles à la NAD. Sa particularité est de permettre au public d'être son propre jury en remettant un prix – la médaille d'or des visiteurs –, à l'œuvre qu'il juge la plus accomplie. Walker a misé juste avec *A Stable Interior* qui réunit tous les suffrages et obtient cet honneur (Caffin, 1902, p. 176⁶). Bien installée au centre de la composition, une vache laisse croire au spectateur, en tournant son regard vers lui, qu'il vient de la remarquer d'un simple coup d'œil en passant devant l'étable (fig. 2).



Figure 2. Horatio Walker, *A Stable Interior* [Milking], 1977.

Le tableau est entièrement pensé pour le regard du spectateur, à partir d'une vision de proximité qui installe le sujet au centre de la composition, dans un rapport d'équivalence entre son point de vue et les figures peintes. En même temps, Walker sait bien que la perception n'est pas donnée tout d'un bloc, qu'elle se sépare entre le regard de près et une vision périphérique. C'est par la forme et la facture de l'œuvre, le geste et la couleur, que l'œil pénètre dans le tableau, y circule et prend tout son intérêt à découvrir la façon dont la matérialité de la peinture anime un sujet simple et banal. Fort de cette première réussite, il présente le tableau à Chicago en 1893, lors de la World Columbian Exposition (Ives, 1893), où il se méritera une médaille d'or. Il le conservera ensuite dans son atelier à New York, le mettant bien en valeur sur le mur pour le bénéfice des visiteurs de passage.

1889-1899. Singularité et légitimité

Dans le milieu capitaliste où Walker veut se faire un nom, l'objectif de vivre en ermite hors du monde n'est pas une solution envisageable, il faut être dans un milieu collectif qui marque son appartenance et lui assure son identification tout en maintenant une distance. Ce mode de vie et de création sera désormais une réalité en 1889, lorsque la possibilité lui sera offerte d'acheter la « maison d'habitant » qu'il louait dans le village de Sainte-Pétronille à l'île d'Orléans. En 1890, il fait construire une maison atelier, une villa de style *Arts & Crafts*, qui devient son lieu de villégiature du printemps à l'automne. La même année, il installe son atelier new-yorkais dans le Studio Building au 51W Tenth Street, qu'il occupera jusqu'à son départ en Angleterre en 1902. L'opportunité qui lui a été offerte d'acquérir le terrain en 1889 se comprend comme un hasard heureux qui arrive au bon moment⁷ et deviendra l'incarnation d'un mode de vie choisi, qui consiste à se donner une place à part dans le milieu artistique et social new-yorkais. Dorénavant, Walker peut se partager entre deux îles, Manhattan et l'île d'Orléans; il ne s'agit plus pour lui de chercher une reconnaissance professionnelle, désormais acquise, mais de s'insérer dans un registre de valeurs avec la volonté de se faire reconnaître comme un artiste de renom, dessinateur et peintre.

En mai 1890, Horatio Walker est élu membre associé à la NAD et l'œuvre qu'il présente cette année-là, *A Barnyard*, est remarquée avec un ton d'ironie par le journaliste de la revue hebdomadaire *The Critic*⁸:

– Mr. Walker is the painter *par excellence* of the porcine race ... The pigs have a right to be proud of the manner in which Mr. Walker has treated them, and should make him a present of their best bristles by way of acknowledgment. (Anonyme [Sadakichi Hartman], 1890).

Méfions-nous quand même du ton ironique, car il manifeste surtout la reconnaissance d'un savoir-faire que Rush C. Hawkins, rapporteur de l'exposition universelle de Paris en 1889, avait déjà bien compris lorsqu'il rédigea son rapport :

– Horatio Walker shows a strong bit of colour in his “Étable à cochons” It is not an interesting subject, except perhaps to the mind of pork-packer. To an ordinary person a pig sty is not a thing of beauty, but as a study of color and composition this work would do credit to George Morland. (Hawkins, 1891).

Comme on l’a vu avec *A Stable Interior* (fig. 2) la première force de l’œuvre de Walker repose précisément sur l’insignifiance du sujet relevée par Hawkins, à condition de prendre le qualificatif au sens premier de « ce qui n’a pas d’importance, de portée » (Rey, 1998, p. 3507), non pas en lui attribuant une valeur péjorative de faiblesse.

À partir de 1890, l’exposition de ses œuvres appartient désormais au seul domaine de la contemplation, alors que le spectateur est coupé de tout référent à la valeur marchande de l’objet exposé, comme en témoignent les présences annuelles à l’AWCS. La lecture des catalogues montre que chaque œuvre exposée est associée à un prix de vente de 1882 à 1889⁹ puis tout s’arrête en 1890, soit que les œuvres exposées sont déjà vendues ou prêtées par le collectionneur, soit qu’elles portent la mention « *not for sale* ». Il faut insister sur le fait que Walker est le seul artiste à agir de la sorte, tous les autres exposants associent un prix de vente à leur œuvre. Sarah Burns a bien décrit le paradoxe auquel sont confrontés les artistes à la fin du XIX^e siècle, soit de réaliser des œuvres pour un marché tout en se mettant à distance de ce même marché pour ne pas y être directement associé. L’art doit se tenir « *aloft and aloof* » (au-dessus et à l’écart) (Burns, 1996, p. 67). Cette distance entre la visibilité de ses œuvres et leur disponibilité pour les acheteurs, que Walker instaure durant la décennie 1890, est particulièrement habile, car elle lui permet de négocier le prix de vente de l’œuvre en s’appuyant à la fois sur la reconnaissance par ses pairs – ses prix dans les expositions nationales et internationales, ses différents statuts dans les associations artistiques – et sur l’estime que lui voue la critique, indéfectible dans son cas.

L’exposition que lui offre la galerie Cottier & Co en mars 1897 est un moment marquant de cette stratégie. Daniel Cottier (1838-1891), artiste, créateur et rénovateur de l’art du vitrail en accord avec le mouvement Beaux-Arts (Aesthetic Movement), ouvre un atelier à New York et à Sydney en Australie en 1873, annexes de son entreprise londonienne (Chu et Donnelly, 2021). Aux États-Unis, il devient l’un des promoteurs du mouvement pour l’ornementation des milieux ecclésiastiques et privés. En parallèle, il développe une très importante collection de tableaux anglais, français, hollandais et américains, dont la vente aux enchères, à son décès en 1891, fournira une assise financière importante à sa famille. C’est sur cet arrière-plan que le nom de Cottier & Co. survit à son fondateur et devient une galerie d’art de renom à New York, tant pour l’art européen que pour la promotion des artistes américains.

Horatio Walker présente trente-deux œuvres, des peintures et quelques aquarelles; hormis cinq ou six œuvres prêtées par des collectionneurs, elles sont toutes sa propriété. Il s’agit

de sa première exposition personnelle, ce qui permet aux spectateurs de voir la cohérence d'ensemble de son travail sur une période d'une dizaine d'années. Si les critiques sont descriptives et répètent des commentaires déjà bien connus, l'une d'entre elles se distingue totalement des autres. Elle est publiée en mai 1897 dans la revue *Art News*¹⁰, fondée en mars de la même année par Sadakichi Hartmann, dont il est le seul auteur des textes. Rédigée dans un style inhabituel, cette critique marque un nouveau regard sur l'œuvre de Walker :

– Horatio Walker is an artist who struggles for something, who nourishes an ardent desire to realise *great* art, He has the rare gift of sifting his subjects from unnecessary details, and only to paint the essentials, and combine realism and classicism to a decorative as well as suggestive art which satisfies the most modern elements. (Hartmann, 1897, mai).

Lire que l'œuvre de Walker peut plaire ou contenter les aspects (*elements*) les plus modernes de l'art actuel surprend, car rien ne prépare le spectateur à voir son œuvre de cette façon. Pour convaincre, Sadakichi Hartmann situe sa critique dans le domaine personnel, celui d'une expérience déjà vécue :

– I have spent one winter in Canada, and some of its sad, silent winter scenes, have made a deep, most vivid impression upon my mind... looking at Walker's pictures I involuntarily asked myself "How many human lives had to be sacrificed to conquer that Canadian desolation for the unsances of civilization?" (Hartmann, 1897, mai).

Hartmann fait du corps le lieu de la perception et développe un rapport physique face aux œuvres de Walker. Il raille d'ailleurs ceux qui ont l'œil collé sur une faute du dessin, montrant par-là qu'ils ne savent pas voir l'essentiel :

– Many professionals look, for instance, at his Harrower¹¹ (fig. 3) rather contemptuously and invariably tumble over one of the forelegs of the bull, "it is not well drawn, badly painted. in short no leg at all." But I exclaim... "if they can't see anything else! For heaven's sake" (Hartmann, 1897, mai).



Figure 3. Horatio Walker, *The Harrower* [Le Herseur], vers 1890-1895, huile sur toile, 61 x 91,4 cm. New York, The Metropolitan Museum.

À l'œil objectif, aveugle devant l'œuvre, Hartmann oppose le regard subjectif, celui dont la connaissance est formée par la sensation, la matière de la peinture, la couleur et la lumière. Ce n'est pas l'imitation de la nature que recherche Walker, mais de recréer chez le spectateur, par une interaction sensible, ce que vivent et ressentent ceux qui habitent les lieux, que Hartmann traduit comme autant d'évocations de la *Weltschmerz* :

– Horatio Walker's animals seem to know something of Goethe's "Weltschmerz;" his oxen are represented as "beast of toil," his cows seem to be resigned to a fate of drudgery; his sheep, huddled together in the pale morning light... look as forlorn and ascetic as the almshouse inmates who were lost in the forest in Maeterlinck's play "Les Aveugles." Also over his landscapes, those forest clearings with a few yellow leaves shivering in barren branches, hovers an atmosphere of loneliness and melancholia (Hartmann, 1897, mai).

Sadakichi Hartmann est particulièrement disponible à cet effet de subjectivation, à la fois par sa formation et sa culture. Né au Japon d'un père allemand et d'une mère japonaise, il est éduqué en Allemagne jusqu'à l'âge de quinze ans, avant d'émigrer aux États-Unis avec ses parents, à Philadelphie en 1882 (Leman-Tan, 2021). La *Weltschmerz*¹², la douleur de vivre qui imprègne la totalité de l'espace pictural, appartient au vocabulaire du poète symboliste qu'est Hartmann, ami ponctuel de Mallarmé (Blake, 1968). Le rapprochement qu'il établit entre les moutons de Walker et les *Aveugles* de Maeterlinck traduit le sentiment profond qui l'anime devant le tableau. Dans une pièce en un acte, Maeterlinck a mis en scène douze aveugles qui ont quitté leur hospice pour une promenade, conduits sur une île par un prêtre qui meurt et laisse le groupe dans l'incertitude, l'attente, puis l'angoisse (Hadar, 1973-1974). Cette méditation sur le temps arrêté, la finitude humaine et la mort, Hartmann la retrouve métaphoriquement dans le groupe serré des moutons à la levée du jour.

L'année suivante, en mars 1898, Roger Riordan publie un long article sur Horatio Walker dans *The Art Amateur* (Riordan, 1898) précédé d'une étude détaillée de Robert Jarvis sur la pratique du dessin au fusain comme moyen d'expression moderne (Jarvis, 1898). Pour la première fois, aucune exposition n'est à l'origine des textes, seuls la personne et l'art de Walker motivent l'auteur qui prend le temps d'expliquer à ses lecteurs que Walker ne doit sa réussite qu'à lui-même, à ses dons personnels. C'est donc sous le signe de la vocation qu'il faut regarder ses œuvres :

– He has only developed the style that was born with him... It were easy to trace certain affinities between Walker's art and that of other painters of this and the last century... But his personality is not merged in the characteristics of any school or group. It cannot be said that what he gives can be obtained elsewhere (Riordan, 1898, p. 87-88).

La décennie 1890 se termine avec Riordan qui qualifie Walker d'idéaliste « [...] we call him an idealist. He himself would insist that the term so used is only a synonym for artist and we agree with him » (Riordan, 1898, p. 87). Sadakichi Hartmann avait d'ailleurs démontré l'une des composantes essentielles de cet idéalisme fin-de-siècle, expression réaliste d'un monde douloureux. Michel Draguet a consacré une étude à la complexité de cet usage terminologique de l'idéalisme en Belgique pour en identifier les principales composantes, ce qui permet de mieux comprendre les liens que les critiques établissent avec Horatio Walker : « le respect de la tradition, la restauration de l'autorité, le rétablissement d'un nouvel ordre basé sur le passé, le retour à l'unité perdue en constitueront les aspects dominants. Cette face obscure, hostile au progrès, relève essentiellement d'une branche du symbolisme encore méconnue : l'idéalisme » (Draguet, 1997, p. 10). Sans trop élaborer, il faut aussi se rappeler le contexte mémoriel de cette nostalgie du passé aux États-Unis – le progrès matériel et la vie moderne comme pertes du sens de l'effort, du travail physique, des valeurs d'authenticité et de morale – dont les œuvres de Walker témoigneraient de leur persistance en Amérique.

Intermède sur Newman Montross

Il est temps maintenant de faire intervenir une personne que l'historiographie a toujours jugée à l'origine de la carrière d'Horatio Walker : Newman Emerson Montross. En 1977, alors que Dorothy Farr consacre la première exposition à Horatio Walker à l'Agnes Etherington Art Center à Kingston, elle fait reposer ses débuts à New York sur Newman Montross :

– [...] a New York art gallery agreed to act as a sales agent and his work began to sell steadily. The Montross gallery on 5th avenue, New York... In a sense, to be represented by Montross meant that Walker had "arrived" and with some promise of economic security, he married Jeanette Pretty of Toronto¹³ (Farr, 1977, p.13).

En 1986, l'exposition rétrospective d'Horatio Walker au Musée du Québec remet à jour la connaissance sur l'artiste, à partir des travaux de David Karel. L'année 1883 devient alors le moment charnière pour la relation de Walker avec Newman Montross qui « [...] s'adjoint à titre de représentant commercial l'habile marchand new-yorkais Newman E. Montross. Ainsi, tout se trouve conjugué pour un fulgurant départ¹⁴ » (Karel, 1986, p. 16). La même information est répétée dans le *Dictionnaire biographique du Canada* (DBC) : « Il retient en 1883 les services du galeriste new-yorkais Newman Emerson Montross, qui restera son représentant commercial jusqu'en 1923 » (Vallée, 2022). Tout cela serait sans grande importance si ces jugements d'autorité n'avaient pas modifié durablement la compréhension que nous avons aujourd'hui de l'artiste et de son rôle dans la maîtrise de sa propre carrière. Dans la perspective d'ouvrir une galerie d'art à New York, Newman Montross¹⁵ pose un problème singulier dans ce milieu hautement compétitif et soulève plusieurs questions : Que fait-il et où est-il à New York? Comment se montre-t-il publiquement, par ses publicités, ses expositions? Quel galeriste

est-il dans ce milieu si difficile pour se consacrer à la diffusion et à la promotion de l'art américain contemporain?

Depuis 1870, il est marchand de matériaux pour artistes, d'abord au 271W, 40th Street puis au 3176 Broadway en 1877, déménageant en 1885 dans un local adjacent au 1380 Broadway, qui deviendra son adresse permanente. À partir de cette date, ses annonces publicitaires ne varient pas, à l'exemple de celle qu'il publie dans *The Art Amateur* en mars 1887 : « N.E. Montross, 1380 Broadway, New York. Artists' Materials for all branches of Drawing, Painting and Decorating. Price list on application ». Cependant, son intention de devenir galeriste est bien réelle. En 1887 et 1888, il annonce des ventes d'œuvres d'artistes américains contemporains dans les locaux de la Moore's Art Gallery sur la 5^e avenue, une maison de vente aux enchères, propriété de William P. Moore, qui loue ses salles pour des activités ponctuelles. La vente de 1887 est remarquée par le journaliste du *Critic* qui la commente brièvement le 12 mars : « It was apparent that the pictures composing it had been selected by one familiar with the best aspects of American Art, especially in landscape » (Anonyme, 1887, 12 mars). La semaine suivante, la revue publie le résultat de la vente : « The Montross collection, sold March 11th, brought \$8,282.50 for seventy pictures » (Anonyme, 1887, 19 mars). Horatio Walker n'était pas de la vente de 1887, il le sera lors de la suivante, le 27 avril 1888, avec une aquarelle, *A Pastoral* (n° 50), vendue 110 \$. Le total de cette enchère fera moins recette avec un montant de 7 300 \$ pour 66 numéros vendus, sur 69 présentés. Ces ventes reposent sur un objectif clairement formulé par Montross dans le préambule du catalogue du 27 avril 1888 :

– The undersigned begs to say in regard to this second annual exhibition and sale that it is made in pursuance of his desire to establish a business in American Art. The pictures composing this collection are mainly of the current season, purchased directly from the artists, and, with a few exceptions, are recent works now publicly shown for the first time (Montross, 1888).

Un rapide coup d'œil sur des ventes contemporaines situe les montants obtenus par Montross comme étant respectables, sans toutefois encourager un lancement en affaires. Le 9 mars 1887, une vente de soixante-quinze tableaux de Worthington Whitredge, un dernier représentant de l'Hudson River School, a lieu dans les salles d'enchères d'Ortgies's Gallery sur la 5^e avenue et réalise un montant de 11, 905 \$ (Anonyme, 1887, 19 mars). Les 2 et 3 mars 1887, quatre-vingt-seize tableaux de William Merritt Chase avaient trouvé preneurs pour un montant de 10, 000 \$ lors de la vente à la Moore's Gallery (Anonyme, 1887, 12 mars). Tout cela, mis en perspective avec une vente d'art européen comme celle de la collection Stewart en mars 1887 dont la mise à l'enchère de 217 tableaux se monta à 513, 750 \$, montre tout l'écart qui existe entre les deux mondes de l'art, européens et américains (Anonyme, 1887, 2 avril). Dans ce contexte, l'entreprise de Montross paraît assez risquée financièrement, surtout qu'il achète les œuvres aux artistes pour les revendre ensuite, sans être assuré d'une marge de profit suffisante pour se lancer dans les investissements exigés par l'ouverture d'une galerie d'art.

En dépit de pouvoir réaliser son souhait de s'installer comme galeriste, Newman Montross établit sa réputation autrement et l'année 1889 lui offre l'opportunité de réaliser la première exposition d'art américain à Washington, à la demande du conseil d'administration des Dames gestionnaires (Lady Managers) du Garfield Memorial Hospital (Anonyme, 1889, 9 mars). L'hôpital est dédié à la mémoire du président américain James A Garfield, assassiné en 1881, avec le mandat de soigner toute personne, indépendamment de son origine et de son statut social. Les gestionnaires représentent plusieurs états américains, plus ou moins liés aux membres du Congrès et à la présidence des États-Unis, ce qui facilite les relations pour solliciter les dons pour le fonctionnement de l'hôpital. L'exposition préparée par Montross a donc une finalité de vente, comme le catalogue le mentionne « When the name of owner is not given, pictures are for sale. Prices may be obtained from Mr. Montross or the Committee » (Montross, 1889, p. 15). Néanmoins, il ne s'agit pas d'une situation commerciale, mais d'un espace mitoyen dans lequel la vente perd sa dimension marchande au profit d'une donation charitable.

Montross a regroupé 83 peintres, 18 aquarellistes et deux sculpteurs pour un total de 151 œuvres, ce qui est remarquable dans le contexte de l'Exposition universelle de Paris de 1900 qui capte tous les intérêts. Il a surtout eu l'habileté de s'adjoindre la collaboration de Mariana Griswold Van Rensselaer, critique d'art lue et écoutée à cette époque, pour rédiger l'introduction au catalogue (Dearing, 2000, p. 274). D'entrée de jeu, elle annonce la nouveauté : « This is the first important collection of works by living American artists that has been shown in the capital of their country » (Montross, 1889, p. 7). Si l'exposition réunit une génération d'artistes modernes – William Merritt Chase, Kenyon Cox, Alden Weir, Theodore Robinson, John H. Twatchman, John Singer Sargent, Edmund C. Tarbell –, Montross a surtout le souci de réaliser une juste représentation d'artistes vivants. Il associe à son projet des tenants du naturalisme aux États-Unis, certains marqués par l'École de Barbizon comme Alexander H. Wyant, Eastman Johnson, Dwight Tryon alors que d'autres artistes développent une poétique plus singulière, tels George Inness et Winslow Homer.

Mariana Griswold a bien compris la ligne de démarcation voulue par Montross : « [...] the desire of those in charge of the exhibition was to show To-Day, not Yesterday, and a sharp line of division marks off the one of the other in American art » (Montross, 1889, p. 9). Cette séparation, chronologiquement placée vers 1888, soit un siècle après l'indépendance des États-Unis, est d'emblée centrée sur l'acte artistique, l'application et le travail : « [...] only when something very well worth painting is painted very well and with individual, personal feeling, can a great picture be produced [...] To learn how to use brush and colors – this is the most important thing in art, because it is the fundamental thing » (Montross, 1889, p. 9).

« *To paint well* » serait donc un acte de sincérité et de vérité qui séparerait les artistes d'hier de ceux d'aujourd'hui. Présent dans l'exposition avec un tableau, *A Shower* (n° 111) et l'aquarelle, *Evening* (n° 148), Horatio Walker s'accorde parfaitement à cette lecture contemporaine,

valorisant la matérialité de la peinture au détriment de la narration visuelle.

Pour Montross, l'exposition de Washington est clairement une réussite personnelle, reconnue par *The Critic* en 1889 qui lui attribue une place dans le milieu des artistes et des collectionneurs:

– The Art exhibition at Washington [...] proves to be of exceptional interest, despite the fact that the Paris Exhibition and the approaching New York exhibitions have taken so many desirable pictures, which might otherwise have been obtained. As a first effort to make a distinctively national exhibition at the Capital, the plan has attracted wide attention, and Mr. N. E. Montross, who has had charge of the collection, has met with encouragement on every hand. Not only the artists have responded promptly, but owners of some of the best examples of American painting have been no less generous (Anonyme, 1889, 9 mars).

Montross n'a pas capitalisé sur cette réussite, car il ne renouvelle ni la vente aux enchères, ni l'exposition durant la décennie 1890. En fait, hormis la répétition de ses encarts publicitaires pour son magasin de matériel d'artiste, il n'a aucune présence dans l'espace public à New York. Il faut attendre 1897 pour comprendre ce qui s'est joué durant toutes ces années.

La réponse est donnée par Sadakichi Hartmann dans « On American Art », une réflexion au vitriol sur l'état présent de l'art américain, publiée en juin 1897 dans *Art News* (Hartmann, 1897). Après avoir dressé le bilan des artistes expatriés, des innombrables plagiaires créant en parasites, du comportement inconstant du public, des marchands d'art obsédés par l'argent et n'ayant que peu d'intérêt pour la qualité des œuvres qu'ils vendent, des critiques sans grande culture artistique ni compétence en écriture, il en arrive à ce qu'il appelle l'approche des « Incommensurables » : « They believe in themselves implicitly, they affect not to care for the ovation of the public, and actually avoid exhibiting. It lends their pictures a rarity they would otherwise not possess. In other words, it's a business ruse » (Hartmann, 1897, juin, p. 2). Les « Incommensurables » – Thomas Dewing, Dwight Tryon et Horatio Walker – se considèrent comme « the greatest living painters ». C'est grâce à eux et à leur instinct, que Newman Montross, « not exactly a connoisseur », a pu former son goût et découvrir les qualités d'un bon tableau, ce qui lui permettra d'être le « grand prêtre » de son « little sanctum at 1380 Broadway » auprès des visiteurs en les mettant en condition pour voir une œuvre : « Now you will have a rare treat; prepare yourself [...] Now take a long look, 15-20 minutes, express your admiration, kneel down and look crushed! » (Hartmann, 1897, juin, p. 2).

Sous la dérision et l'exagération, l'information est importante, car Hartman est le seul à donner un sens à la discrétion de Montross durant la décennie 1890. Il nous fait comprendre qu'il n'y a pas de lien d'artiste à marchand, au sens où le premier délèguerait au second la vente de ses œuvres, mais des interactions complexes dans lesquelles les artistes conservent leur pleine

autonomie. La description qu'il donne des « Incommensurables » s'accorde d'ailleurs très bien avec les démonstrations de Sarah Burns sur la manière dont un artiste comme Thomas Dewing cultive le détachement par rapport aux contraintes marchandes (Burns, 1996, p. 70-74). Se mettre en retrait, cultiver une apparence de dédain pour la portée commerciale de l'activité artistique et adopter une attitude incompatible avec la norme commune, tout cela est en accord avec Horatio Walker. Précisons pour conclure que Sadakichi Hartmann établit une stricte distinction entre ces postures d'artistes, qu'il déteste, et la qualité et l'originalité de leurs œuvres qu'il respecte et reconnaît.

1900-1902. Montross Gallery 5th Avenue, l'ancrage de la visibilité

Newman Montross ouvre finalement sa galerie sur la 5^e avenue à New York en 1900. Elle donnera à Horatio Walker une visibilité qu'il n'a pas encore connue, même lors de son exposition à la galerie Cottier en 1897. La galerie est inaugurée en février avec la présentation de quarante tableaux de Dwight Tryon (Anonyme, 1900, mars), suivie en mars de celle de Thomas Dewing avec vingt-et-un tableaux. Horatio Walker termine la saison des expositions d'hiver en avril avec une mise en espace réglée en trois registres : des œuvres achevées, dont sept tableaux; vingt-quatre études en couleur et une vingtaine en noir et blanc; un ensemble de carnets de croquis (Anonyme, 1900, mai). Destinée tant aux connaisseurs qu'aux étudiants et, comme le répètera la critique, Walker tient à montrer une cohérence d'ensemble de son travail tout en marquant une nette distinction entre les étapes de sa création dont chacune possède sa pleine autonomie. Les carnets de croquis ne sont donc pas conçus pour être vendus, ils font office de preuves et demandent à être examinés de près. Leur présence confirme le professionnalisme de l'artiste, sa maîtrise du dessin et la manière dont il observe et étudie ses sujets. Le tableau final, par sa seule présence dans l'exposition au milieu des esquisses et des croquis, démontre qu'il n'est pas une simple imitation de la nature, mais la représentation d'une idée, comme l'avait bien compris Roger Riordan en mars 1898 dans *The Art Amateur* :

– His sketches and studies from nature [fig. 4] are, however, marked by a literalness that is not characteristic of his finished pictures. In the latter, the pictorial idea has full sway; it dominates the composition, determines the point of greatest interest, and the degree of importance to be given to other parts of the picture. It is for this reason that we call him an idealist (Riordan, 1898, mars, p. 87).

L'objectif premier de l'exposition est bien là : concentrer toute l'attention du public sur un seul tableau, peint en 1899-1900, *Ploughing – The First Glean* (fig. 5). Le journaliste de la revue *The Art Interchange* ne s'y trompe pas et lui attribue le titre de « *Picture of the Year* », car le tableau présente les « [...] qualities which penetrate at once the mind of the thoughtful man who comes into its presence; it stirs the emotions and enlarges the horizon to include

life under different conditions from those under which most men live » (Anonyme, 1900, mai, p. 115).

De manière volontaire, Walker fixe le prix à 12, 500 \$ ce qui aligne le tableau sur la valeur des œuvres d'exception en art européen moderne, comme *Les dernières glanes* de Jules Breton, acheté par Henry Clay Frick chez Knoedler en 1895 pour 14, 000 \$ (Hess, 2020). À l'inverse, il est en rupture avec la valeur habituelle des œuvres en art américain et rend son tableau inaccessible aux acheteurs. Il est cependant disponible à la contemplation, prêté dans la plupart des expositions, aux États-Unis et en Europe, ce qui lui vaudra d'être primé à plusieurs reprises et de servir de référence à son art. Walker ne s'en départira que sous la contrainte financière, en le vendant au gouvernement du Québec en 1929 pour rejoindre la collection du futur Musée de la Province de Québec.

Toute l'exposition de 1900 est construite selon cette dynamique de la proximité et de la distance, du rapprochement et de l'écart : la proximité du travail de l'artiste et la distance de l'œuvre achevée. Le journaliste de *Brush and Pencil* a bien vu cette distinction lorsqu'il rédige son article, séparé en deux paragraphes, alors que le premier concerne la personne de l'artiste et le second le tableau (Anonyme, 1900, mai). Patiemment et avec constance, Walker a inscrit dans les esprits une double notoriété dont les deux composantes sont à la fois imbriquées et distinctes : la notoriété de sa personne et la notoriété d'une œuvre d'exception.

Au moment où il en reçoit les mérites, il se prépare à partir pour Londres en février 1901¹⁶ où il restera quatre ans. S'il ne renouvelle pas la location de son atelier à New York, il n'est pas absent pour autant et Montross, en homme d'affaires habile qui connaît bien le milieu dans lequel il évolue, fait de cette absence un atout. Il sait que si l'artiste demeure le propriétaire de ses œuvres originales, leurs déclinaisons sous d'autres formes lui appartiennent. En date du 24 janvier 1902, le *Catalogue of Copyright Entries*, publié régulièrement par la Bibliothèque du Congrès à Washington, mentionne qu'il prend, pour la première fois, des copyrights pour la reproduction photographique de dix œuvres d'Horatio Walker (Library of Congress. Copyright Office, 1902)¹⁷. À partir de ce moment, on peut dire qu'il devient, non pas un agent de l'artiste, mais un intermédiaire pour toute personne qui veut transiger avec lui pour la reproduction de ses œuvres. Montross en fera un système, car en 1911 et dans ce même catalogue officiel, on lit qu'il est le détenteur de 54 copyrights pour des photographies d'après des tableaux des



Figure 4. Roger Riordan, *The Art Amateur*, mars 1898, p.87.



Figure 5. Horatio Walker, *Ploughing – The First Glean* [Labourage – Le Premier rayon du jour], 1900, huile sur toile, 153 x 193,9 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

artistes qu'il expose, dont Dwight Tryon, Alden Weir, Willard Metcalf et Horatio Walker (16 photographies). Newman Montross les expose en même temps que les œuvres originales, comme en 1905, alors que Walker n'a qu'une œuvre à présenter, *The Wood-Cutter* (fig. 6), qui date déjà de 1900. Dans *American Art News*, le critique le mentionne d'ailleurs comme un ajout pertinent : « In the same

room are hung a number of Montross print reproductions of other pictures by Mr. Walker, which are very attractive » (Anonyme, 1905, 11 mars). Ces photographies ont leur propre utilité, car on peut les acheter dans la galerie ou les commander par la poste au prix de 1,50 \$ profitant à la fois au marchand, au collectionneur, au critique et à la renommée de l'artiste (Montross, 1911).

1902-1910. Le regard historien et le passage à la notoriété

Le processus de reconnaissance continue auquel s'est attaché Horatio Walker depuis son arrivée à New York trouve sa résolution avec la parution des premières publications consacrées à l'art américain : *A History of American Art* de Sadakichi Hartmann et *American Masters of Painting* de Charles Caffin en 1902 suivi en 1905 de l'étude de Samuel Isham, *The History of American Painting*. Hormis le fait d'inscrire Walker dans le chapitre consacré à la « New School », soit celle qui réunit les artistes qui occupent le devant de la scène à partir du milieu des années 1870, Sadakichi Hartmann reprend sa critique publiée en 1897 dans *Art News* avec quelques corrections ponctuelles qui ne modifient pas le sens de sa pensée. Néanmoins, et là est l'essentiel, il supprime toute référence à l'exposition de la galerie Cottier pour inscrire



Figure 6. Horatio Walker, *The Wood-Cutter* [Le bûcheron], 1900, huile sur toile, 56 x 45,6 cm, Toledo, Toledo Museum of Art, don de Florence Scott Libbey.

Walker dans une filiation artistique qui lui donne une place de première importance dans la hiérarchie artistique : « The man to whom the first place among American painters should be unanimously conceded is Horatio Walker » (Hartman, 1902, p. 240). Charles Caffin consacre un chapitre à Horatio Walker parmi les douze artistes qui composent ses *Masters of Painting*. Sa volonté et ses valeurs morales le distinguent de ses contemporains :

– [...] a painter of unusual personal force, and of persuasiveness [...] a forceful personality of moral as well as mental force... regulated by the moral sense, responsible to self-control... This is the foundation quality of what is big in life and art (Caffin, 1902, p. 171-172).

Une personnalité énergique, dotée d'une force mentale est la première qualité que Caffin reconnaît chez l'artiste et seule leur réunion – énergie, force de persuasion, et force mentale – peut atteindre à l'universel « [...] the product of the force, united with persuasiveness, that one marked at the outset as characteristic of Walker and his work » (Caffin, 1902, p. 181-182). En 1905, Samuel Isham est plus ambitieux que ses deux prédécesseurs et son livre, *The History of American Painting*, contrairement à celui de Sadakichi Hartmann en 1902, est véritablement une première histoire de la peinture aux États-Unis. En vingt-sept chapitres thématiques, il commence avec les débuts de l'implantation européenne en Amérique par un chapitre consacré à la Nouvelle-France. Lorsqu'il arrive au présent dans son chapitre consacré aux « *Recent Figure Painting* », il n'hésite pas à préciser que deux artistes, Robert F. Blum et Horatio Walker sont difficiles à classer et à intégrer dans son récit. Tous deux sont des indépendants qui s'opposent radicalement : Blum recherche la beauté, alors que Walker recherche la vérité (Isham, 1905, p. 493). Isham a rédigé toute son étude sur la base de relations entre l'art européen et l'art américain, sur ce qui différencie les artistes qui développent, d'œuvre en œuvre, des problématiques similaires, non pas selon des rapports d'influence ou de comparaisons simplistes. Fort de cette conception, Isham sera le premier à revoir les affinités entre Horatio Walker et Jean-François Millet pour déplacer le regard de son lecteur vers l'essentiel :

– Millet's peasants are himself, their families are his family. There is no such intimate personal unity between Walker and his habitants. He likes and sympathizes with them, but after all they are only a part of the fauna of his pictures, like the sheep or the great oxen (Isham, 1905, p. 495).

Cinq ans plus tard, en 1910, Nilsen Laurvik rompra un peu plus l'homologie entre le peintre et son milieu dans un article qui oppose Horatio Walker à Jean-François Millet. S'ils partagent tous deux les mêmes sujets, ceux de Walker « [...] are treated in a more impersonal manner, with the pictorial eye of the artist rather than with the prophetic vision of the moralist intent » (Laurvik, 1910, p. 63). La question esthétique devient alors le seul intérêt de l'œuvre :

– [...] the real subject matter of his pictures, and the men and animals are of but secondary interest, as affording him opportunities for beautiful masses of light and color and fine, sculpturesque forms to give a sense of weight and dignity to his compositions (Laurvik, 1910, p. 65).

Les situations ne sont jamais aussi simples qu'elles ne le paraissent et il faut se méfier de reconnaître des affinités trop étroites entre Walker et Millet. Les qualificatifs de « chantre de l'île d'Orléans » ou de « Millet canadien », qui résonnent comme des étiquettes et que l'on croise dans l'historiographie, font écran à une personnalité esthétique complexe que nous livre la critique new-yorkaise. En cela, il est tout à fait semblable à la multitude d'artistes, en Europe et en Amérique du Nord, qui a porté le regard sur l'œuvre de Jean-François Millet sans le prendre pour un modèle à suivre et à respecter¹⁸.

Laurvik situe son analyse dans le droit fil de celle de Charles Caffin, publiée en novembre 1908 dans *Harper's Monthly Magazine* et que l'on peut reconnaître comme l'étude la plus pénétrante consacrée à l'œuvre de Walker (Caffin, 1908). Bien qu'il n'utilise pas l'expression, c'est la « personnalité artistique » de Walker que Caffin explique à ses lecteurs. Pour cela, il fait appel à une notion largement partagée au XIXe siècle, celle de l'harmonie qu'il identifie comme étant « [...] the word that sums up the character of Walker's art » (Caffin, 1908, p. 950). Dans son glossaire publié en 1905, Caffin en donne une définition précise : « Harmony: an arrangement of diversities into a unity of effect, so as to produce an impression of completeness and perfection » (Caffin, 1905, p. 488). Disons tout de suite que l'harmonie n'est pas un synonyme de beauté, car en l'inscrivant dans un processus, il sépare deux niveaux ou deux degrés de l'harmonie, le concret et l'abstrait; seul le second possède la faculté d'atteindre à la beauté et à l'universel. La ligne ou la couleur est dite abstraite lorsque le spectateur peut la regarder de manière indépendante de l'objet auquel elle appartient qui, lui, est concret. La ligne a alors « an independant beauty of its own » et la couleur est « a source of esthetic enjoyment » (Caffin, 1905, p. 484). Caffin fait intervenir ensuite la dimension musicale du concept d'harmonie qui possède la force de créer cette transition vers l'abstraction. Ainsi, Walker va être loué pour les multiples notes de couleur qu'il insère habilement dans ses compositions – le bleu dans la cheminée d'un paysan, le cramoisi dans un ciel – comme autant de véhicules (le terme est de Caffin) pour atteindre l'harmonie de la beauté abstraite. Ce processus vers l'abstraction permet à Caffin d'isoler la dimension symbolique de l'œuvre de Walker, discernable seulement par les subtiles suggestions qui existent visuellement dans l'interstice qui réunit le concret et l'abstrait. Comme Sadakichi Hartmann l'avait déjà observé en 1897, comparant les moutons de Walker aux *Aveugles* de Maeterlinck, Caffin reviendra lui aussi sur ce rapport d'affinité en expliquant que Walker atteint à l'abstraction et à l'universel, à partir d'une concentration sur les faits : « The facts of visible certainty are so vividly illuminated that their penumbra of larger significance, partly seen, partly guessed at, is suspected » (Caffin, 1908, p. 956). À ce stade, on peut dire que l'île d'Orléans comme lieu géographique n'existe plus. On ne parle plus

d'homme, de femme, de bœuf, de mouton ou de porc, mais de types et de formes.

Épilogue

À son retour de Londres en 1905, Walker reprend son mode de vie habituel. Cependant, il n'a plus d'adresse permanente à New York où il continue à passer tous ses hivers, profitant de l'atelier que Newman Montross met à sa disposition au dernier étage de sa galerie. Ses investissements sont maintenant dirigés vers son domaine de l'île d'Orléans qu'il agrandit en 1909 en achetant un lot adjacent à sa propriété sur lequel l'architecte Edward Black Staveley construit un atelier-résidence, indépendant de la villa principale. En parallèle, Walker transforme son terrain en un jardin floral, marquant concrètement la distance qu'il a toujours tenue avec son atelier en plein air, celui des dessins et des croquis de l'île au travail, des animaux, des champs et de la vie paysanne.

Sans discontinuer, il expose annuellement à la National Academy of Design et à l'American Society of Painters in Water Color, mais la critique se fait plus rare ou totalement absente, comme en 1915 lorsqu'il occupe la totalité des salles de la Montross Gallery en présentant 90 œuvres, dont sept tableaux déjà connus. Dans cette perspective, la présentation de son tableau *De Profundis*, à la NAD en 1916, se comprend comme une volonté de retour sur la scène artistique pour démontrer qu'il est toujours en plein contrôle de son art et de sa carrière. Par une brève mention, une première critique dans *American Art News*, n'y voit que la poursuite du passé, « another poem of toil » (Townsend, 1916) alors que, quelques jours plus tard, James Britton offre un tout autre regard dans la même revue, annonçant dès le départ qu'il s'agit du plus important tableau exposé depuis longtemps qui prouve que « [...] the nobly serious field of religious painting has not been entirely forsaken by Americans [...] [Walker] [...] demonstrates to his fellows that in the art of painting the mind exercises dominion over the hand » (Britton, 1916).

Walker a peint un tableau à dimension humaine (fig. 7) : un paysan de profil et son fils de face, têtes baissées, sont en recueillement devant un calvaire avec un Christ sur la croix. Le tableau est l'incarnation de l'immobilité et du silence, sans aucune indication d'une relation entre les hommes et l'écoute de leur prière, une supplique du psaume *De Profundis* qui commence par un appel d'espoir : « Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur : Seigneur, écoute mon appel ! Que ton oreille se fasse attentive au cri de ma prière » (Psaume 130)¹⁹. Le tableau est d'une grande intensité émotionnelle, car il renvoie la personne qui le regarde à l'incertitude et à l'angoisse de sa finitude, rappelant le rapprochement établi par Sadakichi Hartman avec Maeterlinck.

En 1916, prier pour les morts c'est d'abord la vivre au présent. Choisir un tel sujet en pleine guerre ne peut pas être basé sur un simple intérêt commercial pour attirer le regard, surtout de la part d'un artiste dont la rigueur morale a toujours été reconnue comme l'une de ses



Figure 7. Horatio Walker, *De Profundis*, 1916, huile sur toile, 194 x 153 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

qualités. Pensé et mis en forme en 1915, destiné à la clientèle bourgeoise de la métropole américaine, le *De Profundis* fait écho à une véritable tragédie des profondeurs, celle du naufrage du paquebot transatlantique *HMS Lusitania* le 7 mai 1915, parti de New York pour rejoindre Liverpool et coulé par un sous-marin allemand au large de l'Irlande en quinze minutes, faisant 1959 morts, britanniques et américains. Dès le lendemain, les journaux dont le *New York Times* (Anonyme, 1915) en font la une et l'évènement marquera durablement les esprits jusqu'à l'entrée en guerre des États-Unis en 1917. Faut-il alors s'étonner de voir le *De Profundis* acheté pour 15, 000 \$, par une personne qui tenait à conserver l'anonymat afin de l'offrir en don à la St Mary's Church à Manhattan pour l'une des chapelles de l'Église catholique (H.C., 1916)? Avec cet achat, l'année 1916 est un dernier vrai moment de reconnaissance pour Horatio Walker à New York.

Concevoir des œuvres qui marquent les esprits, attirer l'attention des critiques et rencontrer l'adhésion des acheteurs ne sont pas toujours des acquis sur lesquels un artiste peut se reposer. En 1919, Walker expose chez Montross *Deo Gracias*, un nouveau sujet religieux qui lui a réussi trois ans plus tôt à la NAD (Karel, 1986, p. 201-203). À cette date, Montross est une galerie très éclectique. Elle s'affirme comme le promoteur de l'art européen moderne et d'avant-garde avec une exposition Cézanne en 1915, suivie la même année de la première présentation des œuvres de Matisse à New York. Même si le tableau de Walker fut bien reçu par une critique déjà sensibilisée à ses œuvres, le contexte de présentation ne lui aura pas permis d'intéresser un acheteur²⁰. Walker n'est pas dépourvu de ressources pour autant, car c'est maintenant Québec qui prendra le relais pour tenter de transformer sa notoriété en postérité.

Notes

1. Pour conceptualiser le rapport entre la distance et la proximité, nous nous appuyons sur la *Sociologie* de Georg Simmel, publiée en 1908 et, plus particulièrement sur son « Excursus sur l'étranger. Synthèse du proche et du lointain » (Simmel, 1999, p. 663-668). Cette dialectique a été étudiée par John Allen (2000) et mise en perspective avec l'espace et la mobilité. Dans son article « Proximité et distance chez Georg Simmel », Patrick Walter démontre que, parmi tous les antagonismes utilisés par Simmel, la proximité et la distance forment une catégorie dotée d'un « statut supérieur » aux autres, car elle est « purement descriptive et en même temps une catégorie qui rend la connaissance possible » (Watier, 1988, p.63). Ce rapport entre description et connaissance a dirigé notre enquête sur les années new-yorkaises d'Horatio Walker.

2. Le catalogue de l'exposition consacrée à Horatio Walker au musée du Québec en 1986, rédigé par David Karel, est la seule étude exhaustive publiée sur l'artiste. Il faisait suite au travail pionnier de Dorothy Farr, réalisé en 1977 à l'occasion de l'exposition sur Walker à Kingston.

3. Notre méthode d'enquête prend appui sur une collecte exhaustive de matériaux historiques, contemporains du séjour d'Horatio Walker à New York (articles de presse, catalogues d'exposition), réalisée par Nathalie Anne Roy, alors auxiliaire de recherche en histoire de l'art. Son attention portée à identifier les sources journalistiques et sa rigueur à en rendre compte sont à la base de notre article.
4. William T. Evans était l'un des premiers collectionneurs à encourager les artistes américains et à acquérir leurs œuvres. La vente de sa collection (Freer, 1900) comptait 270 numéros, dont six œuvres d'Horatio Walker.
5. L'aquarelle est reproduite en pleine page, entre les pages 14 et 15. Elle sera exposée pour la dernière fois en 1891. Sa localisation actuelle est inconnue.
6. L'œuvre est connue uniquement par sa présence dans l'atelier de Walker à New York (fig. 2). En 1978, l'Art Gallery of Ontario a acquis un tableau identique sous le titre *Milking*. Comme Walker n'a jamais repris deux fois la même composition, l'hypothèse que *Milking* et *A Stable Interior* soient la même œuvre est fort possible. Ce tableau, actuellement non localisé, n'apparaît plus dans la collection de l'AGO mise en ligne.
7. Dans une entrevue à l'île d'Orléans en 1934 avec William G. Colgate, Horatio Walker lui expliqua qu'il séjournait à Paris en 1889 lorsqu'il reçut la nouvelle que la maison était à vendre. De peur de rater cette occasion, il rentra précipitamment pour signer le contrat (Colgate, 1934, p. 44).
8. L'article est anonyme, mais en raison de l'écriture et de l'insertion d'un terme français pour appuyer un qualificatif, il est possible que l'auteur soit Sadakichi Hartmann.
9. En 1889, l'une des deux œuvres, *A Rainy Day*, est prêtée par Montague Marks, éditeur de la revue *The Art Amateur* qui écrit sous le pseudonyme de Montezuma.
10. Si la revue n'a qu'une brève existence (quatre numéros de mars à juin 1897), elle est le témoin d'un esprit libre et brillant dans le milieu artistique new-yorkais.
11. Le tableau a été acquis par George A. Hearn qui l'offrit en don au Metropolitan Museum of Art en 1906 avec un ensemble de douze œuvres d'artistes américains (Stanton Howard, 1906, p. 55-56).
12. Le pessimisme, qui imprègne la philosophie allemande, a fait l'objet d'une étude approfondie pour la seconde moitié du dix-neuvième siècle (Beiser, 2016).
13. Horatio Walker se marie à Toronto avec Jeanette Pretty en 1877.
14. Cat Karel p. 1. La biographie récente du DBC, rédigée par Anne-Élisabeth Vallée, reprend la même information.
15. Taylor (1958) a réalisé une vaste enquête généalogique sur la famille Montross. La notice qu'il consacre à Newman Emerson Montross (n° 540) est très détaillée, notamment en ce qui concerne les années postérieures à l'ouverture de sa galerie en 1900. Par contre, la transformation présumée de son magasin de matériel d'artiste en une galerie dès 1885, ne correspond pas aux données factuelles fournies par la presse et les annuaires de la ville de New York. Newman Montross réside uniquement au 1380 Broadway et conserve son magasin, même lorsqu'il ouvre sa galerie sur la 5e avenue.
16. Son arrivée est saluée dans la revue *Art Journal* (1901, p. 159) lors de l'exposition de l'Institute of Painters in Water-Colours en mars 1901 : « [...] a new-comer of distinction may be studied. This new-comer is Mr. Horatio Walker, a Canadian almost unknown to connoisseurs in this country ».
17. L'album des *Montross Prints* (23 photographies) est conservé au Musée national des beaux-arts du Québec, consultable en ligne sur le site du musée.
18. Marie-Pierre Salé (1998) dresse une excellente synthèse de la multitude d'artistes en France qui a regardé l'œuvre de Millet durant la décennie 1880. Au Québec, on pourrait opposer Wyatt Eaton à Horatio Walker pour montrer comment la proximité avec l'artiste (Eaton) contraste avec sa mise à distance (Walker) dans leur manière réciproque de voir Millet.
19. Nous citons d'après *La Sainte Bible*, traduite en français par l'École biblique de Jérusalem, publiée à Paris en 1961 aux Éditions du Cerf.
20. Le tableau est aujourd'hui dans la collection de Power Corporation.

Références

Allen, J. (2000). *On Georg Simmel. Proximity, Distance and Movement*. Dans M. Crang et N. Thrift (dir.), *Thinking Space* (pp. 54-70). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203411148>

- Anonyme [Sadakichi Hartman]. (1890, 12 avril). *The Critic*, p.186.
- Anonyme. (1887, 12 mars). The Fine Arts – Art Note. *The Critic*, 167, p. 128.
- Anonyme. (1887, 19 mars). The Fine Arts – Art Note. *The Critic*, 168, p. 137.
- Anonyme. (1887, 2 avril). The Fine Arts – Art Note. *The Critic*, 170, p. 16.
- Anonyme. (1889, 9 mars). The Fine Arts – Art Note. *The Critic*, 271, p.122.
- Anonyme. (1900, mars). Various Exhibitions [Dwight Tryon]. *The Art Interchange*, 44(3), p.57.
- Anonyme. (1900, mai). Editorial Comment [Horatio Walker]. *The Art Interchange*, 44(3), p.115.
- Anonyme. (1900, mai). New York Letter. *Brush and Pencil*, 6(2), p.82.
- Anonyme. (1901). A Group of London Exhibitors. *Art Journal*, 63, p.159-177.
- Anonyme. (1905, 11 mars). In the Galleries. *American Art News*, 3(70), p.3.
- Anonyme. (1915, 8 mai). Lusitania sunk by a submarine. *The New York Times*.
- Beiser, F. C. (2016). *Weltschmerz. Pessimism in German Philosophy, 1860-1900*. Oxford University Press.
- Blake, E. S. (1968). Un correspondant américain de Mallarmé : avec deux lettres et un document inédit. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 68e année, (1), 26-35.
- Britton, J. (1916, 1er avril). Exhibitions Now On : The Spring Academy. *American Art News*, 14, p. 3.
- Burns, S. (1996). *Inventing the Modern Artist. Art & Culture in Gilded Age America*. Yale University Press.
- Caffin, C.H. (1902). *American Masters of Painting*. Doubleday, Page & Company.
- Caffin, C.H. (1905). Glossary of Terms. Dans C. H. Caffin (dir.), *How to Study Pictures. By Means of a Series of Comparisons of Paintings and Painters from Cimabue to Monet*. The Century Company.
- Caffin, C.H. (1908, novembre). The Art of Horatio Walker. *Harper's Monthly Magazine*, 17(702), 947-956.
- Chu, P. t-D., & Donnelly, M. (2021). *Daniel Cottier : Designer, Decorator, Dealer*. Yale University Press.
- Colgate, W. G. (1934, octobre). Age Cannot Wither Nor Custom Stale. *The Canadian Magazine*, 44-45.
- Dearinger, D. B. (2000). *Rave Reviews. American Art and Its Critics, 1826-1925*. National Academy of Design.
- Draguet, M. (1997). *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Knopff, Delville et leur temps*. Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Farr, D. (1977). *Horatio Walker. 1858-1938*. Agnes Etherington Art Centre.
- Freer, C.L. (1900). *Catalogue of American Paintings belonging to William T. Evans : to be*

sold at unreserved public sale. American Art Association.

Hadar, T. (1973-1974). L'angoisse métaphysique dans "Les Aveugles" de Maeterlinck. *Nineteenth-Century French Studies*, 2(1-2), 68-74. <https://www.jstor.org/stable/23535990>

Hartmann, S. (1897, mai). Thirty-Two Horatio Walker.... *Art News*, 1(8), 4.

Hartmann, S. (1897, juin). On American Art. *Art News*, 1(4), 1-2.

Hartmann, S. (1902). *A History of American Art* (vol.1). Page and Company.

Hawkins, R. C. (1891). *Reports of the United States Commissioners to the Universal Exposition of 1889 at Paris*. (Vol. 2, n°315) [Rapport]. Government Printing Office.

H. C. (1916, 14 octobre). Studio –Talk. *The Studio*, 69(283), 45.

Hess, C (2020, 6 mai). "The Last Gleanings" of Jules Breton. *Verso. The Blog of the Huntington Library, Art Museum, and Botanical Garden*. <https://huntington.org/verso/2020/05/last-gleanings-jules-breton>

American Watercolor Society. (1887). *Illustrated Catalogue. Twentieth Annual Exhibition of the American Watercolor Society, held at the Galleries of the National Academy of Design* (n°70) [Catalogue d'exposition]. American Watercolor Society.

American Watercolor Society. (1888). *Illustrated Catalogue. Twentieth Annual Exhibition of the American Watercolor Society held at the Galleries of the National Academy of Design* (n°331) [Catalogue d'exposition]. American Watercolor Society.

American Watercolor Society. (1890). *Illustrated Catalogue of the Twenty-Third Annual Exhibition of the American Watercolor Society held at the Galleries of the National Academy of Design* (n°482) [Catalogue d'exposition]. American Watercolor Society.

Isham, S. (1905). *The History of American Painting*. MacMillan Company.

Ives, H.C. (1893). *World's Columbian Exposition. Official catalogue. Part X. Art Galleries and Annexes* (n°1074) [Catalogue d'exposition]. W. B. Conkey Company.

Jarvis, R. (1898, mars). Drawing in charcoal. *The Art Amateur*, 38(4), 86.

Karel, D. (1986). *Horatio Walker*. Musée du Québec; Fides.

Laurvik, J. N. (1910, décembre). Walker, Painter of American Peasants. *Arts & Decoration*, 1, 63-65.

Le Bart, C. (2008). *L'individualisation*. Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques.

Lerman-Tan, Y. (2021, printemps). Sadakichi Hartmann's American Art : Citizenship, Asian America, and Critical Resistance. *Panorama. Journal of the Association of Historians of American Art*, 7(1). doi.org/10.24926/24716839.11521.

Library of Congress. Copyright Office (1902, 24 janvier). *Class H. Photographs. Catalogue of Title Entries of Books and Other Articles* (vol. 33, n°9 et n° 2442 à 2451) [Catalogue raisonné]. U. S. Government Printing Office.

Macé, M. (2016). *Styles. Critique de nos formes de vie*. Gallimard.

Montross, N.E. (1888). *Catalogue of a Second Annual Exhibition and Sale of Paintings by American Artists* [Catalogue d'exposition]. Fifth Avenue Art Galleries. <https://library.si.edu/digital-library/book/catalogueofsecon00fift>.

Montross, N.E. (1889). *Catalogue of the Exhibition of Paintings by American Artists*. J. J. Little & Co.

Montross, N.E. (1911). *Fifty American Pictures*. Montross Gallery.

Penot, A. (2017). The Perils and Perks of Trading Art Overseas : Goupil's New York Branch. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 16(1). <https://doi.org/10.29411/ncaw.2017.16.1.4>

Rey, A. (1998). Singulier [Insignifiant]. Dans A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Dictionnaires Le Robert.

Riordan, R. (1898). Horatio Walker. *The Art Amateur*, 38(4), 87-88.

Scobey, D.M. (2002). *Empire City. The Making and Meaning of the New York City Landscape*. Temple University Press.

Salé, M.P. (1998). L'image de Millet en France dans les années 1880. Dans Musée d'Orsay (dir.), *Millet/Van Gogh*. Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Simmel, G. (1999). Sociologie. *Étude sur les formes de la socialisation*. Presses Universitaires de France.

Stanton Howard, W. (1906, mars). The George A. Hearn Gift of American Paintings. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1(4), 53-58.

Taylor, J. W. et Taylor, E. V. (1958). Newman Emerson Montross. Dans J. Wilson Taylor et E. Mills Lee Taylor (dir.), *Montross : A Family History. Pierre Montras and his Descendants. A Record of 300 years of the Montras – Montross – Montrose – Montress Family in the United States and Canada* (n°540). The McClure Printing Company.

Townsend, J. B. (1916, 18 mars). The Spring Academy. *American Art News*, 14, 2.

Vallée, A. E. (2022). Horatio Walker. *Dictionnaire biographique du Canada* (vol.16). Université Laval/University of Toronto. https://www.biographi.ca/fr/bio/walker_horatio_16F.html.

Watier, P. (1988). Proximité et distance chez Georg Simmel. *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, (16), 63-67. <https://doi.org/10.3406/revss.1988.2892>

Le Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste de Marcelle Ferron : édifier une nouvelle mémoire visuelle québécoise pour la commémoration de l'Holocauste

Franck Calard

Résumé

Cet article explore la création et la signification du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, réalisé par l'artiste québécoise Marcelle Ferron en 1970 pour le siège du Congrès juif canadien à Montréal. Cette étude examine le contexte historique et social de la commémoration de l'Holocauste au Québec, ainsi que les motivations du Congrès juif canadien à choisir Ferron, une artiste non juive, pour ce projet. L'auteur analyse également les aspects symboliques et esthétiques du *Monument*, une verrière en verre-écran intégrant des éléments de vitrail commémoratif et religieux, et souligne sa place unique dans l'œuvre de l'artiste. Finalement, l'article met en lumière l'importance de ce monument comme témoignage de la mémoire translatée de l'Holocauste au Québec, et comme symbole de la relation complexe et évolutive entre la communauté juive et la société québécoise.

Mots-clés : Marcelle Ferron, verre-écran, monument, holocauste

Biographie de l'auteur

Candidat au doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal et spécialiste de l'histoire du vitrail québécois et canadien des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, Franck Calard est titulaire de plusieurs diplômes en histoire de l'art, arts plastiques, patrimoine, lettres modernes et sciences des religions.

Abstract

This article explores the creation and significance of the *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, created by Quebec artist Marcelle Ferron in 1970 for the headquarters of the Canadian Jewish Congress in Montreal. This research examines the historical and social context of Quebec's Holocaust commemoration, as well as the motivations for the Canadian Jewish Congress to select Ferron, a non-Jewish artist, for this project. The author also analyses the symbolic and aesthetic aspects of the *Monument*, a glass screen window incorporating elements of commemorative and religious stained-glass, and highlights its unique place in the artist's work. Finally, the article highlights the importance of this monument as a testimony to the translation of the Holocaust in Quebec and as a symbol of the complex and evolving relationship between the Jewish community and Quebec society.

Keywords: Marcelle Ferron, stained-glass, monument, holocaust

Author's biography

PhD candidate in Art History at the Université de Montréal and a specialist in the history of Québec and Canadian stained glass from the 19th, 20th, and 21st centuries, Franck Calard holds several degrees in art history, fine arts, heritage studies, modern literature, and religious studies.

À la suite du grand silence des années 1950 et 1960, une vague de témoignages et de commémorations autour des événements tragiques de l'Holocauste s'est fait sentir à partir du troisième quart du XX^e siècle. Selon l'historien du film et des médias Tobias Ebbrecht-Hartmann, ce mouvement s'expliquerait principalement par la diffusion de la série télévisée états-unienne *Holocaust* en 1978 (Ebbrech-Hartmann, 2008, p. 127-132). Cependant, des tentatives de témoignages émergent dès l'après-guerre : citons, par exemple l'œuvre autobiographique *Se questo è un uomo* de l'écrivain italien Primo Lévi (1919-1987), qui relate dès 1947 – et plus massivement à partir de 1963 – sa déportation au camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz. Malheureusement, les témoins des horreurs de la Seconde Guerre mondiale ont rarement été pris en compte par les historiens et les historiennes, qui éprouvaient une certaine méfiance à l'égard de leurs productions, qu'il s'agisse de livres, d'entrevues ou encore de transcriptions (Wieviorka, 1998/2013, p. 14-15). Rappelons notamment à ce sujet les propos de l'historienne états-unienne Lucy Dawidowicz concernant la place du témoignage dans la recherche sur l'Holocauste : «Les transcriptions des témoignages que j'ai examinées sont pleines d'erreurs dans les dates, les noms des personnes, et les endroits, et ils manifestent à l'évidence une mauvaise compréhension des événements eux-mêmes» (Dawidowics citée dans Wieviorka, 1998/2013, p. 14-15). Nous pourrions alors nous demander ce que serait une «bonne» compréhension des événements, comme le souhaite cette chercheuse. Avec un tel positionnement, force est de constater que la sensibilité, les émotions et la subjectivité ont été balayées d'un revers de manche.



Figure 1. Marcelle Ferron, *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 1970, verre-écran, 548.64 x 213.36 cm © Art Public Montréal.

Or, bien que distincts, les concepts de témoignage et de commémoration peuvent s'articuler dans certains contextes mémoriels. En effet, si le témoignage relève de la parole individuelle et de la transmission d'une expérience vécue, la commémoration s'inscrit dans une logique plus collective et institutionnalisée. Lorsqu'un monument convoque des formes, des récits ou des symboles qui évoquent les expériences des survivants ou prolongent leurs voix, il devient un espace où témoignage et commémoration se croisent, sinon se répondent. Ainsi, il est nécessaire de prendre de la hauteur et de considérer la mémoire de l'Holocauste à diverses échelles, aussi bien que sur plusieurs médiums et/ou médias. En ce sens, la mémoire canadienne, et plus précisément montréalaise, semble être tout à fait adaptée à un tel exercice. Encore trop peu étudiée, la question des modalités de commémoration et de transmission de l'Holocauste au Québec mérite notre attention. Quoi de mieux qu'un monument pour aborder la mémoire de l'Holocauste au Québec? L'un des plus célèbres, mais aussi des plus

méconnus, est sans aucun doute le *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* (fig. 1) réalisé par Marcelle Ferron (1924-2001) en 1970 pour le siège du Congrès juif canadien (CJC) de Montréal (fig. 2). À l'occasion de son inauguration, l'avocat et leader civique juif Monroe Abbey soulignait que :

- L'Édifice Samuel Bronfman qui fut récemment inauguré à Montréal est le centre de l'activité juive au Canada. Il est parfaitement à propos qu'un souvenir permanent dédié aux martyrs de la dernière guerre mondiale y trouve place. C'est une œuvre d'art attachante et impressionnante qui servira à rappeler à tous ceux qui pénètrent dans l'édifice, que nous ne devons jamais plus permettre une pareille discrimination, aussi horrible, de race, couleur, croyance, de se répéter à n'importe quel moment dans le futur. (Bronfman cité dans Bulletin du cercle juif, 1970, p. 3)

Cette œuvre, qui est une verrière en verre-écran, est intéressante à bien des égards. Touchant autant l'histoire de la communauté juive de Montréal que le rapport de cette dernière avec les Québécois, ou encore le domaine des vitraux commémoratifs et, par extension, les monuments et mémoriaux de la Shoah, elle nous offre une pléthore de questions en lien avec la thématique du témoignage. Par ses choix esthétiques et techniques, la verrière de Ferron



Figure 2. Franck Calard, vue de l'ancien siège du Congrès juif canadien, 2022 © Franck Calard.

ne se limite pas à une fonction commémorative : elle établit un lien avec les témoignages de survivants en intégrant visuellement des éléments qui évoquent la fragmentation, la mémoire et l'expérience vécue¹. Cependant, dans le cadre de cet article, nous nous concentrerons sur la sélection de Ferron en tant qu'artiste n'ayant pas d'origines juives pour la réalisation d'un monument dédié à l'un des plus importants épisodes de l'histoire juive contemporaine. Autrement dit, nous nous demanderons quels ont été les critères d'un tel choix et comment Ferron a appréhendé cette production que l'on pourrait qualifier d'«engagée». Pour ce faire, nous articulerons l'étude du Monument grâce à trois outils théoriques : *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* de James Young, *Lieux de mémoire, lieux de deuil. Institutions et commémoration* de Régine Robin et *L'ère du témoin* d'Annette Wieviorka. En effet, l'approche historique et muséographique nous permettra de comprendre les contextes spatial et culturel dans lesquels s'inscrit la verrière de Ferron, tandis que l'approche littéraire nous donnera les moyens d'appréhender la place de la mémoire et de la transmission dans cette œuvre à fort caractère symbolique.

La première partie de cette étude se concentrera sur les liens qui unissent la communauté juive montréalaise et le Congrès juif canadien². De cette manière, il sera possible d'aborder la construction de son siège tout en mettant l'accent sur son style architectural ainsi que sur le ou les messages qu'il véhicule. Par la suite, nous nous questionnerons sur les raisons ayant conduit au choix d'une artiste n'ayant pas d'origines juives pour la réalisation d'un monument destiné à commémorer l'un des événements les plus tragiques de l'histoire juive contemporaine. Après avoir traité du positionnement de Ferron en tant que «relais» des témoins de l'Holocauste, nous essayerons d'adopter un point de vue critique sur son engagement radical pour la cause juive vis-à-vis de son propre choix de réaliser ce *Monument permanent*. Nous nous interrogerons également sur la manière dont son œuvre dialogue avec les mémoires individuelles, en particulier celles portées par les récits des survivants, dont elle prolonge l'émotion et la portée dans l'espace public³. Dans la seconde partie, nous nous intéresserons de plus près à sa verrière dans le but de comprendre le choix de ce médium qui peut sembler surprenant par rapport à la forme traditionnelle du monument. Après avoir rappelé son apprentissage de la technique du vitrail chez Michel Blum, qui a lui-même subi les persécutions du régime de Vichy puis les malheurs de l'Occupation, nous réintégrerons sa verrière dans la catégorie des vitraux commémoratifs, de même que dans celle des vitraux religieux présents dans les synagogues. Cette étape est indispensable afin de comprendre en quoi la proposition de Ferron se démarque d'un ensemble, sans pour autant échapper à certains codes habituels, notamment le recours au verbe et à la citation. L'étude du langage plastique et graphique du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* ne saura être complète sans une analyse de l'espace physique dans lequel elle s'incorpore. Cette dernière sera l'occasion de montrer en quoi sa présence dans l'édifice altère et transforme à la fois son caractère et son aura.

La communauté juive montréalaise et le Congrès juif canadien

Avant de nous intéresser au *Monument permanent* de Ferron, il est nécessaire de rappeler certains points au sujet de l'histoire de la communauté juive de Montréal, de même que sur celle du Congrès juif canadien. La première véritable reconnaissance des Juifs au Québec remonte à la période d'après la Conquête britannique de 1759-1763 (Robinson, 2010, p. 23). En effet, selon l'acte de création de la Compagnie des Cent-Associés de 1627, ni les Juifs ni les protestants n'étaient autorisés à s'établir sur le territoire de la Nouvelle-France. Bien entendu, des exceptions existent à l'exemple de l'histoire rocambolesque d'Esther Brandeau (1718-1758), une femme juive originaire de Bordeaux qui est arrivée en Nouvelle-France en 1738 sous l'apparence d'un homme (Robinson, 2010, p. 23). En revanche, elle a été forcée de retourner en France à partir du moment où son identité juive a été révélée aux autorités. Ainsi, il faut attendre l'arrivée des Britanniques pour constater une réelle présence juive au Canada et plus spécifiquement à Montréal. Au fur et à mesure des siècles, la communauté juive de cette ville a longtemps représenté la quasi-totalité des Juifs au Canada, de même que la seconde grande présence juive d'Amérique du Nord après New York. L'une de leurs forces est sans aucun doute la fréquentation d'organisations ou d'institutions particulières à l'instar d'une synagogue, d'un fond d'assistance juif ou encore d'une loge telle que B'nai B'rith (Rodal, 1984, p. 30). À ce sujet, le politologue Daniel Elazar indique que les Juifs ont pour habitude de réaliser des «associations multiples» permettant des renforcements entre les institutions, de même qu'avec les individus (Elazar cité dans Rodal, 1984, p. 30). Il semblerait donc que cette solide base associative soit à l'origine de la pérennisation de la communauté juive dans divers espaces, à l'exemple de Montréal.

La fondation du Congrès juif canadien, en mars 1919, répond à cette réalité. Considérée comme un authentique «parlement» de tous les Juifs, cette institution chargée de représenter l'ensemble de la judéité auprès des gouvernements et des pouvoirs publics a pour vocation de venir en aide aux immigrants juifs, en collaboration avec différentes organisations nationales (King, 2002, p. 129-130; Anctil, 2017, p. 126). Ce mandat spécifique, issu de la première assemblée du Congrès, n'est pas étonnant, car la Première Guerre mondiale vient juste de prendre fin et une nouvelle vague migratoire se fait sentir au Canada⁴. En plus de fuir les ruines et la mort, la communauté juive souhaite également se reconstruire dans un contexte nouveau qu'elle croit libre de tout antisémitisme. Bien que la réalité soit tout autre⁵, les mouvements de population qui n'ont cessé de croître ont permis à la population juive du Québec d'atteindre le chiffre de 46000 âmes en 1919, soit une augmentation de 18000 personnes en neuf ans (King, 2002, p. 130). Pour autant, c'est véritablement la période d'après la Seconde Guerre mondiale qui vient consacrer le Congrès juif canadien, lequel ne souhaite plus nécessairement ouvrir le Canada à l'immigration juive, mais plutôt obtenir pour tous les Juifs vivant au pays une reconnaissance semblable à celle des autres Canadiens⁶ (Anctil, 2017, p. 280). Certes, il faut reconnaître que les pressions du Congrès sur le gouvernement libéral de Mackenzie King entre 1935 et 1948 pour accueillir des réfugiés de guerre, et notamment un millier d'orphelins juifs victimes de l'Holocauste, ont constitué une avancée importante dans les revendications du mouvement.

D'ailleurs, c'est sous la présidence de Samuel Bronfman (1889-1971), de 1939 à 1962, que l'image du Congrès s'est renouvelée pour apparaître comme porte-étendard des «succès inespérés des Juifs canadiens dans un monde devenu plus ouvert à la diversité et au pluralisme», comme le souligne l'historien Pierre Anctil (2017, p. 312). Cependant, la réorientation de la politique du Congrès d'après-guerre se déroule dans un climat nouveau : il est désormais question de dialoguer avec les francophones du Québec, tout en traversant les grandes transformations sociétales et culturelles des années 1950 et 1960, qui se manifesteront avec éclat dans ce que nous appelons à présent la Révolution tranquille. Bien qu'Esther Trépanier ait montré, dans son étude sur les peintres juifs de Montréal, la présence d'un antisémitisme dans les milieux artistiques des années 1930, elle a également révélé qu'«il y a toujours eu au Québec une intelligentsia ouverte à des courants plus "internationaux", dénonçant le nationalisme étroit, tant sur le plan social que culturel, et qui pour être minoritaire n'en était pas moins active» (Trépanier, 2008, p. 176). L'érection de l'Édifice Samuel Bronfman et l'installation dans ses murs du *Monument permanent en mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* ont été rendues possibles grâce à la rencontre d'esprits ouverts et bienveillants. Par ailleurs, il ne faut pas comprendre le nationalisme des années 1930 et 1940 comme le souverainisme des années 1960 et 1970. Il est fort probable que le retrait de l'Église catholique dans les affaires provinciales ainsi que la reconnaissance du rôle du judaïsme dans l'histoire du christianisme aient permis de renouveler les rapports entre les Québécois et la communauté juive. Dès lors, la construction d'un siège digne de ce nom pour le Congrès juif canadien apparaît plus que nécessaire.

La construction du nouveau siège du Congrès juif canadien à Montréal

Confié à l'architecte canadien d'origine polonaise Frederic David Lebensold (1917-1985), le nouveau siège du Congrès juif canadien (fig. 2), situé à l'intersection du chemin de la Côte-des-Neiges et de l'avenue McGregor – devenue avenue du Docteur-Penfield –, s'inscrit dans un contexte de renouvellements urbanistique et architectural de la ville de Montréal à partir des années 1950 et 1960. Dans son *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, l'historien Paul-André Linteau soulève deux types de transformations : l'une, dans le centre-ville, marquée par l'édification de «nombreuses tours à bureaux d'architecture moderne»; l'autre, du côté des nouveaux espaces urbains en périphérie, avec l'apparition d'habitations soit inspirées de la «tradition montréalaise», soit en totale rupture avec cette dernière (Linteau, 2005, p. 500). Avec le nouveau siège du Congrès, nommé «Édifice Samuel Bronfman» en hommage à son président honoraire, lui-même figure phare de la communauté juive montréalaise, Lebensold se situe plutôt dans la première catégorie. Connue pour son adhésion au style brutaliste – préconisant peu de fenêtres et des murs de béton que nous pourrions qualifier d'austère –, son objectif est de créer de nouveaux temples dédiés aux arts (Charlebois, 2021). C'est ce qu'il fait pour la salle Wilfrid-Pelletier de Montréal en 1963, pour le Centre national des arts d'Ottawa en 1966 et pour l'Édifice Samuel Bronfman à partir de 1968. À l'occasion de l'inauguration officielle du nouveau siège du Congrès en 1970, Samuel Bronfman n'hésite pas

à vanter les mérites de cette architecture nouvelle :

– Je suis convaincu que nous sommes tous impressionnés par le Siège du Congrès. C’est un parfait amalgame de modernisme, de calme dignité et d’une gracieuse conception. Il vient s’ajouter à l’érection d’importants nouveaux édifices de la ville et nous fait en bénéficier tous, rehaussant notre titre de capitale de la communauté juive au Canada. (Bronfman, 1970, p. 3)

Avec cet extrait, nous remarquons trois points qui semblent avoir guidé l’architecte et les commanditaires du bâtiment : l’aspect moderne de l’édifice, la présence d’une «calme dignité» et l’existence d’une «gracieuse conception». En d’autres termes, le nouveau siège du Congrès doit refléter les nouvelles orientations d’une structure communautaire qui s’est muée en une véritable institution canadienne. Rappelons notamment qu’il a fallu pas moins de 800000 dollars pour finaliser sa construction (*Congress Bulletin*, 1969, p. 2), une somme importante qui témoigne de la place privilégiée de ce projet dans les affaires du Congrès. Par conséquent, l’adoption d’un style architectural neuf, transparent et sans rhétorique particulière (Semaan, 2010, p. 37) pourrait être comprise comme une représentation physique de l’idéologie du Congrès⁷. Cette hypothèse est intéressante lorsque nous savons que les jalons du nouveau siège ont été posés peu de temps après l’annonce des nouveaux buts et objectifs à atteindre par l’organisation. Rappelons qu’une publication du *Congress Bulletin* datant de janvier 1961 indique, entre autres, la nécessité d’encourager l’implication de la communauté juive dans des activités de nature nationales tout en rappelant l’urgence de participer activement à la protection et à la reconnaissance des Juifs en tant que citoyens à part entière du Canada. À ces premières recommandations s’ajoute également l’importance de représenter une figure de tolérance et de dialogue entre les Juifs et les non-Juifs ainsi que le besoin d’apparaître aux yeux de la société en tant que référence principale en matière de culture juive au Canada (*Congress Bulletin*, 1961, p. 1). À partir de cette prise de position, l’Édifice Samuel Bronfman, en plus d’être le siège national du Congrès juif canadien, devient un site réunissant les archives juives nationales, une bibliothèque associée à un bureau d’informations juives et un musée national reflétant l’histoire du judaïsme canadien⁸. En définitive, la construction de l’Édifice Samuel Bronfman par Fred Lebensold marque un tournant dans la politique du Congrès du fait d’une volonté accrue de ce dernier de rayonner sur la scène locale et nationale.

Marcelle Ferron et le *Monument permanent*

L’arrivée de Marcelle Ferron dans un projet de *Monument permanent* s’inscrit dans le cadre plus large de la création d’un nouvel édifice adoptant un style résolument moderne, en réaction aux nouvelles orientations politiques et idéologiques du Congrès. Son choix pour la réalisation d’un monument pourrait paraître surprenant. Toutefois, la présence d’une artiste n’ayant pas vécu l’Holocauste ou n’entretenant aucun lien direct avec celui-ci pour

la réalisation d'un monument-mémorial n'est pas un cas unique, ce que montre James Young dans l'introduction de son ouvrage *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* :

Depending on where and by whom these memorials are constructed, these sites remember the past according to a variety of national myths, ideals, and political needs. [...] All reflect both the past experiences and current lives of their communities, as well as the state's memory of itself. At a more specific level, these memorials also reflect the temper of the memory-artists' time, their place in aesthetic discourse, their media and materials. (1993, p. 1-2)

Les besoins politiques ainsi que les idéaux et mythes nationaux se manifestent clairement dès lors que nous comprenons que la communauté juive désire renforcer ses liens avec les Canadiens, et plus particulièrement avec les Québécois, en raison des transformations sociales et structurelles qui ont marqué la province dans les années 1960 (Ancil, 2017, p. 378). À ce sujet, Pierre Ancil souligne que «le renversement de perspective a lieu au tournant des années 1970, quand les dirigeants communautaires prennent conscience de l'insistance politique des Québécois à créer à Montréal une société où le français serait la langue commune de tous les citoyens» (Ancil, 2017, p. 379). De ce fait, nous pouvons dire que le «premier rendez-vous» entre les Québécois et la communauté juive, qui est de plus en plus francophone et francophile – pour reprendre les mots d'Ancil –, se réalise dans un contexte favorable aux deux groupes, l'un souhaitant son indépendance et sa reconnaissance, l'autre désirant valoriser sa culture et son patrimoine. En effet, nous constatons une conjoncture favorable dès les années 1930 entre les Canadiens français de gauche, issus notamment du mouvement des jeunesses catholiques et du milieu culturel, et les représentants culturels et politiques issus de l'immigration et de la communauté juive, comme en témoigne la collaboration entre les artistes de la Société d'art contemporain. La commission Gendron, ou Commission d'enquête sur la situation de la langue française et des droits linguistiques du Québec, qui a siégé de 1968 à 1973, atteste que les responsables du Congrès juif canadien étaient sensibles aux arguments des Québécois (Ancil, 2017, p. 381). Toujours selon Pierre Ancil, «cette empathie [des dirigeants du CJC] tenait aux similitudes perçues entre le sort réservé aux Juifs est-européens sur le Vieux Continent et l'"oppression" subie par les Canadiens français sous le Régime britannique, voire à Montréal jusqu'à récemment» (Ancil, 2017, p. 381). La prise de position du Congrès se manifeste clairement dans le message qu'il adresse à la commission à la fin des années 1960 :

- Nous déclarons sans hésitation, ni équivoque, que toutes les aspirations du peuple français de la province de Québec visant à maintenir son intégrité linguistique et culturelle trouvent compréhension dans le cœur et l'esprit du peuple juif. Nous savons, en effet, ce que cela signifie que de préserver les institutions, les héritages culturels, les coutumes et la langue⁹. (Congrès juif canadien cité dans Ancil, 2017, p. 381)

Les positions libertaires et égalitaires de Ferron sont de notoriété publique en raison de son implication active dans les luttes démocratiques, syndicales et indépendantistes à son retour au Québec dans les années 1960 (Vigneault, 2000, p. 12). C'est pourquoi une rencontre de l'artiste avec le Congrès s'avère naturelle et logique. Elle n'a jamais caché son engagement pour la cause juive face aux horreurs de l'Holocauste et n'hésite pas à dire que la plupart de ses amis parisiens étaient juifs. Dans *L'Esquisse d'une mémoire*, elle révèle qu'elle nourrissait un préjugé défavorable à l'égard des Allemands en raison des histoires que lui racontaient ses amis juifs au sujet des nazis. Elle s'interroge sur l'inaction des Allemands par rapport aux va-et-vient des camps de concentration et évoque notamment une «conspiration du silence» (Ferron, 1996, p. 135). Elle raconte également que, lors d'une fête après son exposition de Munich, «les gens, qui semblaient avoir de la classe, se sont mis à se comporter comme des animaux», ajoutant qu'«un homme déjà bien éméché a déclaré à [son] mari qu'il était fier d'avoir été nazi et qu'il regrettait que le IIIe Reich ait raté son coup» (Ferron, 1996, p. 136). Nous pouvons donc supposer qu'elle a développé une certaine méfiance à l'égard des Allemands, d'autant plus que son mari de l'époque, le médecin français Guy Trédez, avait des origines juives du côté de sa grand-mère maternelle, bien qu'il soit difficile de déterminer jusqu'à quel point Trédez se percevait comme juif. La déclaration de Ferron qui semble le plus en accord avec le positionnement du Congrès reste sans aucun doute celle où elle révèle, pour reprendre ses mots, que l'humiliation de l'oppression exercée par les Canadiens anglais sur les Québécois permettait de réaliser un rapprochement – assurément moins appuyé, mais réalisable – avec l'Holocauste (Ferron, 1996, p. 107). Certes, nous pourrions croire que Ferron s'approprie le sort des Juifs. Dans son ouvrage *L'ère du témoin*, l'historienne Annette Wieviorka montre le malaise des survivants de l'Holocauste face à un prétendu vol de leur expérience par des témoins dits extérieurs, c'est-à-dire des témoins n'ayant pas vécu la Shoah (Wieviorka, 1998/2013, p. 132). Toutefois, Ferron participe ici à un mouvement plus large de transposition culturelle, où le *yiddishkeit* (Wieviorka, 1998/2013, p. 46), entendu comme culture ashkénaze vivante, tend à s'effacer au profit d'une mémoire symbolique et institutionnelle, dont le Congrès juif canadien est l'un des acteurs principaux. En conséquence, son choix en tant qu'artiste n'ayant pas d'origines juives doit être appréhendé à travers les réalités sociales et culturelles de la Révolution tranquille, dans lesquelles les revendications dominantes de désaliénation et de décolonisation tendent alors à conjuguer leurs expériences et leur détermination. La convergence des préoccupations des deux communautés a amené le Congrès à choisir Marcelle Ferron pour la réalisation du *Monument permanent*, de même que l'expérience personnelle de l'artiste ainsi que son engagement politique et social l'ont conduite à réaliser cette verrière en verre-écran.

Le verre-écran, une technique nouvelle adaptée aux desseins d'un *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*

Avant même de discuter concrètement du contenu et de l'implantation du *Monument*

permanent dans l'Édifce Samuel Bronfman, il est apparu que des enjeux politiques et idéologiques ont été à l'origine de la collaboration entre Ferron et le Congrès. Bien sûr, ses réalisations antérieures à l'instar de sa célèbre verrière monumentale pour la station Champ-de-Mars du métro de Montréal ont été une excellente publicité pour l'artiste souhaitant multiplier les contrats dans différents édifices privés et publics du Québec. L'exemple de la station de métro n'est pas anodin : l'édicule possède de nombreuses similitudes formelles avec le nouveau siège du Congrès juif canadien, comme en témoignent notamment l'emploi du béton et la présence de nombreuses fenêtres. Certes, les différentes vocations des bâtiments ont un impact sur les choix architecturaux comme l'emploi ou l'absence d'un mur-rideau, pour ne citer que cet exemple. Quoi qu'il en soit, son travail à la station Champ-de-Mars entre 1967 et 1968 a vraisemblablement joué en sa faveur pour le choix d'un ou une artiste pour la réalisation d'un monument de l'Holocauste destiné à l'Édifce Samuel Bronfman. La station Champ-de-Mars a permis à Ferron de démontrer qu'il était possible de transformer le paysage québécois, tant sur le plan architectural que naturel, en recourant à la lumière, à la transparence et aux couleurs, dont la fonction est de réchauffer l'atmosphère (Calard, 2021, p. 37-40). Ainsi, la technique du verre-écran semble tout à fait adaptée au nouveau siège du Congrès (fig. 3). En plus de dialoguer subtilement avec l'architecture moderne, elle répond aussi à des préoccupations éthiques en art dans le but de modifier le rapport traditionnel entre l'art et le public comme l'a démontré l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour (Arbour, 1993, p. 247). Sachant que l'une des nouvelles directives du Congrès était de soutenir les efforts visant à améliorer les conditions sociales, économiques et culturelles des Juifs tout en atténuant leurs souffrances dans le monde entier (*Congress Bulletin*, 1961, p. 1), il semble que le choix du verre-écran s'inscrive dans cette volonté, notamment culturelle. En effet, l'installation



Figure 3. Franck Calard, vue de la salle de réunion du Congrès juif canadien, 2022 © Franck Calard.

d'une œuvre d'art telle que cette verrière contribue à cet effort en apportant une dimension symbolique et esthétique qui soutient les objectifs du Congrès tout en répondant aux aspirations de l'artiste. De la même manière, il ne faut pas non plus négliger la dimension sensible du *Monument permanent*. Ferron apprend la technique du vitrail et reçoit celle du verre-écran des mains de Michel Blum (1928-1992), un artiste-vitrailliste français issu d'une famille de négociants juifs de Nancy (Calard, 2021, p. 17-18). Or, elle n'hésite pas à dire dans *L'Esquisse d'une mémoire* que sa rencontre avec lui «fut l'une des plus marquantes de [sa] carrière» (Ferron, 1996, p. 109-110), tout en réaffirmant les

origines juives de son maître dans l'art du vitrail. Dans cette perspective, la mise en place d'une verrière dans un bâtiment appartenant à la communauté juive montréalaise et destinée à commémorer et témoigner des atrocités de l'Holocauste dépasse la simple intégration d'une œuvre d'art à l'architecture. La position et le rôle spécifiques de l'artiste responsable de la réalisation d'un mémorial de l'Holocauste ont été expliqués par James Young en ces termes :

- In every case, Holocaust memorials reflect not only national and communal remembrance, or their geographical locations, but also the memorial designer's own time and place. For, like their generational counterparts in literature and music, most of the contemporary artists commissioned to design memorials remain answerable to both art and memory. (Young, 1993, p. 8)

Dans cette perspective, nous pouvons dire qu'avec le *Monument permanent*, nous sommes loin de ce qu'elle qualifie, à la fin de sa carrière, d'«interventions décoratives sur un édifice». Il s'agit plutôt d'un travail de concertation entre les commanditaires, l'architecte et l'artiste, dans le cadre de la conception d'une verrière (Beaudet, 2008, p. 34-35; Calard, 2021, p. 104). Il en résulte une œuvre unique, située à mi-chemin entre le vitrail commémoratif et le vitrail religieux.

Entre vitrail commémoratif et vitrail religieux

À l'occasion de son entrevue avec le journaliste Lawrence Sabbath (1915-1993), réalisée à la suite de l'inauguration de son *Monument permanent*, Ferron évoque son rapport à la religion et inscrit, d'une certaine manière, son œuvre dans ce contexte (Sabbath, 1970, p. 3). Pour elle, la dimension religieuse de son travail constitue en fait une expression philosophique portant sur la vie et la mort, et ne permet pas d'obtenir des réponses rationnelles (Sabbath, 1970, p. 3). Cette absence de dichotomie entre la vie et la mort se retrouve, selon elle, dans la conception juive de la lumière et de l'obscurité. En effet, le critique d'art Serge Bramly explique que «[...] dans l'Ancien Testament, pour les Juifs, la nuit n'est pas mauvaise non plus, ni affreuse ni redoutable en elle-même. Pour le prophète Jérémie, le Tout-Puissant fit alliance avec la nuit et le jour également» (Bramly, 2015, p. 207). Une conception qui contraste nettement avec la tradition occidentale, où la lumière est souvent associée à Dieu et l'obscurité au Diable (Bramly, 2015, p. 207). Toutefois, dans le judaïsme, la lumière et l'obscurité demeurent aussi des symboles moraux puissants, fréquemment mobilisés pour décrire l'affrontement entre le bien et le mal, comme en témoigne l'idée des «fils de la lumière» et des «fils des ténèbres» dans la Bible, ou encore l'épisode du veau d'or, illustrant cette dualité. Bien qu'aucune étude spécifique sur les vitraux des synagogues québécoises n'ait encore été réalisée, nous pouvons supposer que ceux des synagogues plus récentes s'inscrivent, pour la plupart, dans un renouveau artistique de l'architecture religieuse juive survenu après la création de l'État d'Israël¹⁰, et qu'ils ont pu être influencés par les efforts parallèles de renouvellement artistique

dans l'espace sacré menés, à la même époque, dans certains cercles chrétiens¹¹ (Scheftsik Naujoks, 2019). Dans le cadre de son *Monument permanent* (fig. 4), Ferron affirme répondre à l'interdiction de représenter Dieu en le suggérant à travers un usage dramatique de la couleur, de manière à offrir une représentation symbolique de tous les espoirs et de toutes les peines des êtres humains (Sabbath, 1970, p. 3).

Concernant la dimension commémorative du vitrail au Québec, la recherche s'est surtout concentrée sur les vitraux de guerre, en lien avec la Grande Guerre ou la Seconde Guerre mondiale (Lescure, 2012, p. 171-187). Qu'en est-il, alors, des vitraux liés à l'Holocauste? Là encore, aucune étude spécifique n'a été menée, mais cela n'empêche pas d'appréhender le *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* comme un vitrail commémoratif. Le titre de la verrière est d'ailleurs sans équivoque : d'un côté se trouve le monument, de l'autre, le mémorial. Sur ce point, Young propose deux définitions générales de ces termes :

- Many presume that "memorials" recall only past deaths or tragic events and provide places to mourn, while "monuments" remain essentially celebratory markers of triumphs and heroic individuals [...] the traditional monument (the tombstone) can also be used as a mourning site for lost loved ones, just as memorials have marked past victories. A statue can be a monument to heroism and a memorial to tragic loss; an obelisk can memorialize a nation's birth and monumentalize leaders fallen before their prime. Insofar as the same object can perform both functions, there may be nothing intrinsic to historical markers that makes them either a monument or a memorial. (Young, 1993, p. 3)



Avec la verrière de Ferron, il semble effectivement que nous nous trouvions à mi-chemin entre le monument et le mémorial, comme le titre le suggère. Cela n'est pas étonnant considérant qu'il s'agit d'une verrière en verre-écran – un élément situé entre deux espaces, à la frontière de l'intérieur et de l'extérieur, entre l'entrée de l'édifice et la salle principale du Congrès (fig. 5). En prenant du recul, la forme générale de la verrière, un grand rectangle vertical, pourrait rappeler la forme d'une stèle. Cette impression est renforcée par la présence d'un texte ajouté directement sur les verres de protection de la verrière, rappelant les inscriptions

Figure 4. Franck Calard, vue rapprochée du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022
© Franck Calard.



Figure 5. Franck Calard, vue du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste* depuis le corridor d'entrée de l'Édifice Samuel Bronfman, 2022 © Franck Calard.

que l'on retrouve sur les pierres tombales (fig. 6). Nous pouvons d'abord y lire, en anglais : «Lest we forget. In memoriam of an entire generation destroyed in Nazi Europe 1939-1945». Ensuite, la deuxième phrase, en hébreu, est traduite sur la plaque en français et anglais : «Et dans leur mort ils nous légèrent une vie, une vie éternelle» et «And in their deaths bequeathed to us a life, a life that will endure for evermore». Quant à l'avant-dernière phrase, en yiddish, elle se traduirait par : «Ne dites jamais que vous prenez le dernier chemin¹²». Cette phrase est particulièrement intéressante, car elle n'a jamais été mentionnée par les journalistes ni par les membres du Congrès. Pourtant, elle s'articule parfaitement avec l'intention de Ferron dans la conception de cette verrière, même si nous savons que cette plaque ne faisait initialement pas partie de son œuvre (Sabbath, 1970, p. 3). Cette verrière s'inscrit ainsi dans un contexte plus large de développement des pratiques commémoratives de l'Holocauste au sein de la communauté juive canadienne. Dès 1944, des commémorations annuelles sont organisées, mais leur portée reste d'abord limitée aux survivants (Bialystok, 2000, p. 168). À partir

du milieu des années 1960, en raison de différents facteurs politiques et sociaux – comme le débat sur la législation contre la propagande haineuse, la résurgence du néonazisme en Allemagne, ou encore l'inquiétude face à la sécurité d'Israël – l'Holocauste acquiert une importance croissante dans la mémoire collective (Bialystok, 2000, p. 150-174). La fondation, en 1973, du Comité national pour la mémoire de l'Holocauste par le Congrès juif canadien, puis l'ouverture du Centre commémoratif de l'Holocauste à Montréal en 1979, témoignent de cette volonté de transmission (Bialystok, 2000, p. 177). Inauguré en 1970, le *Monument permanent* de Ferron s'inscrit pleinement dans cette période charnière, participant à la formalisation d'un lieu de mémoire symbolique au sein de l'espace public canadien.

Ce que nous dit le *Monument permanent* dans l'Édifice Samuel Bronfman

Ferron, en tant que relais des témoins de l'Holocauste, s'inscrit dans ce que la sociologue Régine Robin nomme la « mémoire translatée », c'est-à-dire une mémoire et une commémoration de l'Holocauste qui ne se déploient pas dans des sites authentiques, des sites où les Juifs ont été assassinés pendant la Seconde Guerre mondiale (Robin, 2006, p. 193). Robin affirme que

cette «nouvelle mémoire» est principalement israélienne, états-unienne et allemande. Toutefois, il faut admettre qu'il existe aussi une nouvelle mémoire canadienne et, plus précisément québécoise, qui n'a encore jamais été véritablement mise en lumière, comme nous avons pu le constater au fil de notre démonstration. Avec son *Monument permanent*, l'artiste a cherché à représenter la tragédie, l'espoir et la condition humaine (Sabbath, 1970, p. 3). Bien que les responsables du Congrès désiraient une œuvre figurative, Ferron a préféré rester proche de «l'esprit du passé juif plutôt que d'adopter une approche expressionniste» (Sabbath, 1970, p. 3). C'est cette direction qui l'a amenée à intégrer, dans la partie inférieure de sa verrière, les lettres du mot *Shalom* en hébreu. La présence de ce mot pourrait évoquer celle du tétragramme dans de nombreux vitraux illustrant des scènes de l'Ancien et plus rarement du Nouveau Testament. Selon Ferron, il s'agissait de représenter symboliquement la destruction du peuple juif. À ce sujet, elle explique que :

The red colors that surround the broken letters represent the fire which consumed the people. The upper section is "le soleil à moi", my sun of hope. Connecting the two areas is a bolt of lightning that is both functional to the design and symbolic of the eternal hope that rises from out the destruction. And so the colors become lighter and brighter as the design moves upwards. (Ferron citée dans Sabbath, 1970, p. 3)

Cette transposition d'une destruction se retrouve également dans les couleurs qui viennent rompre avec l'environnement gris du siège du Congrès (fig. 7). Elle considère que les couleurs de sa verrière ont un sens et qu'un pouvoir psychologique très puissant s'en dégage (Sabbath, 1970, p. 3). Comme en peinture, Ferron distribue de grandes plages de couleur dans un mouvement audacieux, tout en jouant sur les contrastes afin de concentrer notre regard sur l'écriture de même que sur la profondeur de sa verrière. La matérialité de la peinture s'est transformée en celle du verre grâce à l'emploi de différents types de verres texturés, associés à de nombreuses nuances chromatiques et à une translucidité qui distingue les verres légers des verres saturés (fig. 8). En comparaison avec d'autres verrières en verre-



Figure 6. Franck Calard, vue rapprochée de la plaque de texte collé au *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022 © Franck Calard.



Figure 7. Franck Calard, vue rapprochée de la plaque de texte collé au *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022 © Franck Calard.



écran, où les formes tendent à se simplifier et à se multiplier (Lamy, 1970, p. 23-24), son *Monument permanent* fait preuve d'audace et de vigueur, tant dans le choix des formes que dans la découpe du verre antique, notamment dans la partie inférieure de la verrière, composée d'un ensemble de lignes superposées et en mouvement. C'est peut-être dans cette optique qu'il faut comprendre le réemploi par Ferron des intercalaires en vinyles – qu'elle avait pourtant abandonnés au profit de l'époxy – car ceux-ci viennent souligner le message de destruction propre à cette verrière (fig. 9). Autrement dit, l'usage des intercalaires renforce la fragmentation visuelle de l'œuvre en différents panneaux. S'agirait-il d'un autre chef-d'œuvre méconnu qui sommeille dans un édifice aujourd'hui à l'abandon? Quoi qu'il en soit, son *Monument permanent* pourrait être envisagé comme une première réalisation annonciatrice de sa veine calligraphique, initiée à la fin des années 1970 et presque orientalisante à partir des années 1980, si nous suivons le découpage chronologique proposé par l'historien de l'art Réal Lussier (Lussier, 2000, p. 24). Loin d'être une simple verrière en verre-écran traversée par les rayons du soleil, Ferron a réfléchi aux différentes intensités lumineuses en fonction de la position des couleurs dans sa composition. Elle critique néanmoins l'absence de véritable travail en concertation avec l'architecte, l'espace restreint qui lui a été attribué ainsi que le court laps de temps – un mois – dont elle a disposé pour réaliser sa verrière. À la lumière de ses remarques, la réalisation ne s'est donc pas déroulée dans les meilleures conditions. Une visite de l'Édifice

Figure 8. Franck Calard, vue des différentes textures des verres du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022 © Franck Calard.

Samuel Bronfman permet de constater les nombreuses difficultés auxquelles elle a dû faire face : l'absence de lumière directe sur la verrière, la présence inégale du *Monument permanent* par rapport à l'ensemble des fenêtres de l'espace ou encore sa position maladroite qui s'explique par l'ancienne disposition de la salle du Congrès. Autant d'éléments qui ont pu contribuer à la disparition progressive de cette œuvre magistrale de Ferron (fig. 10). Malgré tout, cette verrière demeure encore un réceptacle d'une mémoire passée, présente et future.

Conclusion

La verrière de Marcelle Ferron dépasse la catégorie du «simple» monument commémoratif pour aborder des thématiques plus larges. Avec cette œuvre, l'artiste et le Congrès participent à l'édification d'une nouvelle mémoire canadienne, et plus spécifiquement québécoise, étant donné le contexte particulier de la commémoration et de la transmission de l'Holocauste dans la province lors des événements qui se déroulent tout au long de la Révolution tranquille. Les critères de sélection de Marcelle Ferron n'ont pas été neutres, alors que le positionnement de cette dernière répond à une manière de penser qui est propre aux années 1960 et 1970. Notre étude de l'histoire des Juifs au Québec a montré que la première rencontre avec les Québécois et les Québécoises s'est déroulée bien après la Conquête britannique. Même si des nuances peuvent être apportées à ce constat, il faut reconnaître que ce n'est que progressivement qu'une relation particulière s'est nouée entre la communauté juive et la communauté francophone. C'est notamment grâce à des associations et à des institutions telles que le Congrès juif canadien que ce lien a pu naître. Or, le fait qu'elles aient eu pignon sur rue à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, et leur présence physique dans la ville, a déclenché un premier dialogue. Bien entendu, les luttes et les combats se sont croisés, d'où une apparente facilité dans les échanges. Toutefois, certains canaux de communication ont vraisemblablement favorisé ce rapprochement. Ce point de



Figure 9. Franck Calard, vue des intercalaires en vinyle du *Monument permanent à la mémoire des six millions de victimes juives de l'Holocauste*, 2022 © Franck Calard.



Figure 10. Franck Calard, vue générale de la salle de réunion de l'Édifice Samuel Bronfman, 2022 © Franck Calard.

convergence est sans doute l'aspect le plus fascinant de cette œuvre. En plus d'une rencontre politique et idéologique, une rencontre artistique s'opère. Elle s'explique d'abord par le choix du médium, le verre-écran, qui, pour Ferron, est directement lié à la communauté juive du fait de son apprentissage de la technique auprès de Michel Blum. À cela s'ajoute le caractère, tantôt commémoratif, tantôt religieux, de la verrière. Enfin, le verre-écran occupe une place charnière dans la production verrière, picturale et graphique de Ferron. Peut-être est-ce la raison pour laquelle son caractère et son aura se transforment et se mélangent pour offrir au spectateur une œuvre empreinte d'un fort caractère symbolique et esthétique. Espérons que la verrière, offerte en novembre 2024 par le Centre consultatif des relations juives et israéliennes au Musée de l'Holocauste de Montréal, trouve enfin la reconnaissance qu'il mérite, en étant exposé dans les nouveaux locaux du musée, sur le boulevard Saint-Laurent.

Notes

1. Si certains éléments formels et techniques de cette œuvre – tels que sa composition, le choix des couleurs, la technique de l'enchaînement dans deux verres thermos ou encore les références textuelles qui l'accompagnent – sont abordés dans le cadre de cette étude, ils feront l'objet d'un approfondissement dans un autre article.
2. Cette institution a cessé d'exister, elle a été remplacée par un autre organisme, le Centre consultatif des relations juives et israéliennes ou Centre for Israel and Jewish Affairs (CIJA).
3. Malgré l'intérêt de documenter les négociations entre Marcelle Ferron et le Congrès juif canadien dans le

cadre de la conception et de l'installation de l'œuvre, les recherches effectuées aux Archives juives canadiennes Alex Dworkin n'ont permis de retrouver qu'un dossier très succinct, composé de quatre grandes pages. Ces documents ont aimablement été numérisés et transmis sans frais, mais ne permettent pas de rendre compte de manière détaillée des échanges ou du processus collaboratif entre l'artiste et le CJC.

4. La première grande vague d'immigration juive date de 1904 à 1914.

5. À ce sujet, consulter : Celemencki, J. et Musée de l'Holocauste de Montréal (2018). *Brève histoire de l'antisémitisme au Canada*. https://museeholocauste.ca/app/uploads/2018/10/breve_histoire_antisemitisme_canada.pdf

6. Comme le souligne Franklin Bialystok dans son ouvrage *Delayed Impact. The Holocaust and the Canadian Jewish Community*, près de 15 % des Juifs canadiens, dans les années 1950, sont des survivants de l'Holocauste et leurs enfants nés en Europe après la guerre. Ces survivants s'intègrent progressivement aux institutions existantes, tout en influençant les politiques de mémoire et les représentations communautaires.

7. Nous pourrions également formuler l'hypothèse que le leadership du Congrès juif canadien souhaitait, par ce choix architectural, marquer une rupture avec la période migratoire est-européenne du début du XX^e siècle, en évitant toute référence explicite à la culture juive traditionnelle. Le style brutaliste adopté pour l'édifice pourrait ainsi être interprété comme une affirmation de l'intégration du CJC à la société canadienne contemporaine.

8. L'édifice est également un monument à la gloire personnelle de Samuel Bronfman, considéré comme un leader majeur de la vie juive canadienne. Le musée annoncé en 1970 semble avant tout constituer une exposition des réalisations de Bronfman, incluant notamment un buste à son effigie. Toutefois, il convient de noter que cette question pourrait dépasser le cadre de la présente étude.

9. Mémoire soumis par le Congrès juif canadien, région du Québec, à la Commission d'enquête sur la situation de langue française ainsi que sur les droits linguistiques au Québec (1969). Congrès juif canadien, 6, cité dans Anctil, P. (2017). *Histoire des Juifs du Québec*. Boréal, 381.

10. Cette tendance ne s'observe pas chez les communautés ultra-orthodoxes.

11. L'œuvre de Marc Chagall (1887-1985), artiste ayant travaillé pour des communautés chrétiennes, témoigne également de ce renouvellement artistique.

12. Traduction libre de Laurence Darsigny-Trépanier, étudiante au département de sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal, que je tiens à remercier ici pour sa collaboration et son expertise.

Références

\$800,000 Building Campaign Underway. Samuel Bronfman House – A Dream Realized. (1969). *Congress Bulletin*, 25(7), 2.

(1974). *Installation of stained glass window at Samuel Bronfman House [Enregistrement textuel sur Marcelle Ferron]*. Série ZB, (General Documentation: Personalia), File characteristics: Clippings. Montreal-related material, Archives juives canadiennes Alex Dworkin.

Abbey, M. (1970). *Fond CJC0001*. Série FA 2 I.O.I : Inter-Office Information, (CJC-FA2-IOI-3475-September 1970), Archives juives canadiennes Alex Dworkin.

Anctil, P. (2017). *Histoire des Juifs du Québec*. Boréal.

Arbour, R.-M. (1993). Intégration de l'art à l'architecture. Dans F. Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité* (p. 227-278). VLB éditeur.

Beaudet, P. (2008). Atteindre la transparence. Dans P. Beaudet, S. Blais, P. Smart et R. Enright (dir.), *Marcelle Ferron. Monographie* (p. 32-35). Éditions Simon Blais.

Bialystok, F. (2000). *Delayed Impact. The Holocaust and the Canadian Jewish Community*.

McGill-Queen's University Press.

Bramly, S. (2015). *La Transparence et le Reflet*. Éditions Jean-Claude Lattès.

Calard, F. (2021). *Les verres-écrans de Marcelle Ferron à la station Champ-de-Mars entre 1967 et 1968 : une révolution artistique dans le domaine du vitrail québécois* [Mémoire de maîtrise, Université Paris-Sorbonne].

Celmencki, J. et Musée de l'Holocauste de Montréal. (2018). *Brève histoire de l'antisémitisme au Canada*. https://museeholocauste.ca/app/uploads/2018/10/breve_histoire_antisemitisme_canada.pdf.

Charlebois, G. (2021). *Lebensold, Frederic David*. Canadian Theatre Encyclopedia. www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Lebensold%2C%20Frederic%20David

Comment: 1961 Community Diary (1961). *Congress Bulletin*, 15(1), 1.

Ebbrecht-Hartmann, T. (2008). La commémoration de la Shoah par l'image dans la culture Allemande. *Hermès, La Revue*, 52(3), 127-132.

Ferron, M. (1996). *L'Esquisse d'une mémoire* (propos recueillis par Michel Brûlé). Les Intouchables.

King, J. (2002). *Les Juifs de Montréal. Trois siècles de parcours exceptionnels*. (P. Anctil, trad.). Carte blanche.

Lamy, L. (1970). L'art du vitrail : Marcelle Ferron. Dans H. Wescher et L. Lamy (dir.), *Marcelle Ferron de 1945 à 1970* (p. 23-24). Musée d'art contemporain de Montréal.

Lescure, J.-C. (2012). Le vitrail de guerre à l'époque contemporaine. Dans M. Galinier et M. Cadé (éds.), *Images de guerre, guerre des images, paix en images : la guerre dans l'art, l'art dans la guerre* (p. 171-187). Presses universitaires de Perpignan.

Linteau, P.-A. (2005). *Histoire de Montréal depuis la Confédération*. (2e éd.). Boréal.

Lussier, R. (2000). L'aventure picturale de Marcelle Ferron. Dans R. Lussier, *Marcelle Ferron* (p. 17- 25) [Catalogue d'exposition]. Musée d'art contemporain de Montréal et Les 400 coups.

Robin, R. (2006). Lieux de mémoire, lieux de deuil. Institutions et commémoration. Dans P. Despoix et C. Bernier (dir.), *Arts de mémoire. Matériaux, médias, mythologies. Actes du colloque international Max et Iris Stern organisé au Musée d'art contemporain de Montréal* (p. 185-211). Musée d'art contemporain de Montréal.

Robinson, I. (2010). *Le judaïsme à Montréal*. Dans P. Anctil et I. Robinson (dir.), *Les communautés juives de Montréal : Histoire et enjeux contemporains* (p. 23-37). Septentrion.

Rodal, A. (1984). L'identité juive. Dans P. Anctil et G. Caldwell (dir.), *Juifs et réalités juives au Québec* (p. 19-51). Institut québécois de recherche sur la culture.

Sabbath, L. (1970). Tragedy and Hope in Stained Glass Window at Samuel Bronfman House. *Congress Bulletin*, 26(6), 3.

Scheftsik Naujoks, C. (2019). Les vitraux pour Jérusalem de Chagall : expositions et réception. *Interfaces*, 41. <https://doi.org/10.4000/interfaces.649>

Semaan, C. (2010). *La dialectique du signe et de la matière depuis les années 1950 en architecture* [Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal].

Trépanier, E. (2008). *Peintres juifs de Montréal : témoins de leur époque, 1930-1948*. Les Éditions de l'Homme.

Un souvenir permanent aux victimes de l'Holocauste est dédié à l'Édifice Samuel Bronfman. (1970). *Bulletin du cercle juif*, 149, 3.

Vigneault, L. (2000). Marcelle Ferron, enracinée et rebelle... Dans R. Lussier, *Marcelle Ferron* (p. 9- 15) [Catalogue d'exposition]. Musée d'art contemporain de Montréal et Les 400 coups.

Wieviorka, A. (2013). *L'ère du témoin*. Pluriel. (Publication originale en 1998)

Young, J. (1993). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press.

Le champ-texte : la plénitude d'un supposé vide

Essai de Gisèle Trudel

Dessin de Kévin Pinvidic et Gisèle Trudel

Résumé

De 2021 à 2024, quatre installations audiovisuelles immersives distinctes ont été réalisées in situ sous l'égide de la Chaire MÉDIANE. Ces installations annuelles, chacune structurée par des échafaudages et des équipements audiovisuels, ont présenté des démarches distinctes d'une recherche-crédation liée à l'expression artistique de données issues de capteurs placés sur les arbres et dans leur environnement immédiat. Ces données chiffrées ont été fournies et analysées en collaboration avec deux groupes scientifiques, Smartforests Canada (UQAM) et DOT-Lab (Université TÉLUQ), qui étudient les effets des changements climatiques sur des parcelles de forêts au Canada. Cet essai constitue le lieu d'émergence d'un champ-texte issu des commentaires anonymes recueillis en réponse à l'une des sept questions composant un entretien semi-dirigé. Mené en extérieur au cours des quatre installations, cet entretien visait à sonder les publics, afin de conduire à une recherche qualitative de leurs expériences et leurs connaissances.

Mots-clés : Données forestières, arts contemporains, changements climatiques, entretien semi-dirigé, structure tubulaire, parole citoyenne, espace négatif, mouvement, théorie quantique des champs

Abstract

From 2021 to 2024, four distinct immersive audiovisual installations were produced in situ by the MÉDIANE Research Chair. These annual installations, each of them built with scaffolding and audiovisual equipment, presented distinct research-creation approaches as linked to the artistic expression of the sensor-data of trees and their immediate environment. The numerical data were provided and analyzed in collaboration with two scientific groups, Smartforests Canada (UQAM) and DOT-Lab (Université TÉLUQ), which both study the effects of climate change on forest plots in Canada. This essay explores the emergence of a text field resulting from anonymous comments provided in response to one of the seven questions which constituted a semi-structured interview. It was conducted during the presentation of the artworks in outdoor spaces. The interview enabled to conduct qualitative research into the public's experiences and knowledges.

Keywords: forest data, contemporary arts, climate change, semi-structured interview, tubular structure, citizen voice, negative space, movement, quantum field theory

Biographie de l'auteur

Gisèle Trudel est artiste sous le nom Ælab, une cellule de recherche-création cofondée en 1996 avec l'artiste sonore Stéphane Claude. Elle est professeure titulaire à l'  cole des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Elle pilote MÉDIANE, la Chaire de recherche du Canada en arts,   cotechnologies de pratique et changements climatiques, financée par le CRSH, la FCI et le FRQSC (mediane.uqam.ca, 2020-2025).

Kévin Pinvidic un artiste multidisciplinaire et scénographe formé en architecture, en design, et en arts visuels et médiatiques. Présentement, il est doctorant à l'Université Concordia et réfléchit au concept de scénographie.

Actant  s du dessin et de l'essai

Logiciel de dessin 3D, tuyaux d'échafaudage, aluminium, logiciel d'analyse de discours, logiciel de traitement de texte, capteurs et données scientifiques, logiciel de mise en page, traitement visuel de torsion, composantes électroniques, personnes étudiantes ayant mené les entretiens, 140 personnes anonymes, réseau électrique, eau, Montréal-Tiohti  :ke-Moonyiang,   quipes MÉDIANE, Smartforests Canada, DOT-Lab, ordinateurs, internet, écrans, crayons, papiers.

Author's biography

Gisèle Trudel is an artist working under the name   lab, a research-creation collective co-founded in 1996 with sound artist Stéphane Claude. She is a full professor at the School of Visual and Media Arts at UQAM. She leads MÉDIANE, the Canada Research Chair in Arts, Ecotechnologies of Practice and Climate Change, funded by the SSHRC, the CFI, and the FRQSC (mediane.uqam.ca, 2020-2025).

K  vin Pinvidic is a multidisciplinary artist and scenographer trained in architecture, design, and visual and media arts. He is currently a doctoral candidate at Concordia University, exploring the concept of scenography.

Actants of the drawing and essay

3D drawing software, scaffolding tubes, aluminum, discourse analysis software, word processing software, sensors and scientific data, layout software, visual torsion processing, electronic components, student interviewees, 140 anonymous individuals, electrical grid, water, Montreal-Tiohti  :ke-Moonyiang, MÉDIANE teams, Smartforests Canada, DOT-Lab, computers, internet, screens, pencils, papers.

Préambule

Dans cet essai et le dessin qui l'accompagne (fig. 9), il est question des relations qui émergent des projets de recherche-crédation menés par MÉDIANE, entre des structures d'échafaudage, des données forestières, des dessins, des œuvres immersives et des paroles citoyennes. Le dessin d'une structure d'échafaudage qui accompagne cet essai a été réalisé par Kévin Pinvidic. Précieux collaborateur de diverses réalisations artistiques depuis 2017, il représente un extrait de l'ultime mise en espace de la Chaire MÉDIANE intitulée *c-six* (2024). L'ensemble participe à la production d'un champ-texte dans un espace de composition visuelle dit «négatif», dont l'intention est de stimuler l'imagination, en mettant l'accent sur l'importance de la créativité citoyenne en contexte des climats qui changent.

Les structures d'échafaudage ont servi d'appui physique aux quatre installations immersives de MÉDIANE, la Chaire de recherche du Canada en arts, écotechnologies de pratique et changements climatiques que je pilote depuis 2020; un projet amorcé en pleine pandémie mondiale. Chaque installation présente une recherche artistique distincte liée aux données scientifiques recueillies par Smartforests Canada, un projet piloté par le professeur et écologiste forestier Daniel Kneeshaw (UQAM), ainsi que par le DOT-Lab, dirigé par le professeur et écologiste forestier Nicolas Bélanger (Université TÉLUQ). Les deux groupes scientifiques placent des capteurs sur les arbres et dans leur environnement immédiat afin d'étudier les effets des changements climatiques sur des parcelles forestières au Canada.

Le mot «médiane» a été choisi pour caractériser l'action principale de la Chaire. Son étymologie renvoie au latin impérial *medianus* («du milieu»), issu du latin classique *medium* («milieu») (Dictionnaire Antidote). La Chaire MÉDIANE porte ainsi une démarche de recherche-crédation – une approche de la création et de la théorisation – qui s'appuie sur la production d'«aires relationnelles» permettant aux artistes, aux personnes étudiantes, aux scientifiques et à diverses collectivités d'échanger autour du phénomène des changements climatiques. Cette approche vise à mutualiser les intérêts et habiletés de chacun-e face à cette problématique majeure. Les projets artistiques créés dans le cadre des activités de la Chaire prennent la forme de plateformes participatives. La Chaire propose ainsi un espace de création et de dialogue, pour favoriser la circulation d'idées et des agirs, et à développer l'approche écotechnologique de la Chaire selon trois grandes thématiques entrelacées. Il s'agit de créer, de réfléchir et d'agir avec les pratiques technologiques des arbres, des arts contemporains et des sciences forestières, en collaboration avec les collectivités participantes, au cœur de leur rencontre. Les changements climatiques, se produisant à grande vitesse et affectant tous les écosystèmes de la planète, soulignent l'importance de former de telles alliances. L'intégration des œuvres aux sites choisis est modulée par les arbres, les données, les sensations, les personnes invitées à partager leurs recherches sous forme de dialogues, de performances ou d'ateliers, les partenaires d'accueil et les publics, tout en convoquant la spatiotemporalité propre à chaque lieu¹.

En cinq ans, MÉDIANE a produit dix œuvres, dont quatre installations majeures et une *Station mobile* à vélo, ainsi que coproduit deux plateformes de création Web. Certains de ces travaux ont été diffusés à l'international (Suisse, Angleterre, Autriche, Lettonie). Les quatre «aires relationnelles» annuelles ont intégré vingt-sept activités publiques, avec treize partenaires de production et de présentation. De plus, trente-cinq communications (dont dix-huit en collaboration) ont été diffusées et douze articles ont été publiés à ce jour (sept en collaboration). La Chaire a dirigé la production de quatre cartographies imprimées ainsi qu'une publication en codirection. Au fil des dix résidences de création (Hexagram, Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, Centre Bang), la Chaire a récolté deux prix, un au Québec et l'autre en Angleterre². Gisèle Trudel est devenue la première artiste-chercheuse reçue en 2022 comme membre associée dans l'histoire du [Centre d'étude de la forêt](#), un regroupement scientifique interuniversitaire. Les équipes annuelles de la Chaire étaient composées parfois de plus de trente personnes selon les différentes périodes, comprenant chercheur·e·s, étudiant·e·s, artistes professionnel·le·s, ainsi que personnel de soutien du milieu universitaire et du milieu professionnel, dont une collaboration de longue durée avec le consultant Nicolas Paulette, employé d'une compagnie de location de structures d'échafaudages.

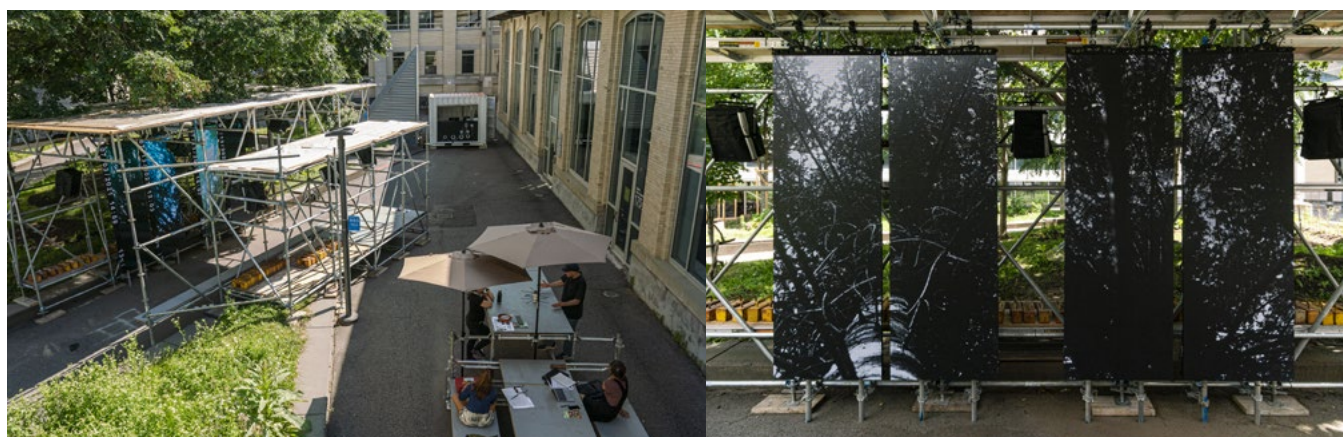
Aperçu des installations

À l'Arboretum d'Espace pour la vie | Jardin botanique de Montréal, la première installation audiovisuelle immersive, intitulée *bois eau métal* (2021), présentait les expérimentations artistiques des données écophysiologiques de trois arbres : un érable à sucre, un hêtre américain et un sapin baumier. L'écophysiologie est l'étude des organismes en lien avec leur environnement. L'œuvre propose les technologies des arbres (système hydrologique interne, photosynthèse) et des machines comme actantes³ et mémoires des relations sensibles continues entre l'arbre, le milieu physique, la météo et le climat. Trois pavillons temporaires érigés en tuyaux d'échafaudage comportaient des écrans DEL (diode électroluminescente), une technologie vidéo qui consomme moins d'énergie, dure plus longtemps et peut être perçue en plein jour. Les écrans montraient des compositions vidéo des arbres et des données météorologiques locales, accompagnés de trois dispositifs audio (stéréo, immersif et tactile).



Figures 1 et 2. Élab et MÉDIANE, *bois eau métal*, 2021, installation immersive *in situ*. Arboretum, Espace pour la vie | Jardin botanique de Montréal, Québec, Canada. Photographies de Richard-Max Tremblay. Avec l'aimable autorisation de MÉDIANE.

La deuxième installation (*orée des bois*, 2022), présentée au Jardin du [Cœur des sciences](#) de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), explorait la phénologie d'un bouleau jaune et de son environnement immédiat. La phénologie est l'étude de phénomènes saisonniers liant plantes et animaux autres qu'humains, selon les variations du climat. L'installation était présentée dans un passage vouté érigé avec des tuyaux d'échafaudages, dans l'interstice des ilots de végétaux à cet endroit, conçus par [l'architecte paysagiste Claude Cormier pour le Complexe des sciences Pierre-Dansereau de l'UQAM en 2005](#). Une série de visualisations des processus internes du bouleau jaune se marie aux chronophotographies (*time-lapse*) de l'arbre captées par des caméras de chasse sur le terrain de recherche à Sainte-Émélie-de-l'Énergie, dans la région de Lanaudière au Québec. Cette manière d'enregistrer des images constitue un rappel des premières expérimentations de captation du mouvement menées par Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey, des scientifiques de la photographie et du cinéma au tournant du 20^e siècle. L'installation *orée des bois* convoque les deux approches. Une séquence d'images statiques du bouleau jaune lorsque placées l'une après l'autre crée un mouvement de l'arbre au fil des journées et saisons (Muybridge) et la présentation de plusieurs images individuelles du bouleau jaune sur un même plan permet de montrer la décomposition de son mouvement en formes lumineuses plus abstraites (Marey)⁴. L'installation intègre également un dispositif sonore immersif, une table sonore tactile et l'apport de données météorologiques locales.



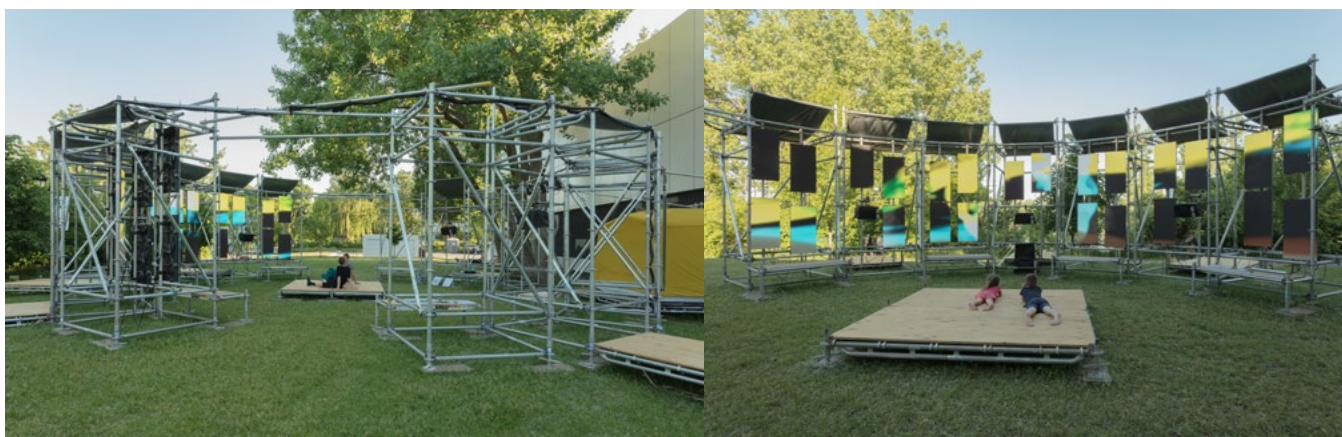
Figures 3 et 4. Ælab et MÉDIANE, *orée des bois*, 2022, installation immersive *in situ*. Jardin du Cœur des sciences, Université du Québec à Montréal, Québec, Canada. Photographies de Alexis Bellavance. Avec l'aimable autorisation de MÉDIANE

La troisième installation (*devenir-hêtre*, 2023), explorait la capacité et la résilience des hêtres d'Amérique à résister à de courtes périodes de sécheresse. Elle était présentée dans deux demi-cercles au sein d'un cube extrudé en forêt rurale, sous la mezzanine de la [Fondation Grantham pour l'art et l'environnement](#), à Saint-Edmond-de-Grantham, près de Drummondville, au Québec. Les compositions visuelles de variations chiffrées, en couleurs, formes, lignes et particules, expriment les forces et les seuils du hêtre et de son milieu. La composition sonore intègre un haut-parleur spécial qui crée une expression sensorielle de la hauteur dans l'enceinte de l'œuvre.



Figures 5 et 6. Ælab et MÉDIANE, *devenir-hêtre*, 2023, installation immersive *in situ*. Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, Saint-Edmond-de-Grantham, Québec, Canada. Photographies de Richard-Max Tremblay. Avec l'aimable autorisation de MÉDIANE.

c -six. canopée captation classification cellule cycle carbone (2024), la quatrième et ultime installation, opère par fragments et ensembles en prenant la forme d'un grand cercle ouvert avec interstices. Elle est présentée à l'extérieur, aux abords du fleuve Saint-Laurent, à l'arrière du [Quai 5160 — Maison de la culture de Verdun](#). L'œuvre porte sur des techniques d'imagerie (par drone, vision par ordinateur et modélisation 3D) pouvant servir à quantifier la réserve de carbone, soulignant la compréhension que les arbres et les forêts sont des acteurs clés du vivant, selon leur technologie ancienne de séquestration du carbone. L'espèce, le milieu, l'âge et la santé sont des facteurs qui influencent cette réserve. L'œuvre a permis de tisser des liens entre la recherche en écologie forestière et celle en art visuel technologique qui, toutes deux, emploient des techniques visuelles similaires, bien qu'orientées vers des expressions différentes.



Figures 7 et 8. Ælab et MÉDIANE, *c -six*, 2024, installation immersive *in situ*. Quai 5160 — Maison de la culture de Verdun, Québec, Canada. Photographies de Richard-Max Tremblay. Avec l'aimable autorisation de MÉDIANE.

Les œuvres sont produites en solidarité avec les défis d'un autre être, l'arbre, vivant sa vie dans un contexte de bouleversements climatiques. Les structures d'échafaudage servent d'appui à l'intégration des œuvres en extérieur, tout en favorisant l'accueil de la parole citoyenne dans cette zone éphémère. Dans le cadre des travaux de MÉDIANE, ces architectures temporaires sont volontairement appelées un «chantier de co-construction» afin de soutenir les échanges entre collectivités, entre arbres, entre instruments, entre champs de recherche et entre publics. Un entretien semi-dirigé, composé de sept questions⁵, y a été mené par les personnes étudiantes membres de la Chaire auprès d'un total de 140 personnes anonymes⁶, qui y ont répondu au fil des années, entre 2021 et 2024.

Les structures d'échafaudage

Dans la préparation du dessin qui accompagne cet essai, Kévin et moi cherchions à insérer les réponses à la Question n° 7 de l'entretien semi-dirigé : *Qu'est-ce que l'expérience de l'œuvre vous inspire à faire de façon créative relativement aux changements climatiques?* Pour cette question particulière, la captation des commentaires de 140 personnes inclut deux groupes de vingt personnes qui comptent pour deux voix. Les paroles figurent, sans édition, au sein de l'image qui accompagne le présent texte. Parfois une personne prononçait plusieurs phrases. Un point médian [.] souligne une nouvelle énonciation. Nous avons d'abord tenté de projeter les phrases sous forme de texture sur les tuyaux dans un logiciel de visualisation 3D (SketchUp de la compagnie Trimble). La surface du tube étant trop mince, c'est l'environnement autour des tubes qui a été retenu pour expérimenter l'intégration des mots. Étant donné que la dimension des caractères frôle le microscopique, l'usage d'une loupe est recommandé pour affiner le regard. Les paroles devenues mots emplissent cet «espace négatif».

En composition visuelle traditionnelle, un «espace négatif» est considéré comme un vide. Sa fonction met en valeur un élément central auquel il procure une pleine puissance d'attractivité ou d'expressivité. L'environnement, habituellement formé en tant que zone de circulation autour de l'objet, agit tel un décor, un arrière-plan, une absence ou une transparence, pour ne pas nuire à l'attention requise par l'élément principal. Cette absence constitue une zone de silence ou de contemplation. Une zone qui ne demande rien. L'espace ainsi «libéré» soutient la condition d'existence de l'objet au premier plan. L'espace passe d'une négation à une affirmation.

Envisager l'«espace négatif» de cette manière permet de réfléchir autrement au discours alarmiste qui tend à dominer les discussions portant sur les changements climatiques, engendrant inertie, paralysie ou désintéressement (Vlasceanu et Van Bavel, 2024; Pachamama Alliance, 2023). Le besoin est pressant de cultiver de nouveaux récits et de nouvelles collaborations (Yusoff et Gabrys, 2011). Les autrices soutiennent que ces approches sont cruciales pour rendre perceptibles les dimensions complexes, abstraites et temporelles du

climat. En cela, elles proposent de concevoir l'imagination comme un outil critique et créatif permettant de reconfigurer les relations entre humains, technologies et environnements pour faire face aux transformations planétaires.

Alors, comment y contribuer, en cette période fortement marquée par l'anxiété, la destruction et l'incertitude? Comme l'affirme bell hooks (1998, p. 52), il est requis, dans toute lutte sociale — *je change ici le mot «sociale» pour «socio-environnementale»* — de transformer le discours de désœuvrement et de désespoir en action, car les luttes humaines ne sont pas séparées de celles des milieux de vie qui les supportent. C'est ainsi que, dans les travaux et œuvres de MÉDIANE, en restant près de son étymologie du «milieu», les tuyaux sont des actants qui apportent un appui à la recherche-crédation et à l'expérience citoyenne, en cocrédant la zone physique *in situ* pour favoriser une circulation entre données, gestes, mots, expériences.

Le dessin initial des œuvres à l'ordinateur se matérialise concrètement dans l'assemblage des tuyaux d'échafaudages, ce qui transforme l'espace physique d'accueil des installations. Le dessin devenu tuyau produit une vibration éphémère dans les sites publics. Le dessin ayant contribué à la réalisation de l'œuvre agit de concert avec l'imaginaire pour visualiser des formes, des relations ou des intuitions en voie d'articulation. Le dessin soutient un laboratoire de pensée, une expérimentation concomitante de l'œuvre telle qu'elle est activée avec les publics. La démarche de la Chaire consiste à s'ouvrir à la manière dont différents concepts et pratiques se manifestent en cours de route, par relais (j'ai discuté de ces approches dans divers textes, voir C. T Paris et G. Trudel, 2025, dans la liste des publications de la Chaire).

Le dessin matérialisé en tuyaux d'échafaudage s'engage ainsi avec une multitude d'apprentissages et de savoirs expérienciels. L'activation de l'imaginaire en lien avec l'espace physique se réalise grâce aux processus du lieu, qui se combinent à ceux des intentions. La sensibilité émerge des conditions propres du lieu, lesquelles entrent en résonance avec l'intention initiale. Dans cette spatiotemporalité du multiple, l'avant et l'après se superposent et se recomposent : une expression sans cesse renouvelée de la pensée en action, qui souhaite contribuer à la situation alarmante des changements climatiques en convoquant l'imagination dans une co-construction entre champs de recherche et avec les publics.

Un champ-texte jaillit du vide.

Et si ce vide était plein?

Pour élucider cette question, je convoque la théorie quantique des champs, selon laquelle la matière n'est pas faite de particules solides, mais de vibrations localisées dans des champs omniprésents qui remplissent tout l'espace. Cette théorie montre ainsi que la réalité, à l'échelle subatomique, est fondamentalement dynamique (SDN Rennes, 2019). La théorie quantique des champs décrit les particules comme des excitations de champs invisibles qui remplissent

l'espace, lui qui est souvent conçu comme un vide, bien qu'il s'agisse d'un plein.

Pour visualiser cette théorie, il suffit de penser à des éléments à une autre échelle dont une personne humaine peut en faire l'expérience : la mer et les vagues. En théorie quantique, la mer devient le champ, et les vagues deviennent une zone excitée de ce champ. Lorsque les vagues bougent ou se croisent, elles interagissent entre elles, occasionnant de nouvelles vagues qui se déplacent. Étant imprévisibles à petite échelle, les vagues peuvent apparaître et disparaître de manière inattendue (explication adaptée de U.S. Department of Energy, [s.d.]; de Tong, 2017). La théorie quantique des champs permet de réfléchir aux réponses recueillies auprès des publics, aussi minimales et modestes soient-elles, pendant les installations artistiques. Elles deviennent des zones d'excitation du champ des discours climatiques habituels, principalement axés sur des perspectives démobilisantes. Les commentaires collectés provoquent une perturbation de l'espace dit « négatif », pour réfléchir en pensées et actions qui déferlent dans les vagues du champ-texte. Une abondance. En situation de gravité climatique connue et vécue, l'espace négatif affirme un oui, à la créativité, à la plénitude.

Le champ-texte relève du potentiel, en genèse perpétuelle. La multitude d'expressions personnelles est en même temps globale, car le flux du champ est irréductible à une entité unique; les subjectivités s'additionnent, se relancent, se complètent, se contredisent.

Ces vagues de paroles ne sont pas de vagues paroles.

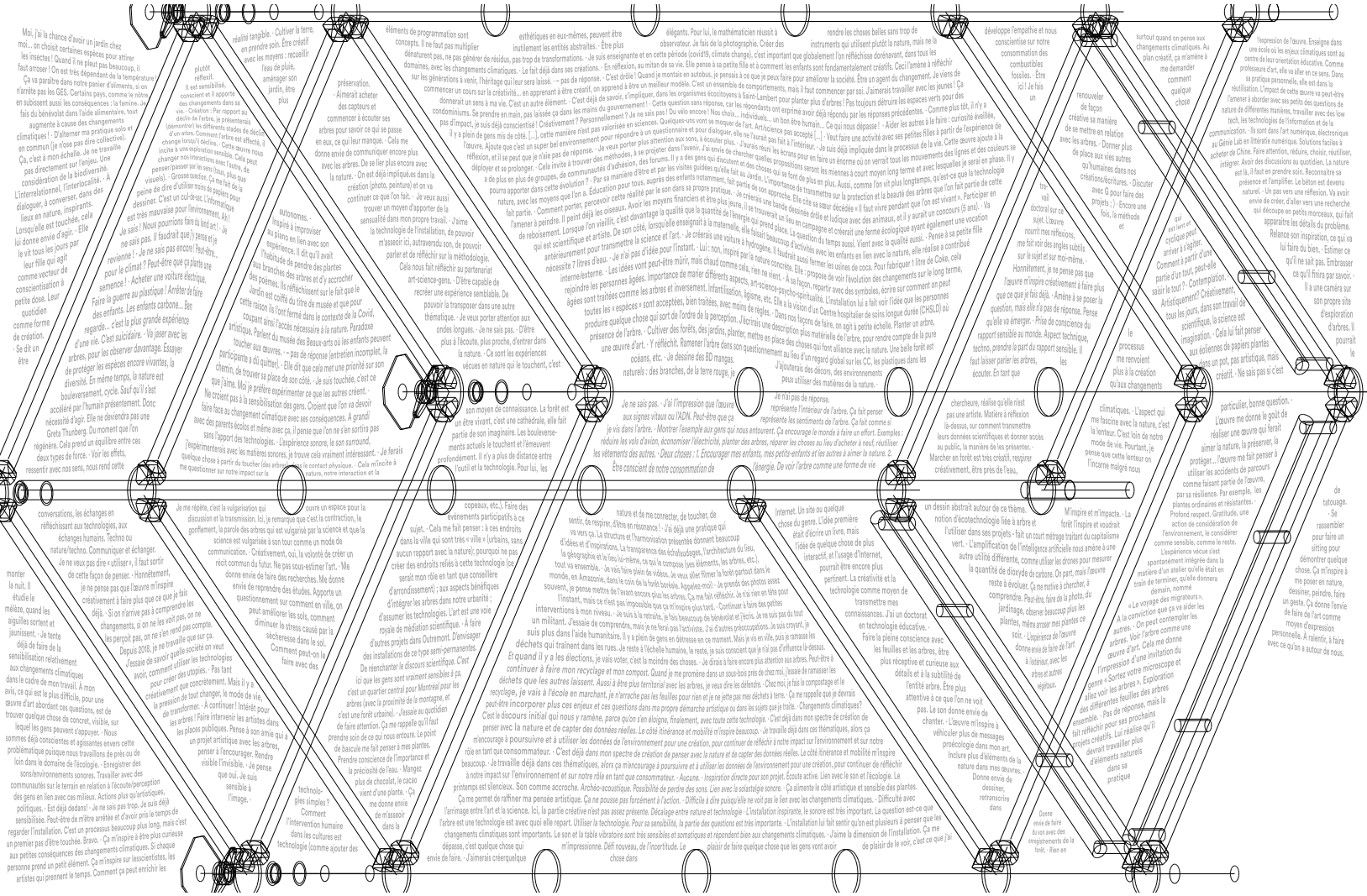
L'ensemble est simultanément matières et forces.

Une collectivisation de mots densifiée qui (se) fait sentir, une ouverture de « l'espace négatif » en tant que flux.

Le dessin des tuyaux d'échafaudage en projection isométrique qui accompagne ce texte montre toutes les lignes qui le constituent. Ce type de dessin opère un aplanissement de sa structure, alors que le champ-texte bouge dans un espace ouvert. Les tuyaux créent une ponctuation, une respiration éphémère dans le mouvement, un interstice pour s'y attarder momentanément. Un changement qui se vit (fig. 9).

Des mots, un flux

Se lit (à la fois lecture et relation) à présent une synthèse des paroles citoyennes captées de la Question n° 7, codées dans un logiciel d'analyse de discours. Des motifs entrelacés y ont surgi, selon trois grandes orientations : propensions communautaires, élans créatifs, appartenances aux vivants. Treize (13) personnes ne savaient pas (encore) quoi répondre à cette question, trois (3) ont affirmé que leur expérience de l'œuvre n'avait pas suscité de



Figures 9. Kévin Pinvidic et Gisèle Trudel, *champ-texte*, 2025, dessin vectoriel numérique. Avec l'aimable autorisation des artistes.

nouvelles orientations, alors que cinq (5) restaient perplexes devant la proposition artistique. Il est ainsi possible d'affirmer que la vaste majorité de personnes sondées (118 sur 140, soit 84,29 %) a exprimé une réponse d'ordre créatif/imaginatif.

Les paroles recueillies révèlent une sensibilité collective en pleine mutation, où le savoir expérientiel dit « écologique », relevant d'une tension productive, se déploie dans le geste créatif qui se tisse selon les conditions socio-environnementales associées.

D'abord se dessinent les désirs de faire de l'éducation un levier pour transmettre aux plus jeunes les merveilles du vivant, tout en faisant de la créativité un outil de compréhension et d'action. La créativité devient vectrice alors d'engagement du sensible.

Ensuite, les témoignages proposent un renouvellement inspiré par les arbres et les cycles naturels. Peindre, filmer, chanter ou enregistrer les sons de la forêt deviennent autant de façons de renouer avec la lenteur et avec la présence attentive. L'art produit avec des appareils électroniques ouvre parfois la voie à de nouvelles hybridations.

Enfin s'affirme une appartenance élargie qui propose des ponts générationnels, pour honorer les vivants et pour agir localement avec gratitude. L'arbre est continuité et transformation, invitant à ralentir, à contempler, à ressentir. Ces voix composent ensemble un récit collectif où la créativité, en dialogue avec la nature, devient acte de soin, de transmission et d'espoir.

Les lignes qui suivent reconjuguent à l'infinitif des verbes issus des commentaires citoyens. Les paroles, devenues des phrases, invitent à l'action : un plein en mouvement, un nouveau champ relationnel.

Propensions communautaires

Ressentir l'urgence d'intégrer les enjeux climatiques dans l'éducation. Travailler avec les jeunes pour donner du sens à la vie : transmettre la beauté des arbres, le lien au vivant, la créativité comme outil scientifique. L'art devient vecteur de sensibilités, pour créer des projets participatifs en ville, pour améliorer les sols, intégrer des arbres, repenser les lieux urbains. L'écologie est centrale en enseignement de l'art, pour rendre ses enjeux palpables. Sentir qu'on n'est pas seul·e à y croire. Nourrir des projets in situ, des publications, des ateliers. Même les personnes qui ne se disent pas militantes y participent : compost, recyclage, gestes quotidiens. Faire sa part, à son échelle. L'art et la technologie peuvent ouvrir de nouvelles voies pour relier science, nature et humanité.

Élans créatifs

Donner envie de peindre, dessiner, filmer, créer des récits. Intégrer plus d'arbres dans leur photographie, bande-dessinée ou tatouage, rêver de vidéos tournées dans les forêts du monde. Explorer le déclin des arbres, les cycles naturels, ou l'art de créer des sensibilités avec humour, telle une BD animalière destinée aux enfants. Inspirer le lien nature-technologie : caméra en forêt, écotechnologies, low-tech, installations interactives. Faire émerger l'idée d'un récit collectif de l'avenir, tout comme le désir de créer dehors, avec les végétaux. Réfléchir à la résilience, à l'importance d'inclure toutes les plantes ordinaires, les formes lentes et profondes du vivant. Observer, réutiliser, choisir mieux les outils créatifs. Préserver le lien sensible avec la nature et intégrer ce rapport dans les pratiques quotidiennes dans une écoute profonde de la nature. Improviser. Créer des instruments écoresponsables, enregistrer les sons forestiers. Explorer le son, un lien sensible, politique et poétique. Chanter, vibrer, ressentir les paysages et capter ce qui pourrait disparaître.

Appartenances aux vivants

Éveiller la curiosité et l'envie d'agir : imaginer des méthodes, s'engager à son rythme, créer du lien avec les aîné·e·s. Pousser à encourager les projets autour des arbres, à investir les espaces publics avec les artistes et à rejoindre les communautés qui émergent pour bâtir ensemble l'avenir. Faire résonner dans le quotidien, vécu comme une forme de création. Inviter à réfléchir aux générations futures, à l'héritage laissé. Inspirée par sa fille et ses petites-filles, souhaiter transmettre l'amour de la nature et organiser des activités sensibles pour éveiller leur conscience écologique dès l'enfance. Créer une voiture à hydrogène. Manger plus de chocolat, car le cacao vient d'une plante. Même si déjà sensibilisé·e et engagé·e, intégrer ces enjeux dans sa vie et sa pratique artistique. L'œuvre ne transforme pas, mais confirme un chemin. Inviter à poursuivre, affiner des intuitions, renforcer une démarche existante. L'architecture, la mobilité, la nature deviennent sources d'inspiration pour continuer à créer avec sensibilité. Avoir un jardin pour relier à la nature. Observer les arbres, cultiver, recueillir l'eau, conscientiser. Inspirer par la lenteur de la nature. Inciter à protéger, à ressentir, à dialoguer avec le vivant. L'arbre devient œuvre, mémoire, lien. Inviter à ralentir, contempler et agir. Éveiller les sens, inciter à expérimenter, contempler, écouter les arbres. Inspirer curiosité, réflexion, échange entre science, art et technologie. Ressentir les effets rend la crise climatique tangible. Donner envie d'agir localement, créer, observer les détails, faire preuve de gratitude. L'installation impressionne, invite à ralentir, à porter attention à l'invisible, et à intégrer la sensualité et la pleine conscience dans le quotidien. Faire quelque chose à partir du toucher (des arbres), dans le contact physique.

Ainsi assemblées, les paroles mettent en lumière une convergence entre engagements socio-environnementaux, pratiques créatives et dynamiques communautaires. La créativité participe

de la coconstruction de sensibilités qui, elles, abordent les transformations environnementales en cours, et qui vont en s'accéléralant. Cela montre l'importance d'agir, maintenant. L'art est simultanément un espace d'expression individuelle qui relie des collectivités, des savoirs, des affects et des actions. L'art poursuit sa mutation expressive en combinant technologies et vivants.

Cette collectivisation de voix, comme autant de particules qui excitent le champ plein, souligne l'importance de la créativité comme moteur du changement où s'articulent dimensions symboliques et actions concrètes de la part de personnes humaines, en entrelacements avec les vivants. En ce sens, les paroles du champ-texte arborent le mouvement individuel et collectif. L'espace est plein, dont les diverses excitations, tensions, gestes, transformations, actions, vécus, expériences (le) font bouger. La créativité, les arts combinés aux approches scientifiques et aux perspectives citoyennes contribuent à la puissance transformatrice de l'imagination.

Les commentaires associés à la Question n° 7 : *Qu'est-ce que l'expérience de l'œuvre vous inspire à faire de façon créative relativement aux changements climatiques?* contribuent à visualiser la zone mouvante du dessin qui accompagne le présent texte. Les mots devenus composition visuelle reposent sur l'agencement entre une structure tubulaire et l'exploration d'un espace dit « négatif ». Le champ-texte traite de la diversité et de la richesse de la collectivisation de voix, des sons devenus mots, devenus flux. Des particules polyphoniques. Un champ plein. L'apport de la créativité est ainsi rehaussé dans les climats qui changent.

Notes

1. Description adaptée du site Web de la Chaire : <https://mediane.uqam.ca>.

2. Prix de la création en arts visuels en 2022 de la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement et Commended Entry with Prize Attribution 2024, Climate Creatives Challenge, Environmental Design Studio, London, England.

3. Dans les années 1970, Bruno Latour collabore avec Michel Callon, John Law et Madeleine Akrich pour créer la théorie de l'acteur-réseau qui « renvoie à une conception extrêmement large de l'agency, incluant tout actant à l'œuvre dans un processus. L'acteur peut donc être individuel ou collectif, humain ou non humain, petit ou grand, distribué ou situé : il convient seulement, selon la théorie proposée, d'être attentif à sa manifestation spécifique et à sa traçabilité matérielle ». Cette théorie souligne l'importance des actant-es humain-es et non-humain-es dans les processus de sociétés et de natures (Vibert, 2022, p. 120). Voir aussi Latour, 1996. Toutefois, dans le cas de la Chaire, l'emploi du mot actant ne réfère pas aux processus de traduction tel qu'élaborés par cette théorie, visant l'atteinte d'un but commun. Pour la Chaire, il s'agit plutôt de reconnaître la force d'action combinée entre actant-es de toutes natures selon les processus de leur rencontre et dans une structuration qui demeure toujours ouverte.

4. Pour en savoir plus à propos des deux approches, voir Chik, 2019 et Jablonka, 2016.

5. Les sept questions de l'entretien semi-dirigé :

1. Comment les forêts et les arbres jouent-ils un rôle en contexte de changements climatiques? Comment sont-ils affectés par les changements climatiques?
2. Comment cette œuvre composée d'audio, vidéo, visualisation de données, structures d'échafaudages explore-t-elle les changements climatiques?

3. L'arbre ou la forêt sont-ils des technologies? Expliquez si oui ou non.
 4. De quelles manières les artistes, les scientifiques et les publics peuvent-ils collaborer pour penser et agir autrement à propos des changements climatiques?
 5. Que pourrait signifier «écotechnologies de pratique» dans le cadre de cette œuvre?
 6. Quel est l'impact de cette œuvre sur votre réflexion et votre expérience des changements climatiques?
 7. Qu'est-ce que l'expérience de l'œuvre vous inspire à faire de façon créative relativement aux changements climatiques?
6. Certification éthique no 4528_e_2020. Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains [CIEREH], Université du Québec à Montréal.

Références

- Chik, C. (2019). *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*. Presses universitaires du Septentrion. <https://books.openedition.org/septentrion/46661>
- de Tong, D. (2017). *Quantum fields: The real building blocks of the universe* [Video]. The Royal Institution of Great Britain. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zNVQfWC_evg
- Hooks, B. (1998). Critical consciousness for political resistance. Dans *Talking About A Revolution* (p. 39-58). South End Press.
- Jablonka, I. (2016). *La décomposition du mouvement*. Histoire par l'image. <https://histoire-image.org/etudes/decomposition-mouvement>
- Latour, B. (1996). On actor-network theory: A few clarifications plus more than a few complications. *Soziale Welt*, 47, 369-381. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf>
- Pachamama Alliance. (2023). *Solving the climate crisis: A conversation with Per Espen Stoknes*. The Pachamama Alliance. <https://news.pachamama.org/solving-the-climate-crisis-with-per-espen-stoknes>
- SDN Rennes. (2019). *Champ quantique : explication simple et compréhensible pour débutants en physique*. SDN Rennes. <https://www.sdn-rennes.org/champ-quantique-explication-simple-et-comprehensible-pour-debutants-en-physique/>
- U.S. Department of Energy. (n.d.). *DOE explains... quantum mechanics*. <https://www.energy.gov/science/doe-explainsquantum-mechanics>
- Vlasceanu, M., et Van Bavel, J. J. (2024). *Beyond the doom and gloom, here's how to stimulate climate action*. Scientific American. <https://www.scientificamerican.com/article/beyond-the-doom-and-gloom-heres-how-to-stimulate-climate-action/>
- Vibert, S. (2022). Bruno Latour et la sociologie de l'acteur-réseau : enjeux épistémologiques et ontologiques d'une postmodernité radicale. *Cahiers Société*, (4), 115-160. <https://doi.org/10.7202/1098602ar>
- Yusoff, K. et Gabrys, J. (2011). Climate change and the imagination. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 2(4), 516-534.

Articles de la Chaire MÉDIANE

Acer Saccharum, Kneeshaw, D., Pappas, C., Morissette, M.-E., et Trudel, G. (2023). *Going with the Flow: Exploring ecotechnologies in practice*. able Journal. <https://able-journal.org/en/going-with-the-flow/>

Claude, S., et Trudel, G. (2026, à paraître). *À l'ombre des bouleaux*. Dans J. Hope, M. Beauregard, C. Biron, S. Rahbar, et le Collectif Territoire (dir.), *Spectralités et spéculations du lac Osisko* (p.64-69). Centre SAGAMIE.

Courcot, B., Cossette, M.-A., et Trudel, G. (2024). The dimensional data of American beech trees in changing climates: Environmental data science meets digital art installations in public space. Dans *Dear2050: Entangled Forests Exhibition Catalogue* [Catalogue d'exposition] (p.31-38). Climanosco. <https://publuu.com/flip-book/74900/1024359/page/32>

Kneeshaw, D. et Trudel, G. (2022). Art et écologie réunis pour capter la voix des arbres. *Le Devoir*, idées. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/729609/l-ete-c-est-fait-pour-penser-l-ete-c-est-fait-pour-penser-art-et-ecologie-reunis-pour-capter-la-voix-des-arbres>

T Paris, C. , et Trudel, G. (2025). Vers une littératie multimodale climatique : sens émergents du croisement de données d'expérience entre vivants et appareils. *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 21. https://revuemultimodalites.com/articles/paris_trudel

Trudel, G. (2020). *Bruit gris*. Plateforme Web Sympoïétiques. <https://rencontres.hexagram.ca/en-ca/read-category/53-bruit-gris>

Trudel, G. (2020). Une relation étonnante entre arts technologiques et résidus. *Revue percées, L'Extension, recherche & création*, (3). <https://percees.uqam.ca/fr/le-vivarium/une-relation-etonnante-entre-arts-technologiques-et-residus>

Trudel, G. (2021). Climats changeants : la force émergente des collaborations. *Vie des arts*, 65(261), 25-27. <https://id.erudit.org/iderudit/104686ac>

Trudel, G. (2024). *Ecotechnologies of Practice*. In-forming Changing Climates. Dans E. Mahé (dir.), *ISEA2023 Symbiosis. Proceedings. 28th International Symposium of Electronic Art* (16–21 mai). École nationale supérieure des arts décoratifs. <https://isea-archives.siggraph.org/wp-content/uploads/2024/06/ISEA2023-Proceedings.pdf>

Trudel, G. (2024). *Ecotechnologies of practice: Sensing with trees, peoples, machines, outdoor art and smartforests science*. Dans J. Gabrys, *Smart Forests* [Plateforme en ligne]. University of Cambridge, Planetary Praxis Research Group. <https://atlas.smartforests.net/en/logbooks/ecotechnologies-of-practice/>

Trudel, G., Claude, S., Courcot, B., et Cossette, M.-A. (2024). *Beech tree teachings of resilience in heat waves and flash droughts*. Dans *The Environmental Design Studio. Climate Creative Challenges Compendium*, page 59. <https://www.flipsnack.com/CF5589EEFB5/the-climate-creatives-challenge-challenge-05-compendium/full-view.html>

Trudel, G., et Czegledy, N. (2023). Diffractionne Rendezvous. *Leonardo*, 56(4), 409-410. http://dx.doi.org/10.1162/leon_a_02318

Publications par la Chaire MÉDIANE

Fondation Grantham, et Trudel, G. (dir.). (2023). *Cahier 6. Devenir-hêtre : Exposition-laboratoire d'Elab* (Textes de M. Régimbald-Zeiber, D. Perusse, J. Pernin, et C. Pappas). Les Cahiers de la Fondation.

Jarry, A., Trudel, G., et Bardini, T. (dir.). (2020). *Le partage de l'agir et de l'autonomie*. Plateforme Web Sympoïétiques, en collaboration avec Hexagram. https://rencontres.hexagram.ca/en-ca/?option=com_content&view=article&id=72

Trudel, G. (dir.). (2022). *Une cartographie. Bois, eau, métal : Avec plus qu'une dimension* (Texte de Chantal T. Paris). Les Éditions de l'École des arts visuels et médiatiques et MÉDIANE.

Trudel, G. (dir.). (2023). *Cartographie 2. Orée des bois : La carte n'est pas le territoire* (Texte de Simon Dansereau-Laberge). Les Éditions de l'École des arts visuels et médiatiques et MÉDIANE.

Trudel, G. (dir.). (2024). *Cartographie 3. Devenir-hêtre : Devenir-Hôte* (Texte de Cécile Ronc). Les Éditions de l'École des arts visuels et médiatiques et MÉDIANE.

Trudel, G. (dir.). (2025). *Cartographie quatre. Sept/seven questions* (Textes de Anonyme, A. Caron, B. Courcot, C. Pappas, D. Kneeshaw, G. Trudel, K. Pinvidic, L. Dauphinais, M.-A. Cossette, M.-C. Jetté, M.-E. Morissette, N. Bélanger, N. Paulette, S. Claude, et S. Turcot). Les Éditions de l'École des arts visuels et médiatiques et MÉDIANE.

Trudel, G., et Turcot, S. (dir.). (2021). *La sympoïèse d'un cercle de lecture ambulatoire* [Plateforme Web participative], en collaboration avec le centre d'artistes Ada X. <https://galerie.ada-x.org/>

À la rencontre de la forêt avec Henry David Thoreau et Domingo Cisneros

David Howes

Traduit de l'anglais

Résumé

Cet article présente deux modes de rencontre avec la forêt, non conventionnels et résolument sensoriels : l'ascétisme esthétique du colon naturaliste emblématique Henry David Thoreau, et l'approche militante, botanique, zoologique, écologique et gastronomique de la nature sauvage défendue par l'artiste et écrivain métis Domingo Cisneros. Ce dernier a immigré du Mexique au Québec en 1968 et, entre 1974 et 1976, a notamment dirigé le Département d'art autochtone et de communication du Collège Manitu, à La Macaza, dans les Laurentides. En 2018, l'Université du Québec à Montréal lui a décerné un doctorat honorifique pour sa contribution à l'art contemporain.

Cet essai, ou « étude sensorielle », cherche à articuler une foresterie esthétique en réponse à une invitation de la Chaire de recherche du Canada en arts, écotecnologies de pratique et changements climatiques (ou MÉDIANE), dirigée par Gisèle Trudel, ainsi qu'à développer une approche ethnographique sensorielle pour interpréter la pensée arborescente et contribuer à l'avancement d'une « science du concret ».

Mots-clés : Henry David Thoreau/Domingo Cisneros, Yankee/*mestizo*, Walden Pond/Sainte-Émélie-de-l'Énergie, Nouvelle-Angleterre/Lanaudière, foresterie esthétique, ethnographie sensorielle

Biographie de l'auteur

David Howes est professeur émérite (anthropologie) à l'Université Concordia et professeur adjoint à la Faculté de droit de l'Université McGill. En 2024, il a été intronisé à la Société royale du Canada. Il est un pionnier de l'anthropologie des sens et un défenseur de la jurisprudence interculturelle. Parmi ses publications récentes, citons *The Sensory Studies Manifesto* (2022), *Sensorial Investigations* (2023) et *Sensorium* (2024).

Abstract

This article lays out two unconventional and markedly sensuous modes of encountering the forest: the aesthetic asceticism of the iconic naturalist/settler Henry David Thoreau and the militant botanical/zoological/ecological and gastronomical approach to the wilderness of the mestizo artist and writer Domingo Cisneros. The latter migrated from Mexico to Quebec in 1968 and, among other pursuits, between 1974 and 1976 directed the Département d'art autochtone et de communication at Collège Manitu in La Macaza in the Laurentides region. In 2018 he was awarded an honorary doctorate by the Université du Québec à Montréal in recognition of his contribution to contemporary art.

This article, or “étude sensorielle,” seeks to articulate an aesthetic forestry in response to an invitation from the Chaire de recherche du Canada en arts, écotecnologies de pratique et changements climatiques (ou MÉDIANE), Gisèle Trudel, to bring a sensory ethnographic approach to bear on the interpretation of la pensée arborescente, and advancement of a “science of the concrete”.

Keywords: Henry David Thoreau/Domingo Cisneros, Yankee/*mestizo*, Walden Pond/Sainte-Émélie-de-l'Énergie, New England/Lanaudière, aesthetic forestry, sensory ethnography

Author's biography

David Howes is Distinguished Research Professor (Anthropology) at Concordia University and an Adjunct Professor in the Faculty of Law at McGill. In 2024, he was inducted into the Royal Society of Canada. He is a pioneer of the anthropology of the senses and advocate for cross-cultural jurisprudence. Recent publications include *The Sensory Studies Manifesto* (2022), *Sensorial Investigations* (2023) and *Sensorium* (2024).

«Mon corps est tout sensible»,
Henry David Thoreau, *Écrits* (1906, XIV, p. 44).

« Quand on entre dans la forêt, elle entre en nous »,
Domingo Cisneros, *La guerre des fleurs* (2016, p. 74).

Henry David Thoreau (1817-1862) est généralement considéré comme un reclus excentrique, notamment en raison des deux années qu'il passa seul dans une cabane en rondins à Walden Pond, près de Concord, dans le Massachusetts. Thoreau était aussi un ascète notoire : il abandonna la viande, par exemple, et devint végétarien après avoir pris conscience du caractère répugnant de l'abattage des animaux (Friesen, 2005, p. 260-261). Mais Thoreau agissait ainsi pour des raisons à la fois esthétiques et éthiques. En effet, s'il menait une vie quasi monastique, avec un régime alimentaire simple (afin de préserver l'éveil de ses sens), il était aussi un esthète de premier ordre. Il écrivit : «Un homme doit nourrir ses sens du meilleur que la terre puisse offrir» (Thoreau, 1906, XIV, p. 44). Il était donc un ascète esthète. C'était là la dimension dominante de son tempérament, mais non la seule. Dans son introduction à *The Illustrated Walden*, Bradford Torrey caractérise le personnage de Thoreau comme suit : «Un naturaliste s'insurgeant contre la science; un idéaliste avec toute la "faculté" d'un Yankee sifflant; un puritain libre-penseur; un stoïcien qui aspirait la douceur de toutes ses sensations; un paradoxe du début à la fin : tel était l'auteur de "Walden"» (Torrey, 2016, p. xv).

La philosophie esthétique de Thoreau se compare à celle du poète Charles Baudelaire. Vous vous souviendrez de ces vers :

«Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
...
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.»
(Baudelaire, 1857).

Ces vers sont extraits du poème «Correspondances» des *Fleurs du mal*. Baudelaire, cependant, ne fréquentait que les rues de Paris; il ne s'adonnait pas aux promenades en forêt. De plus, il avait besoin de consommer du haschisch pour accéder à ses perceptions intermodales¹. De manière significative, Thoreau a accompli en prose une œuvre comparable à celle de Baudelaire en poésie, mais sans recourir aux drogues. Il s'efforçait de perfectionner ses sens, non de les dérégler².

Ma compréhension (et mon appréciation) des techniques de perception de Thoreau doit beaucoup à l'essai de Victor Carl Friesen intitulé « A tonic of wildness: Sensuousness in Henry

David Thoreau », paru dans *Empire of senses* (Howes, 2005). Cet essai est moins connu que *Les Sens de Walden* (1981) du philosophe américain Stanley Cavell. C'est regrettable, car si l'œuvre de Cavell est éminemment philosophique, son récit, lui, n'a rien de sensuel.

Les forêts de Nouvelle-Angleterre

Friesen note qu'Ellery Channing, un compagnon de marche de Thoreau à Walden Pond, affirmait qu'il pratiquait une « religion culinaire » (2005, p. 259). Lors de ses randonnées en forêt, Thoreau froissait une feuille pour en humer le parfum, ou grignotait un morceau d'écorce ou de baies pour en savourer le goût. Channing rapporte que Thoreau avait une attitude « révérencieuse » envers les fruits de la nature : il « communiait » avec elle en les consommant.

Selon Thoreau lui-même, manger est « un sacrement, une forme de communion et un exercice extatique » (VII, p. 372). Par exemple, à propos du goût acidulé des canneberges, il écrit : « C'est un élixir à la vie qu'aucune richesse ne peut acheter... "rafraîchissant, réconfortant, encourageant" et qui nous met "en alerte face aux expériences de ce monde" » (Friesen, 2005, p. 261). Cette religion culinaire de Thoreau n'était cependant pas sans inconvénient. Certaines plantes sont toxiques et il vaut donc mieux les éviter. Les baies d'hiver, par exemple, ressemblent beaucoup aux canneberges, mais leur ingestion peut provoquer des nausées et une hypotension, voire un arrêt cardiaque. Heureusement, Thoreau avait un goût raffiné et un odorat encore plus développé.

Friesen cite un passage du huitième volume des *Écrits* de Thoreau qui nous éclaire particulièrement sur ses modes de perception. Dans ce passage, Thoreau décrit le moment, au crépuscule, où les premiers rayons de lune, qui « répandent la lumière la plus douce qui soit », se font plus présents à mesure que le jour décline :

Quel intervalle incommensurable sépare la première lueur de lune que nous percevons, éclairant d'une lumière mystérieuse, argentée et poétique les versants occidentaux, tels une herbe plus pâle, et les derniers rayons du soleil sur les versants orientaux ! Il est merveilleux de constater à quel point nos sens couvrent un si vaste intervalle, comment la conscience de l'un nous amène à percevoir l'autre. (VIII, p. 284).

Ce passage est riche en enseignements. La dernière phrase décrit comment la perception d'un phénomène (le déclin de la lumière du soleil) incite Thoreau à se connecter à un autre (le clair de lune). Il semble dire que la conscience de l'un *accentue* sa perception de l'autre. Il pourrait aussi dire que la conscience de l'un lui permet d'*anticiper* l'autre. Elle le prépare, le conditionne ; ses sens sont synchronisés sur tout l'intervalle.

On pourrait penser, en outre, que le phénomène de la lumière changeante relève simplement de

la vision. Or, Thoreau n'en est pas convaincu. Il décrit le clair de lune comme «diffusant la lumière la plus douce qui soit» (VIII, p. 284), une lumière tactile. Ailleurs, il affirme percevoir les variations de la lumière ambiante autant par l'ouïe que par la vue, car «les grillons chantent au clair de lune d'une manière différente» (VIII, p. 284). Entendre le chant des grillons «aiguise sa vue», comme il le dit, affûtant sa vision à la manière d'une pierre à aiguiser pour la lame d'un couteau. Il s'agit là d'un exemple de *synesthesia*, au sens où l'entend Bissera V. Pentcheva, et non de la synesthésie tout court³.

Thoreau note également que les couleurs ont des températures, et que celles-ci suscitent chez lui différentes associations : les rouges et les oranges sont chauds, estivaux, terreux et «résonnent en nous». Les teintes bleues ont tendance à évoquer la fraîcheur, l'hiver, le ciel ou l'eau, incitant à la réflexion (Friesen, 2005, p. 253-254).

Ces termes «entraînement», «anticipation», «accentuation», «*synesthesia*» méritent réflexion. C'est comme si Thoreau était plus sensible aux intervalles entre les phénomènes qu'aux phénomènes eux-mêmes. Il ne percevait certainement pas les choses comme nous le faisons habituellement. Son mode de perception est relationnel plutôt qu'atomistique ou fragmentaire. Il est également intersensoriel⁴, sensible à la manière dont la vue se rapproche du toucher, par exemple, ou dont les couleurs évoquent des températures. Il est avant tout «*feelingful*.» En effet, Thoreau écrit : «On n'a pas vu une chose sans l'avoir ressentie[*felt*]» (XIX, p. 160). Ses sens sont donc des instruments d'extase : ils s'ouvrent au monde et se mêlent entre eux, plutôt que de fonctionner comme des canaux discrets ou des récepteurs passifs, comme dans la conception empiriste classique de la perception sensorielle léguée par le philosophe John Locke (voir Howes, 2023, chapitre 4).

Thoreau expérimentait souvent avec sa vision. Il inclinait la tête dans tous les sens pour observer un même phénomène sous différents angles. Il se mettait sur la pointe des pieds (élevant imperceptiblement son regard) pour saisir les derniers rayons du soleil sur une colline lointaine. Il est particulièrement intéressant de noter sa façon de regarder au-dessus d'un objet (plutôt que de le fixer) afin de voir «avec le dessous de son œil» (Friesen, 2005, p. 263). Par exemple, grâce à cette technique, il constata qu'un champ de chaume paraissait plus lumineux que d'ordinaire à la lumière du soleil couchant en hiver. Ainsi, la vision possède un «envers». Imaginez tout ce qui manque à notre perception habituelle de l'environnement lorsque nous nous limitons à regarder les choses de face. Mais n'est-ce pas précisément ce que les spécialistes de la vision appellent la «vision périphérique»? Non : réduire ainsi la vision si particulière de Thoreau serait en soi réducteur. Thoreau désignait cette technique comme «la flânerie de l'œil» (Friesen, 2005, p. 263). Cette idée d'un regard vagabond – ni fixe ni émerveillé, mais plutôt une vision en mouvement – est extatique, voire extracorporelle. Lorsque Walter Benjamin écrit que «la conscience nous transporte hors de nous-mêmes» (cité dans Taussig, 1993, p. 73), il pourrait bien décrire cette disposition sensorielle si particulière de Thoreau.

Friesen poursuit en évoquant les nombreuses autres manières d'appréhender la nature auxquelles Thoreau s'est adonné : regarder à contre-courant des rayons du soleil, contempler les reflets des arbres dans un étang (il appelait ces échos la «rime»), ou encore examiner un aspect de la nature par beau temps comme par mauvais temps, ainsi qu'au fil des saisons, etc.

Thoreau était un homme mélomane. Il lui arrivait de jouer de la flûte ou de chanter lors de ses promenades dans les forêts de Nouvelle-Angleterre. Thoreau percevait la musique de la nature partout, même dans les créations humaines, comme la ligne télégraphique. Il compare le bourdonnement des fils électriques dans le vent à une harpe éolienne. Parfois, il collait son oreille au poteau télégraphique et écoutait le bourdonnement «au cœur même du bois» (Thoreau, IX, p. 11). «Alors, chaque pore du bois semble imprégné de musique», observe Friesen (2005, p. 255). Il s'agit là d'une autre technique originale : coller littéralement son oreille aux objets.

Thoreau était également un homme tactile. Il écrit : «Mon corps est tout sensible. Au gré de mes déplacements, je suis chatouillé par ce que je rencontre... Je me souviens généralement – j'ai encore en mémoire – plusieurs griffures reçues récemment» (Thoreau, XIV, p. 44). Ainsi, il frôle constamment les choses, intentionnellement. À un moment donné, il compare la peau moussue de la terre en mars à un «grand léopard» étendu de tout son long, «un tapis de fourrure déployé» sur lequel il peut se prélasser (Thoreau, XVIII, p. 97). Il s'implique toujours pleinement. Et même lorsqu'il se contente de regarder, il utilise son regard avec sensibilité : par exemple, il écrit comment les pins forment «une frange gracieuse à la terre» (Thoreau, I, p. 167). Ou encore, une feuille de chêne est «une île ou un étang aux baies arrondies et aux caps pointus, et à sa vue, il se prend pour un marin. C'est comme un Walden miniature, dont il aime aussi suivre du regard le rivage festonné» (Friesen, 2005, p. 255).

En ce qui concerne l'eau, Thoreau patageait souvent dans une rivière ou s'immergeait dans un étang pour se tremper entièrement. Il lui arrivait même de remonter une rivière à pied, si possible, pour prolonger la sensation d'être mouillé et l'anticipation du séchage. Mais Thoreau ne s'essuyait pas ensuite; il laissait le soleil et le vent s'en charger. «Le vent est pour Thoreau un coussin de velours contre lequel il aime s'appuyer», observe Friesen (2005, p. 261). En se comportant ainsi, Thoreau rend son corps pleinement sensible.

J'ai grandi (pendant mon adolescence) dans la ville de Cowansville, dans les Cantons-de-l'Est du Québec. En septembre, l'école secondaire régionale Massey-Vanier rouvrait ses portes, mais ses couloirs restaient presque déserts, car la plupart des élèves étaient partis cueillir des pommes pour gagner un peu d'argent de poche. Il y a une technique pour cueillir des pommes : il ne faut surtout pas les arracher de la branche, sinon on les abîme. Le secret, c'est de les faire tourner délicatement, et elles tombent d'elles-mêmes dans la main. Je suis agacé quand je vois des pommes abîmées au supermarché. Ce n'est pas à cause des machines de tri qui les écrasent : ces machines sont plutôt inoffensives. Tout dépend de la façon dont elles ont été cueillies. Cueillir des

pommes est un art, un art qui se perd.

Comme beaucoup d'autres, j'ai puisé une grande inspiration dans la lecture de Thoreau. Cela m'a incité à imaginer (de manière sensuelle) comment je pourrais communier avec celui qui porte le même nom. Si vous me le permettez, voici une expérience sensorielle, un scénario imaginaire où un David (moi-même) goûte une pomme à la manière de l'autre David (Thoreau).

L'auteur croque dans une Paula Red (la première pomme à mûrir chaque automne).

- «Hmm. Qu'elle est douce! Le mot "ovation" me vient à l'esprit. C'est une véritable "ovation" que de goûter cette pomme.».

Une autre bouchée.

- «Hmm. Une image se forme dans mon esprit : "Les pommes sont douces comme des hautbois, vertes comme des prairies, croquantes comme des concombres". Non, ce n'est pas ça. Il semble y avoir une interférence. Baudelaire, peut-être?».

L'auteur croque une troisième fois.

- «Voyons voir : l'expression "À manger au vent" me vient à l'esprit. Cela fait plus penser à Thoreau. Mais qu'entend-il par-là, ou qu'entends-je par-là?».

Il faut les manger dans les champs, quand le corps est en pleine effervescence après l'effort, quand le froid mord les doigts, que le vent fait trembler les branches dénudées ou bruisse parmi les quelques feuilles restantes, et que l'on entend le geai crier alentour. (Wild Apples, Thoreau).

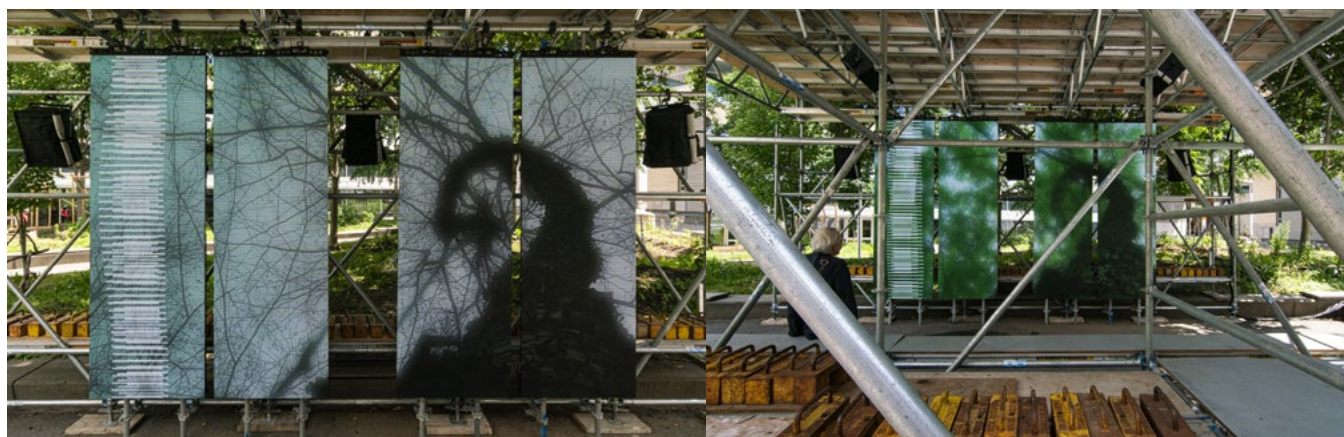
- «Voilà! Il faut nourrir tous ses sens avec ce que la terre a de meilleur à offrir. C'est le chemin vers la pleine conscience»⁵.

La forêt laurentienne

Gisèle Trudel, ma chère amie et professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), a obtenu la Chaire de recherche du Canada en arts + écotecnologies de la pratique + changements climatiques (2020-2026). Son projet, intitulé «MÉDIANE», vise à créer des espaces de rencontre où artistes, scientifiques et citoyens peuvent discuter des phénomènes liés aux changements climatiques. Chaque année, en juillet, la Chaire présente une installation d'art public d'une durée de deux à trois semaines dans un espace urbain extérieur, en plein air. Les données scientifiques exposées proviennent du programme de recherche pancanadien « Forêts intelligentes », dirigé à l'UQAM par

l'écologue forestier Daniel Kneeshaw. Plus récemment, la Chaire a également collaboré avec DOT-Lab (Université TÉLUQ), un laboratoire de science des données dirigé par le professeur et écologue forestier Nicolas Bélanger. Les installations donnent une expression concrète aux données forestières, combinées à des interventions d'artistes, le tout sur une même plateforme modulaire. Ces installations sont à la fois esthétiques et dotées d'une technologie avancée (logiciels sur mesure, éclairages LED, son, capteurs). Elles se situent «entre art et science» (Galison et Jones, 1998) et instaurent une «relation participative» entre tous les acteurs de la rencontre (technologies mécaniques et arbres compris) réunis dans l'espace pour interagir, susciter réflexion et action. MÉDIANE vient du latin *medianus*, qui signifie «du milieu». Le projet mené par Trudel met donc à l'oeuvre une méthodologie extatique ni subjective ni objective, à la croisée de l'art et de la science.

Gisèle m'a invité à rejoindre son équipe et à décrire, d'un point de vue anthropologique, ce que pourrait impliquer une «ethnographie sensorielle de la forêt» – une «foresterie esthétique»



Figures 1 et 2. Aëlab et MÉDIANE. orée des bois, 2022, Installation immersive. Photographie de Alexis Bellavance.

axée sur les qualités sensibles de la forêt boréale, en complément des données informatiques de la foresterie scientifique (la spécialité de Kneeshaw et de Bélanger)⁶. C'est ainsi qu'en mai 2022, nous avons passé un week-end chez Domingo Cisneros et Antoinette de Robien, dans leur maison située en périphérie de Sainte-Émélie-de-l'Énergie, dans la région de Lanaudière. Parmi les boissons et les mets que nous avons dégustés, il y avait de la sève de bouleau fraîchement récoltée et des biscuits «au chocolat» faits de farine d'écorce interne de bouleau et aromatisés aux épices, que Domingo préparait lui-même. Nous avons enregistré une série d'entretiens dans son atelier et fait des promenades.

Lorsque Domingo part en promenade en forêt, comme il l'écrit dans son *Codex ferus*, c'est «le nez au sol, les yeux rivés aux alentours, les oreilles à l'air, et le corps tout entier ouvert à



Figures 3 et 4. Entretien avec David Howes et Domingo Cisneros lors d'une visite à son atelier, le 30 avril 2022. Prise de son par Stéphane Claude. Photographie de Gisèle Trudel.

l'instant présent» (Cisneros, 2016, p. 48, 63-64, 96), et il nous invite à faire de même. Tandis que nous nous arrêtons pour examiner tel arbre ou telle plante, Domingo nous régalaient de son savoir sur leurs qualités et leurs usages – culinaires, médicinaux, techniques⁷. Il nous invitait à fermer les yeux et à identifier les différentes espèces d'arbres au bruissement de leurs feuilles ou à coller notre oreille à un tronc pour écouter la sève couler. Domingo est donc un Thoreau des temps modernes, mais, contrairement au colon de Nouvelle-Angleterre, ses racines sont métisses, *mestizo* – hybrides.

Ma compréhension (et mon appréciation) de la manière dont Domingo appréhende la forêt doit beaucoup aux travaux d'Edith-Anne Pageot⁸. Elle est la principale historienne de sa vie et interprète de son œuvre. Dans un article intitulé «Figure de l'indiscipline : Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique» (2017), Pageot résume parfaitement la sensibilité artistique de Domingo en le décrivant comme une «figure de l'indiscipline» : non pas un «artiste interdisciplinaire» (pour reprendre le terme en vogue actuellement), mais indiscipliné⁹. Plus important encore, elle a montré que, grâce à un réseau de discours interconnectés, les pratiques littéraires et visuelles de Cisneros s'inscrivent profondément dans un cadre de subjectivité relationnelle et d'engagement sensoriel et incarné avec la forêt (Pageot, 2017b, 2025).

Comme le relate Pageot, Domingo est une figure respectée des scènes artistiques contemporaine et autochtone du Québec, il est d'ailleurs titulaire d'un doctorat honorifique décerné par l'UQAM en 2018. Né à Monterrey en 1942, il est le fils d'une mère tepehuán et d'un père mexicain. Ce dernier était vendeur ambulant de marchandises diverses dans le nord-est du Mexique, et Domingo suivit un temps ses traces. Son vagabondage, ou son errance, était à la fois spirituel, politique et géographique. Par exemple, il entreprit un pèlerinage solitaire de plusieurs mois à pied, du nord du Mexique jusqu'au Guatemala, en passant par Tapachula (une sorte de quête spirituelle). En 1961, alors qu'il étudiait l'architecture à l'Université de Nuevo León à Monterrey, il instigua une manifestation étudiante d'inspiration dadaïste qui se

termina par sa sortie, avec ses camarades, du bâtiment qu'ils occupaient, entièrement nus. En 1968, face à la répression croissante du gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz, il fut contraint à l'exil et finit par immigrer au Québec. À Montréal, avec sa seconde épouse, l'écrivaine et militante Wanda Campbell, il tint une librairie rue Prince Arthur, la Librairie Hô Chi Minh. Il fut ensuite engagé comme professeur d'arts visuels, puis comme directeur du Département d'art autochtone et de communication du Collège Manitou (1974-1976), situé dans la petite ville laurentienne de La Macaza (Pageot, 2025). Durant son séjour, il fut le mentor de nombreux artistes autochtones et devint un allié essentiel de la lutte autochtone pour la reconnaissance culturelle (y compris artistique) et territoriale. Le campus du collège était d'ailleurs situé sur le site d'une ancienne base militaire qui faisait partie du système DEW (pour «défense et alerte précoce»), destiné à détecter les missiles nucléaires russes.

L'œuvre artistique de Domingo se divise en trois phases : une phase animale, une phase



Figure 5. Domingo Cisneros, *Quebranto*, 1991. Peaux de vache, os variés, cage en bois, sabots et griffes d'original, crâne de cerf à l'intérieur de la cage, dimensions variables. Vue de l'installation, exposition Terre, esprit, pouvoir, Musée des beaux-arts du Canada, 1992. Œuvre détruite. Photographie de Domingo Cisneros.

végétale et une phase minérale. Cette dernière est axée sur la fabrication de figurines d'argile à partir de diverses substances, comme des cendres. (Pageot, 2009b, 2017) Dans son atelier, il nous a invités à manipuler les petites figurines qu'il avait réalisées, afin d'apprécier leurs différentes textures.

Durant la phase précédente (végétale), il a expérimenté la transformation de tous les «produits du terroir» des Laurentides – non seulement le sirop d'érable et les baies sauvages, mais aussi toutes les parties de la flore – en objets comestibles et artisanaux. Par exemple, il a expérimenté la création de boissons comme la tisane Annedda et de chocolats aromatiques, et a animé un atelier pour des forestiers au chômage, leur apprenant à transformer les déchets de l'industrie forestière en objets de curiosité commercialisables. Pour Domingo, la forêt est à la fois une cuisine et un laboratoire d'artiste¹⁰.

L'idée originale de l'une de ses réalisations vidéographiques, la vidéo intitulée «Les trois frères», filmée en collaboration avec Ælab (Gisèle Trudel et Stéphane Claude) en 2020¹¹, date

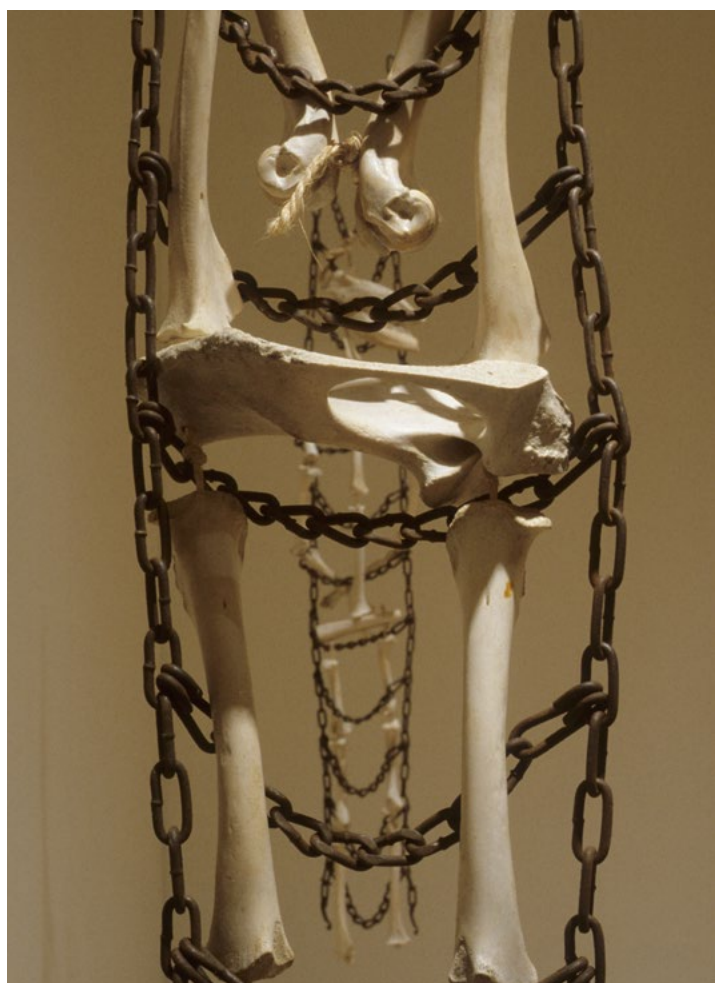


Figure 6. *Quebranto* (détail), 1991. Peaux de vache, os variés, cage en bois, sabots et griffes d'orignal, crâne de cerf à l'intérieur de la cage, dimensions variables. Œuvre détruite. Photographie de Domingo Cisneros.

de cette période. Elle fait écho au folklore haudenosaunee concernant «les trois sœurs» (maïs, haricots et courge), dont le nom provient de la manière dont elles se nourrissent mutuellement lorsqu'elles sont plantées ensemble. «Les trois frères» sont l'épinette, le cèdre et le sapin. Domingo représente ces arbres comme des parents, des frères (plutôt que des sœurs); il souligne également les qualités morales de la flore diverse : par exemple, l'altruisme du hêtre. Cette conception de la relationnalité de la flore est très différente du système de classification linnéen, même si ce dernier fait également référence à des «familles» et utilise la métaphore d'un arbre ramifié pour diviser le monde naturel (Règne, Embranchement, Classe, Ordre, Famille, Genre, Espèce). Il s'agit d'une taxonomie relationnelle, morale et sensorielle plutôt que d'une taxonomie purement formelle.

Une autre réalisation à base de plantes

est l'installation artistique *Wampum 400*, présentée à «Jardins éphémères», un événement célébrant le 400^e anniversaire de la ville de Québec. Initialement, aucun artiste autochtone n'avait été sollicité pour participer à cette exposition. L'annonce de la liste des paysagistes de renommée internationale a suscité une vive polémique. Le comité organisateur s'est empressé de corriger cet oubli et a sollicité Domingo, qui a alors contacté Sonia Robertson, artiste multidisciplinaire Innu. Leur collaboration a pris la forme d'une clôture en grillage de trois mètres de haut, ornée de pancartes tissées, qui entourait un jardin composé d'espèces végétales autochtones : les colons ne pouvaient y pénétrer que s'ils se reconnaissaient comme invités (Pageot, 2012; Sabet, 2014). L'artiste visuel et chercheur métis David Garneau (2016) qualifierait cet endroit de «territoire d'exposition souverain autochtone».

La seconde phase (végétale) du parcours artistique de Domingo a été marquée par un incendie catastrophique qui a détruit son atelier et la quasi-totalité des œuvres de la période précédente (dite animale). Ces œuvres, telles que *Le Bestiaire laurentien* (1987), *À force de terre* (1991) et *Quebranto* (1992), sont composées d'effigies d'animaux fantastiques (une créature à deux têtes, la Bête lunaire, etc.) façonnées à partir d'os, de tendons et de peaux que Domingo récupérait sur des animaux tués sur la route ou sur des carcasses de gibier abandonnées en forêt par les chasseurs, le tout ensuite enchaîné. Cette œuvre exprime non pas «l'appel de la nature sauvage», mais bien les cris des animaux tués par de soi-disant sportifs ou par des automobilistes imprudents (Pageot, 1995).

Parmi les œuvres littéraires publiées de Domingo figure *La guerre des fleurs : Codex ferus* (2016), qu'il dicta en espagnol et qu'Antoinette transcrivit puis traduisit en français. Ce guide forestier regorge d'observations personnelles de Domingo et d'extraits de savoirs autochtones sur les qualités et les usages des plantes et des animaux, ainsi que d'instructions pour s'orienter en forêt et de dénonciations passionnées des incursions des épistémologies et sociabilités «métropolitaines» (Santos, 2018), et des toponymies. On peut y voir une réponse militante, d'inspiration autochtone, aux *Fleurs du mal* de Baudelaire, car en fait Domingo est un écologiste, zoologiste, botaniste et gastronome engagé, et non un simple flâneur.

L'approche esthétique de Domingo face à la forêt – la forêt comme atelier d'artiste, la forêt comme terrain d'expérimentation culinaire – élève l'idée de durabilité à un tout autre niveau (par exemple, le recyclage des déchets de l'industrie forestière en objets insolites à vendre). Sa gastronomie forestière est, en tout cas, délicieuse. Cependant, l'écologie de Domingo est aussi une «écologie sombre» (Morton, 2018) – une dénonciation de toutes les relations non durables avec le monde naturel engendrées par les ravages du capitalisme, l'urbanisation galopante et la nucléarisation au nom de la «défense» nationale (comme on s'en souvient, le Collège Manitou était situé sur une ancienne base militaire qui faisait partie de la ligne DEW)¹². Il pose la question suivante : pourquoi le lait maternel des Inuits vivant dans le Haut-Arctique présente-t-il des concentrations de mercure plus élevées que celui de toute autre

population? Vous connaissez sans doute la vieille blague : pourquoi pleut-il sur le brave homme? Parce que le méchant lui a volé son parapluie. Comme évoqué lors de notre visite, Domingo reformulait cette plaisanterie ainsi : pourquoi les pluies acides s'abattent-elles sur les peuples autochtones et leurs territoires? Parce que l'homme blanc leur a volé ces territoires. Mais il ne s'agit pas d'une plaisanterie. C'est une critique acerbe de la société coloniale.

De nombreux artistes contemporains, tels qu'Olafur Eliasson, Agnes Denes, Edward Burtynsky et Mary Mattingly, s'intéressent également aux enjeux du développement durable, et les visions écologiques stimulantes qu'ils présentent sont tout à fait louables (Chaberski, 2019; Lee, 2020; Heinrichs, 2021). Cependant, ce n'est qu'en affrontant la face sombre de l'écologie que l'humanité pourra prendre conscience des enjeux du changement climatique. L'œuvre de Domingo témoigne de ce point avec éloquence et force.

Discussion

Dans les paragraphes qui précèdent, j'ai mis en parallèle deux approches complémentaires de la rencontre avec la forêt : naturaliste/activiste, colon/métis, retour à la nature/exposition à la nature. Ce qui les unit, c'est leur insistance sur l'esthétique au sens grec originel du terme¹³. Dans «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's art work essay reconsidered » (1992), Susan Buck-Morss propose une introduction utile à la préhistoire de «l'esthétique» en tant que catégorie discursive.

- *Aisthithikosis*, terme grec ancien désignant ce qui est «perçu par le toucher», est l'expérience sensorielle de la perception. Le champ originel de l'esthétique est la réalité, la nature corporelle et matérielle. C'est une forme de cognition, atteinte par le goût, le toucher, l'ouïe, la vue, l'odorat – l'ensemble des sens corporels. Les extrémités de tous ces sens – nez, yeux, oreilles, bouche, certaines des zones les plus sensibles de la peau – se situent à la surface du corps, frontière médiatrice entre l'intérieur et l'extérieur. Cet appareil physico-cognitif est «antérieur» à l'esprit, appréhendant le monde de manière pré-linguistique, donc antérieure non seulement à la logique, mais aussi au sens. (Buck-Morss, 1992, p. 6).

Cependant, poursuit Buck-Morss, le terme «esthétique» a subi un renversement de sens à l'époque moderne : il est désormais «appliqué avant tout à l'art – aux formes culturelles plutôt qu'à l'expérience sensible, à l'imaginaire plutôt qu'à l'empirique, à l'illusion plutôt qu'au réel» (Buck-Morss, 1992, p. 7). Ainsi, le terme esthétique n'a plus de sens. Sa signification a été inversée, abstraite, formalisée.

Le but de cet essai était d'entreprendre une archéologie de la perception et de «renaturaliser» la disposition esthétique en prenant pour exemples les œuvres de Thoreau et de Cisneros,

qui illustrent une telle transformation de la perception, fondée sur la *réactivation*, ou le réajustement, des sens. Mais une telle démarche n'implique pas un retour à la nature : il est trop tard pour cela. Il s'agit plutôt, comme le montre ces exemples, de cultiver diverses manières de percevoir, ou «techniques des sens» (Howes, 1990a ; Mauss, 1950). Dans leur pratique respective, Thoreau et Cisneros nous ont montré comment réajuster nos sens, les affiner, et comment ceux-ci peuvent devenir des instruments d'extase. Ce mode d'engagement est corporel, c'est-à-dire infra-technologique et, du coup, recoupe le sens originel du terme esthétique.

Les techniques des sens développées par Thoreau et Cisneros s'opposent diamétralement à la technologisation du sensorium, illustrée par la foresterie intelligente. Cette dernière approche implique également un étalonnage, mais d'une nature purement quantitative. Scanner la forêt avec des capteurs est très différent de la percevoir. L'«optique algorithmique» (Halpern, 2015) de la foresterie intelligente repose sur une réduction préalable de la sensation à une «information» (1 et 0), où des simulacres générés par ordinateur se substituent aux stimuli sensoriels. Par conséquent, le monde (tel que nous pensions le connaître) est «entièrement catalogué et analysé, puis artificiellement ressuscité comme s'il était réel... Le réel est produit à partir d'unités miniaturisées [c'est-à-dire des 1 et des 0] ... et, grâce à celles-ci, il peut être reproduit un nombre indéfini de fois» (Baudrillard, 1983, p. 16). Ainsi, l'intelligence artificielle (IA) ou l'apprentissage automatique (*machine learning*) se substitue à la sensibilité et à la pratique des sens – c'est-à-dire aux techniques sensorielles propres à la «science du concret» ou à la «logique des qualités sensibles» (*sensu* Lévi-Strauss, 1962; Lévi-Strauss et Eribon, 2018) de Thoreau et Cisneros¹⁴. En clair, tous les sens non visuels sont ignorés lorsque le forestier intelligent évalue la forêt et la reproduit sous forme de graphiques et de tableaux. Pourquoi cette omission des sens dits inférieurs (l'odorat, le goût, le toucher) et, dans une moindre mesure, l'ouïe? Parce que le goût, l'odorat et le toucher sont empreints de subjectivité – ils échappent à l'objectivation (c'est-à-dire à la visualisation). À quoi bon? Eh bien, selon Thoreau et Cisneros, nous en avons besoin pour que le corps devienne «pleinement sensible». Ils refusent la disjonction et l'inversion du rapport entre «l'imaginaire et l'empirique» (Buck-Morss, 1992, p. 7). Leur conception de la foresterie est une conception esthétique.

Dans le cas de l'épistémologie sensible de Domingo Cisneros, la pratique de la perception de la forêt est également critique, voire «obscur» (Morton, 2018). Ce n'est pas le cas pour Thoreau. Il convient d'examiner de plus près les convictions sensorielles, sociales et spirituelles de Thoreau. Thoreau était très empirique pour un transcendantaliste – comparé à Emerson, par exemple – mais il n'en était pas moins un. Il s'immergea dans la forêt et communia avec la nature, mais seulement pendant deux ans. Vivant seul, il incarnait l'individualisme américain dans sa forme la plus extrême, voire la plus rude, mais il ressentit un profond désir de communion humaine et quitta donc Walden Pond pour se fondre à nouveau dans «Nous, le peuple» (Howes, 1990b). Sa position sur l'abolition de l'esclavage était conforme à l'idéal

américain de forger «une union plus parfaite», mais il portait un regard désinvolte sur les peuples autochtones qu'il rencontrait sporadiquement, les considérant comme une race en voie de disparition¹⁵. Thoreau était célèbre pour sa désobéissance civile, mais il ne s'est jamais livré à des actes de révolte publique (contrairement à Domingo Cisneros). Farouche critique de la société de consommation de son époque, il écrivit également : «Je voulais vivre intensément et savourer la vie jusqu'à la moelle» (cité dans Burren, 2019, cité dans Olson, 2024), ce qui évoque l'extractivisme (Santos, 2018).

Dans mon analyse des publications commémorant le bicentenaire de la naissance de Thoreau, j'ai été choqué (sans être totalement surpris) de constater que la réputation de cette grande figure américaine a été considérablement ternie par ses compatriotes. Dans «Back from Walden Pond» (2024), Ian Olson pose la question suivante : «Thoreau, qui recherchait une vie consciente en harmonie avec la nature, est-il le prophète de notre crise écologique actuelle?» Et il répond : «Peut-être, si nous tirons les leçons de ses erreurs.» Dans «Letting go of Thoreau: Renewing America's legacy» (2019), Daniel Burren écrit :

Malgré l'hommage que Thoreau rend à la simplicité dans Walden – malgré la nuit qu'il passa en prison... force est de constater que Thoreau est important pour nous car son approche de l'expérience personnelle nous aide à éviter l'indignation viscérale et le chagrin profond que nous devrions ressentir face à la destruction massive de la nature et des cultures ancestrales qui en dépendent. (Burren, 2019)

C'est pourquoi, malgré tout ce que les écrits de Thoreau peuvent nous apprendre sur les possibilités d'une «foresterie esthétique», c'est la foresterie esthétique critique – l'écologie sombre – de l'auteur de *La guerre des fleurs* qui offre la seule voie véritablement durable pour l'avenir.

Notes

¹. Il était d'ailleurs membre régulier du Club des Haschischs, qui comptait également Victor Hugo et Alexandre Dumas.

². Thoreau ne se droguait peut-être pas et ne consommait pas d'alcool, mais cela ne l'empêchait pas d'être régulièrement enivré. À propos du chant de l'alouette des bois, il dit : «Je serais ivre, ivre, ivre mort de ce monde pour toujours» (XII, p. 39). Les sons et la sève de la nature étaient son hydromel. Même le bourdonnement agaçant (pour nous) des moustiques est loué (à ses oreilles) : «Le bourdonnement d'un moustique l'affecte comme une trompette; il parle de la vigueur et de la fertilité du monde» (Friesen, 2005, p. 258).

³. La distinction entre «synesthesia» et la synesthésie provient de Pentcheva (2018). Elle définit la synesthesia comme une «sensation consonante : la simultanéité des sens», par opposition à la synesthésie ou «sensation concomitante : l'expérience d'un sens par la stimulation d'un autre, comme la perception d'une couleur comme un son»

⁴. Friesen analyse ainsi l'intersensorialité chez Thoreau : «Thoreau... parle de "sens" couvrant l'intervalle et explique ailleurs comment les sens non visuels "servent, accompagnent et défendent la vue".» (2005, p. 252).

5. Ces allusions proviennent de l'œuvre complète de Thoreau : «ovation» [XIII, p. 526]; «To be eaten in the wind» [IV, p. 312]; «It must be eaten in the fields...» [V, p. 312]; «Tous sensibles» [XIV, p. 44], à l'exception du passage concernant les hautbois, les prairies et les concombres.
6. Sur les débuts de la foresterie scientifique, voir *Seeing Like a State* (Scott 1998, p. 11-19); sur sa forme actuelle (la foresterie intelligente), voir *Program Earth: Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet* (Gabrys, 2016). Sur ce qu'implique une ethnographie sensorielle de la forêt, voir «Becoming sensor in sentient worlds» (Myers, 2017).
7. Sur ce point, voir *L'Herbier Matawin*. www.territoire.org/francais/CREAF/herbier/intro.html.
8. Pageot met en lumière avec justesse les dimensions rageuses, chamaniques, collaboratives, écologiques et esthético-éthiques de la pratique artistique de Domingo à travers une série d'essais très perspicaces (Pageot, 1991, 1995, 2009a, 2009b, 2012, 2017) et un ouvrage remarquable sur l'héritage du Collège Manito (Pageot, 2025).
9. Cisneros ne peut de toute façon pas être qualifié d'«artiste interdisciplinaire» car, bien qu'il ait étudié les arts visuels comme la sculpture et l'architecture, il n'a jamais obtenu de diplôme dans les cursus auxquels il s'est inscrit.
10. Sur le thème du monde naturel comme laboratoire artistique, qui traverse toute la carrière de Domingo, voir *Le projet CREAF : détournements et subversions du cabinet de curiosités* (Pageot, 2009b).
11. «Les trois frères» est accessible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/452356412?share=copy>.
12. Sur le lien entre écologie sombre et nucléarisation, voir «The nuclear sensorium: Cold War nuclear imperialism and sensory violence» (Shiga, 2019); et voir «Nuclear technoaesthetics: Sensory politics from trinity to the virtual bomb in Los Alamos» (Masco, 2004) sur la «technoesthétique nucléaire».
13. Alexander von Baumgarten s'est approprié le terme grec «aesthesis» et a fondé la philosophie de l'esthétique en 1750 (Howes, 2022, p. 144-145). Il a salué cette nouvelle science comme une «science de la puissance cognitive inférieure» – c'est-à-dire de la perception sensible – et la considérait plus riche car fondée sur «l'unité dans la multiplicité des qualités sensibles», par opposition à la raison (caractérisée par les vérités «arides», supra-empiriques ou évidentes par elles-mêmes des mathématiques). Puis vint Kant, qui déplaça la charge de l'expérience vers le jugement et vida l'esthétique de sa corporéité (et de sa passion) en la rattachant à la «contemplation désintéressée».
14. Voir aussi *Sensing machines: How sensors shape our everyday life* (Salter, 2022).
15. Autrement dit, les Autochtones en haillons et en couvertures que Thoreau rencontra ne correspondaient pas à son idée préconçue du «bon sauvage».

Références

- AElab et Creaf. (2020). *Les trois frères. Une vidéo avec Domingo Cisneros*. Vimeo. <https://vimeo.com/452356412>
- Baudelaire, C. (1857). *Les fleurs du mal*. Auguste Poulet-Malassis.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Semiotexte.
- Buck-Morss, S. (1992). Aesthetics and anaesthetics : Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. *October*, (62), 3-41.
- Burren, D. (2019) *Letting go of Thoreau : Renewing America's legacy*. Terrain. <https://www.terrain.org/2019/nonfiction/letting-go-of-thoreau/>
- Cavel, S. (2007). *The senses of Walden*. Theatre Typographique.
- Chaberski, M. (2019). Resensing the Anthropocene: Ambivalent experiences in contemporary performative arts. Dans Borowski, M. Chaberski, M. et Sugiera, M. (dir.), *Emerging affinities: Possible futures of performative arts* (p. 149-174). Transcript

- Cisneros, D. (2016). *La guerre des fleurs : Codex ferus*. (A. Robien, trad). Mémoire d'Encrier.
- CREAF. (s. d.). *L'Herbier Matawin*. <https://www.territoire.org/francais/CREAF/herbier/intro.html>
- Friesen, V. C. (2005). A tonic of wildness: Sensuousness in Henry David Thoreau. Dans D. Howes (dir.), *Empire of the senses: The sensual culture reader* (p. 251-264). Routledge.
- Gabrys, J. (2016). *Program Earth: Environmental sensing technology and the making of a computational planet*. University of Minnesota Press.
- Galison, P. et Jones, C.A. (1998). *Picturing science, producing art*. Routledge.
- Garneau, D. (2016). Imaginary spaces of conciliation and reconciliation: Art, curation, and healing. Dans D. Robinson and K. Martin (dir.), *Arts of engagement: Taking aesthetic action in and beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada* (p. 21-42). Presses de l'Université Wilfrid Laurier.
- Halpern, O. (2014). *Beautiful data: A history of vision and reason since 1945*. Presses de l'Université Duke.
- Heinrichs, H. (2021). Aesthetic expertise for sustainable development: envisioning artful scientific policy advice. *World*, (2), 92–104.
- Howes, D. (1990a). Les techniques des sens. *Anthropologie et Sociétés*, 14(2), 99-115.
- Howes, D. (1990b). We Are the World and its counterparts: Popular song as constitutional discourse. *International Journal of Politics, Culture and Society*, 3(3), 315-339.
- Howes, D. (2022). *The sensory studies manifesto: Tracking the sensorial revolution in the arts and human sciences*. Presses de l'Université de Toronto.
- Howes, D. (2023). *Sensorial investigations: A history of the senses in anthropology, psychology, and law*. Presses de l'Université d'État de Pennsylvanie.
- Howes, D. et Classen, C. (2014). *Ways of sensing: Understanding the senses in society*. Routledge.
- Jones, C. A. (2018). The mediated sensorium. Dans D. Howes (dir.), *Senses and sensation: Critical and primary sources* (vol. IV, p. 219-262). Routledge.
- Lee, S. (2020, 20 avril). These 10 artists are making urgent work about the environment. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-making-urgent-work-environment>
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.
- Lévi-Strauss, C. et Eribon, D. (2018). Sensible qualities. Dans D. Howes (dir.), *Senses and sensation: Critical and primary sources* (vol. I, p. 39-42). Routledge.
- Masco, J. (2004). Technoesthétique nucléaire : politiques sensorielles de Trinity à la bombe virtuelle à Los Alamos. *American Ethnologist*, 31(3), 349-373.
- Mauss, M. (1950). Les techniques du corps. *Sociologie et anthropologie*, (365-388). Presses universitaires de France.

- Morton, T. (2018). *Dark ecology*. Presses de l'Université de Columbia.
- Myers, N. (2017). Becoming sensor in sentient worlds. *Becoming sensor*. <https://becomingsensor.com/>
- Olson, I. (2024, 27 février). Back from Walden Pond. *Plough Quarterly*. <https://www.plough.com/en/topics/justice/environment/back-from-walden-pond>
- Pageot, E.-A. (1995). Les légendes laurentiennes : Écorce et racine, peau et carcasse. Dans D. Cisneros (dir.), *Le bestiaire laurentien* (p. 7-12). Les Précambriens.
- Pageot, E.-A. (2009a). Paroles d'artiste : Domingo Cisneros, une pensée. *Inter*, (104), 14-16.
- Pageot, E.-A. (2009b). Le projet CREAM : détournements et subversions du cabinet de curiosités. *ETC*, (86), 28-31. <https://www.erudit.org/en/journals/etc/2009-n86-etc1136971/34858ac.pdf>
- Pageot, E.-A. (2012). Le jardin en ville, le cas des Jardins éphémères à Québec. Stratégie marchande et critique postcoloniale. *Globe*, 15(1-2), 243-263. <https://doi.org/10.7202/1014634ar>
- Pageot, E.-A. (2017a). Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(1), 5-21. <https://doi.org/10.7202/1040836ar>
- Pageot, E.-A. (2017b). Forger une identité transnationale par le relationnel Subjectivité et expérience sensorielle : les écrits de l'artiste tepehuan/mexicain/canadien Domingo Cisneros. *Americana : Journal électronique d'études américaines en Hongrie*, 13(1), 1.
- Pageot, E.-A. (2020). Quebranto (1991). Dans *Canadian Art History Survey*. Open Library. <https://ecampusontario.pressbooks.pub/canadarthhistories/chapter/quebranto-1991/>
- Pageot, E.-A. (2025). *Le Collège Manitou : renouveau artistique et médiatique autochtone*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Pentcheva, V. (2018). The performative icon. Dans D. Howes (dir.), *Senses and sensation: critical and primary sources* (Vol. II, p. 127-150). Routledge.
- Sabet, A. (2014). *Heuristic categorizations: contemporary aboriginal art in Québec* dans Esse. <https://esse.ca/en/heuristic-categorizations-contemporary-aboriginal-art-in-quebec/>
- Salter, C. (2022). *Sensing machines: How sensors shape our everyday life*. MIT Press.
- Santos, B. de Sousa. (2018). *The end of the cognitive empire: The coming of age of epistemologies of the South*. Presses de l'Université de Duke.
- Scott, J.C. (1998). *Seeing like a State*. Presses de l'Université de Yale
- Shiga, J. (2019). The nuclear sensorium: Cold War nuclear imperialism and sensory violence. *Canadian Journal of Law and Society*, 34(2), 281-306.
- Taussig, M. (1993) *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. Routledge.
- Thoreau, H.D. (1906). *The writings of Henry David Thoreau* (vols. I-XX). Houghton Mifflin & Company.

Note de recherche

Traces de l'architecture précolombienne dans le récit historique du XIX^e siècle : William H. Prescott et le mythe de l'architecture inca dans les Amériques

Bianca Natalia Sanguino Lemus

Résumé

La manière dont l'histoire des Amériques et de leur architecture a été racontée influence directement l'interprétation du territoire. Les notions de primitivisme associées à l'architecture précolombienne, en contraste avec les idées de progrès liées à l'architecture européenne, trouvent leur origine dans des récits consacrés par l'histoire traditionnelle. Étant donné que l'inclusion de l'architecture précolombienne dans les textes issus de l'architecture globale est relativement récente, il est essentiel d'examiner des textes comme *Histoire de la conquête du Pérou* de William H. Prescott, qui éclairent la perception des cultures autochtones – dans ce cas la civilisation inca – et le mythe de la conquête au XIX^e siècle, une époque marquée par le romantisme et la construction identitaire des nations américaines postérieures aux mouvements d'indépendance, coïncidant également avec la fondation des premières écoles d'architecture sur le continent.

Mots-clés : Architecture précolombienne, architecture inca, historiographie coloniale, décolonialisme, mythe de la conquête, romantisme.

Biographie de l'auteure

Bianca Natalia Sanguino Lemus est une architecte colombienne et candidate à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Sa recherche porte sur l'architecture inca au Pérou, en explorant ses dimensions territoriales, spatiales et monumentales, ainsi que sa place dans l'historiographie. À travers une approche décoloniale, elle interroge les récits dominants qui ont contribué à marginaliser les productions architecturales des civilisations autochtones des Amériques.

Abstract

The way the history of the Americas and their architecture has been told directly influences our interpretation of the territory. Notions of primitivism associated with pre-Columbian architecture, in contrast with ideas of progress tied to European architecture, originate in narratives consecrated by traditional history. Given that the inclusion of pre-Columbian architecture in texts on global architecture is relatively recent, it is essential to examine texts such as *The History of the Conquest of Peru* by William H. Prescott, which shed light on the perception of Indigenous cultures — specifically the Inca civilization — and on the myth of conquest in the 19th century, a period marked by Romanticism and the identity-building of American nations following the Independence movements, which also coincides with the founding of the first architecture schools on the continent.

Keywords: Pre-Columbian architecture, inca architecture, colonial historiography, decolonialism, myth of the conquest, romanticism.

Author's biography

Bianca Natalia Sanguino Lemus is a Colombian architect and a master's candidate in art history at the Université du Québec à Montréal (UQAM). Her research focuses on Inca architecture in Peru, examining its territorial, spatial, and monumental dimensions, as well as its place within historiography. Through a decolonial approach, she questions dominant narratives that have contributed to the marginalization of the architectural productions of Indigenous civilizations of the Americas.

Récemment, dans le cadre de ma recherche sur le site archéologique de Sacsayhuamán à Cuzco, j'ai été amenée à me poser de nombreuses questions sur la pertinence de l'architecture précolombienne dans ma profession d'architecte. Je me suis interrogée sur la possibilité qu'elle puisse réellement contribuer à la pratique architecturale en tant que partie intégrante de l'histoire globale de l'architecture, ou si les concepts qui ont guidé la construction avant 1492 peuvent encore trouver une application dans la pratique contemporaine. Je me pose ces questions avec sincérité, mais non sans parti pris, car je suis Colombienne et ma curiosité est éveillée par ce qui m'est proche. Je les aborde également en tant qu'immigrante au Canada, observant, dans ma propre ignorance, les expressions artistiques des peuples autochtones d'Amérique du Nord et leurs approches architecturales.

Pour cela, je considère qu'il est nécessaire de comprendre l'origine de cette ignorance, ainsi que les mythes et les paradigmes qui ont été enregistrés dans l'historiographie et qui ont contribué à prioriser la valorisation de l'histoire architecturale européenne. Aujourd'hui, plus de 2300 ans après la mort d'Alexandre le Grand et le début de la période hellénistique dans le berceau de la civilisation occidentale, les étudiant·e·s en architecture savent reconnaître sans hésitation une colonne dorique, ionique ou corinthienne. Mais qu'en est-il des concepts tels que la *kancha* ou la *kallanka* incas? L'empire du Tahuantinsuyo (les « quatre nations unies ») s'étendait du Chili jusqu'au sud andin de la Colombie, dans la région de Nariño, relié par un réseau de chemins interconnectés dépassant les 30000 kilomètres. Cela signifie que cet empire était géographiquement plus proche de moi qu'Athènes ou Rome, des lieux que je ne pouvais qu'imaginer. Alors, que sommes-nous censés savoir sur l'architecture précolombienne? Et où pouvons-nous en trouver des traces?

Avant que Banister Fletcher ne publie en 1893 son *History of Architecture on the Comparative Method*, peu de tentatives réussies avaient été faites pour condenser dans une seule publication la complexité de l'architecture mondiale. En 1830, l'architecte et historien français Jean-Nicolas-Louis Durand publia son traité sur l'histoire de l'architecture, dans lequel aucune mention n'est faite de l'architecture du continent américain. Il s'attache plutôt à dresser un compendium de tout ce qu'un architecte devrait savoir, sous l'égide de l'École polytechnique. L'histoire de l'architecture dut attendre la sixième édition du livre de Banister Fletcher, en 1921, pour voir le Mexique et le Pérou apparaître sur l'illustration de l'arbre généalogique de l'architecture, certes dans une branche inférieure, proche du tronc représentant l'architecture grecque et romaine (Lara, 2024).

Cependant, bien avant cela, plusieurs documents historiographiques contenant des descriptions de l'architecture précolombienne existaient déjà, certains datant de l'époque coloniale, rédigés par des chroniqueurs espagnols durant la campagne de conquête. En 1847, William H. Prescott publie son *Histoire de la conquête du Pérou*, un texte qui parvient à synthétiser les sources de l'époque coloniale avec des descriptions de voyages, documents

officiels, et le regard imaginatif d'un historien emblématique du romantisme du XIX^e siècle. Son livre représente l'un des rares liens qu'eut le monde occidental avec l'imaginaire inca au XIX^e siècle. Je parle bien d'imaginaire, en comprenant que celui de Prescott est marqué par la fable, le dramatisme et la théâtralité d'un monde oscillant entre le réel et l'imaginé.

L'architecture précolombienne dans l'histoire du continent américain

Explorer les traces de l'architecture précolombienne sur le continent américain implique de plonger dans des documents historiques, des récits de voyage et des chroniques rédigées pour tenir les monarques européens informés de l'avancement des campagnes de conquête. Ces récits contiennent des descriptions détaillées des peuples autochtones, mettant en évidence leur tempérament, leurs vêtements, leurs coutumes, ainsi que les richesses que leurs territoires pouvaient offrir à la Couronne. Ils constituent aussi, dans bien des cas, les seules sources disponibles sur l'architecture de ces régions. Toutefois, ces documents sont profondément imprégnés de la vision culturelle de l'époque, qui représentait les Premières Nations comme des peuples «sauvages», tout en s'appliquant à classer et comparer leurs modes de vie selon les normes européennes.

Le XIX^e siècle fut une période particulièrement prolifique pour la production de récits historiques qui associaient le «Nouveau Monde» à des récits mythiques tels que celui de l'Atlantide, comme le décrit George Warburton (1848)¹ dans son ouvrage sur la Nouvelle-Angleterre. De la même manière que William Prescott documentait les campagnes de conquête au Mexique et au Pérou, d'autres auteurs, tels que Newton Bosworth (1839), se consacrèrent à la description des processus de colonisation au Canada, notamment à travers une documentation détaillée sur la découverte de Hochelaga². Dans ces deux types de récits, les descriptions des peuples autochtones sont fortement marquées par des considérations religieuses qui influencent leur vision sur le paysage et l'architecture, et qui glorifie les figures des protagonistes coloniaux, comme Jacques Cartier, Hernán Cortés et Francisco Pizarro.

La marginalisation de l'architecture autochtone peut être retracée jusqu'à la fondation des premières académies d'architecture à la fin du XVIII^e siècle au Mexique, dans un contexte historique marqué par la dépendance de la société de l'époque vis-à-vis des processus de conquête. La première école d'architecture de la région, l'Académie royale de San Carlos de la Nouvelle-Espagne, a été fondée à Mexico en 1781, prenant pour modèle l'Académie de San Fernando de Madrid, établie en 1742. Au XIX^e siècle, ces académies ont reproduit la division entre la méthodologie de l'Académie des Beaux-Arts française et celle de l'École polytechnique (Torre, 2002). Pendant le XIX^e siècle, après l'essor des mouvements indépendantistes, de nombreux explorateurs ont entamé des expéditions et la documentation des vestiges architecturaux en Mésoamérique et dans les Andes, mais ces découvertes ont été reçues avec les stigmates d'un Nouveau Monde perçu comme un espace exotique et mystique.

Prescott et l'influence de son récit

L'historien américain William H. Prescott (1796-1859) est né à Salem, dans le Massachusetts, au sein d'une famille aisée. Sa formation à l'Université de Harvard fut perturbée par un accident qui altéra sa vision de l'œil gauche, et par la suite, une maladie le priva également de la vue de l'œil droit — ce qui ne l'empêcha pas de mener une carrière prolifique comme historien. Son œuvre sur l'Empire inca, rédigée sans qu'il n'ait jamais visité les Andes, reflète une vision marquée par le romantisme du XIX^e siècle et les théories évolutionnistes sur le développement de la civilisation. Donald A. Ringe souligne que «Prescott écrivait pour une génération de lecteurs qui s'attendaient à ce que la signification soit incarnée dans le paysage», dans un contexte où «les poètes, les peintres et les romanciers avaient développé une tradition du paysage que les Américains avaient pleinement assimilée», vers 1840 (Ringe, 1983, p. 571).

Prescott, qui avait déjà connu un immense succès avec son *History of the Conquest of Mexico* (1843), dont les descriptions des paysages avaient été louées par George S. Hillard comme étant «en harmonie avec les incidents romantiques qu'il est du devoir de l'historien de relater» (*North American Review*, 1844, cité dans Ringe, 1983, p. 569), propose dans le premier tome de *La Conquête du Pérou* un récit détaillé sur l'Empire inca avant l'arrivée des Espagnols en 1533. Son style littéraire, caractérisé par des descriptions poétiques et évocatrices, contribue à la fascination pour l'histoire des Incas, tout en renforçant certaines idées les présentant comme une civilisation incomplète ou à un stade intermédiaire de développement.

Dans son article *Reading the Romantic Past*, John Ernest (2000) analyse la manière dont William H. Prescott raconte l'histoire de la conquête du Mexique, en soulignant l'influence de la rhétorique et des procédés littéraires dans son récit historique. Ernest cite Donald Ringe, qui a soutenu que la croyance de Prescott en l'idée de progrès du XIX^e siècle le conduit à assimiler les Espagnols chrétiens au «bien» et le paganisme aztèque au «mal» (Ringe, 1953, cité dans Ernest, 2000, p. 232). Il fait également référence à David Levin, qui a démontré que Prescott, comme d'autres «historiens romantiques américains», utilise les conventions de la littérature romantique pour promouvoir une vision ethnocentrique dans laquelle les États-Unis apparaissent comme l'aboutissement de l'histoire providentielle (Levin, 1959, cité dans Ringe, 1953, p. 232). Ce type de ressources et d'assertions est également déterminant dans son appréciation de l'architecture inca.

Pour Prescott, l'architecture est un indicateur clé du degré de civilisation d'un peuple³. Dans sa comparaison entre les cultures de la Chine, de l'Inde et des Amériques, il suggère que ces sociétés représentent «une époque sans maturité», où l'imagination n'a pas encore été disciplinée par l'étude — ce qui se refléterait dans le développement architectural. Selon Prescott, l'architecture inca se caractérise par son homogénéité et son uniformité, avec des constructions en pierre dépourvues de décoration extérieure et sans la sophistication du détail

propre aux styles européens. L'absence de fenêtres, l'éclairage par les portes et le manque de colonnes ou d'arcades sont interprétés comme des signes d'une civilisation primitive, plutôt que comme des choix architecturaux adaptés aux conditions climatiques et aux matériaux disponibles dans les Andes. Cette relation entre l'illumination et le développement s'inscrit dans la rhétorique occidentale, qui découle de l'idée platonicienne de la lumière comme représentation des idées, du contact avec le suprême. Pour le philosophe allemand Peter Sloterdijk (2014), le geste de la lumière pénétrant l'espace s'incarne dans le dôme du Panthéon romain, où l'entrée de la lumière constitue le symbolisme parfait de la transcendance⁴. Par conséquent, l'architecture inca, qui, selon Prescott, ne privilégiait pas l'entrée de la lumière dans les espaces, s'éloigne de l'idée de rationalité. Ce jugement reflète une vision eurocentrique du développement architectural, où le classicisme européen est érigé en modèle universel de sophistication et de progrès.

Contradictions et comparaisons avec d'autres cultures

Dans le Livre I de *La Conquête du Pérou*, intitulé *Observations préliminaires sur la civilisation des Incas*, Prescott établit une comparaison constante entre l'Empire inca et l'Empire aztèque, attribuant aux Incas de plus grandes réalisations dans les travaux publics (routes, aqueducs, canaux), mais un développement moindre dans l'expression intellectuelle et artistique. Cette rivalité implicite entre les deux civilisations relève davantage d'une construction discursive que d'une réalité historique, puisqu'il n'existe aucune trace de contact direct entre ces deux empires. Prescott émet également l'hypothèse d'un destin alternatif pour les Incas, suggérant que, sans la conquête espagnole, ils auraient pu rivaliser avec les Aztèques, voire fusionner dans un processus d'expansion.

Prescott reconnaît les réalisations matérielles du Tahuantinsuyo : un empire sans famine où, dans chaque recoin, on avait accès aux produits de la terre, aux vêtements⁵, et où l'on garantissait la subsistance des personnes âgées, des malades, des veuves et des orphelins. Cependant, il dévalorise aussitôt ce système en le qualifiant d'«arbitraire» et de «paternaliste». Pour lui, l'absence de propriété privée et la redistribution étatique des ressources «limitaient la dignité humaine⁶». Cette critique reflète son adhésion au mythe libéral du XIX^e siècle, selon lequel la liberté s'identifie au droit d'accumuler des biens et de la propriété privée.

La contradiction réside dans le fait que, dans le même temps, Prescott loue la «loi agraire inca», qui garantissait une distribution équitable des terres et de la production. Comment un système peut-il être à la fois efficace et oppressif? La réponse réside dans son cadre idéologique : pour Prescott, tout modèle qui subordonne l'intérêt individuel à celui du collectif est, par définition, inférieur. Ainsi, bien qu'il admette que les Incas aient atteint un bien-être généralisé, il l'interprète comme un «don de l'État» et non comme un «droit», niant ainsi l'agentivité politique des communautés andines.

Descriptions de l'architecture inca

Lorsqu'il est fait référence aux édifices incas, Prescott parle d'une homogénéisation du style architectural. Il cite Humboldt qui, lors de sa visite au Pérou en 1802, ne visita pas l'ancienne capitale de l'empire inca. Toutefois, son témoignage est utilisé pour parler de l'architecture péruvienne, à laquelle il attribue les traits généraux d'un état imparfait de civilisation, si uniforme dans son caractère que les édifices de tout le pays semblaient avoir été coulés dans le même moule (Humboldt cité par Prescott, 1851, p. 43).

Concernant la matérialité, Prescott évoque le fait que les bâtiments étaient généralement construits en porphyre ou en granit, et très souvent en brique ou en adobe. Les pièces ne communiquaient pas entre elles et donnaient en général toutes sur une cour, ce qui rapproche cette description de la définition de la *kancha*. L'entrée de la lumière était limitée à la porte, en l'absence de fenêtres. Cette porte avait une forme trapézoïdale, particularité qu'il compare à l'architecture égyptienne. Il insiste également sur la matérialité des toitures, qui contrastait avec celle de la pierre plus durable, puisque beaucoup étaient recouvertes de chaume. Prescott décrit les bâtiments comme étant d'une grande simplicité, sans ornements, avec un travail de la pierre qui, dans de nombreux cas, ne permettait pas de distinguer les joints. Dans certains édifices, la pierre, laissée brute et aux formes irrégulières, présentait néanmoins des assemblages parfaitement travaillés. Il précise qu'aucune trace de colonnes ni d'arcs n'a été découverte⁷.

Le Coricancha, «la fierté de la capitale» et «la merveille de l'empire», reçoit un traitement particulièrement significatif dans les descriptions. Prescott le présente comme un ensemble de constructions en pierre entourées d'un mur qui «était si bien bâti qu'un Espagnol l'ayant vu dans toute sa splendeur assurait que seuls certains édifices d'Espagne pouvaient lui être comparés en termes d'exécution» (Prescott, 1851, p. 112)⁸. Cette affirmation, fondée sur le récit de Sarmiento, suggère une reconnaissance implicite de la sophistication inca. Toutefois, cette reconnaissance est atténuée par le contraste entre la solidité de la pierre et la supposée fragilité représentée par les toits de chaume. L'intérieur du temple est décrit comme «une mine d'or⁹», orné de plaques précieuses et de symboles solaires, dans un ton presque mystique, mais dont l'exotisme est enfermé dans un récit ethnocentrique, plus proche d'un inventaire de curiosités que d'une véritable reconnaissance d'une cosmovision.

Dans un autre passage où Prescott raconte l'arrivée de Pizarro à Cajamarca et sa rencontre avec Atahualpa, les Espagnols purent assister à «l'opulence, la force militaire, les avancées de cette civilisation inconnue» — la narration se dramatise. Dans cette scène, Prescott projette sa vision eurocentrée des «races américaines» en décrivant l'Inca comme un prince rusé et cruel, au visage impassible — «apathie si caractéristique des races américaines» (Prescott, 1851, p. 99) — qui aurait pu être feinte pour dissimuler ses émotions. Cette lecture essentialiste

et racialisée minimise non seulement la complexité psychologique d'Atahualpa, mais le réduit à un personnage statique, étranger au dynamisme historique que Prescott réserve aux héros européens.

En revanche, la figure de Pizarro est construite sur un ton épique, héritier direct de la tradition romantique qui avait déjà exalté Hernán Cortés lors de la conquête du Mexique. À un moment clé, Prescott écrit : «Pourtant, il y avait un cœur au sein de cette petite troupe que ni l'abattement ni la peur ne pouvaient atteindre. C'était celui de Pizarro.» (Prescott, 1847, p. 215). Ainsi, le conquérant espagnol apparaît comme un héros solitaire, animé par «l'esprit chevaleresque» et «l'enthousiasme religieux», une dualité qui transforme son entreprise en croisade justifiée par le destin historique. Même le massacre de Cajamarca — décrit comme «le jour le plus mémorable des annales du Pérou» — se transforme en une scène glorieuse, baignée de la lumière de l'aube, du son des trompettes et d'un plan stratégique admirable¹⁰.

Le récit de Prescott établit un parallèle implicite entre la prétendue rigidité de l'architecture inca et la passivité de l'Inca en tant que figure narrative, contrastant avec l'élan et la volonté transformatrice du conquérant espagnol. Ce récit ne se limite pas à reproduire une téléologie du progrès servant à légitimer la conquête : il reconfigure le passé andin en un décor scénique sur lequel se joue l'épopée héroïque de l'Europe. L'architecture, dès lors, n'est pas simplement une description technique dans son œuvre, mais un outil rhétorique servant à mettre en scène la différence entre ce qu'il perçoit comme civilisation, et à exalter la prouesse de la conquête. Bien que Prescott n'ait pas participé intellectuellement à l'expansion territoriale des États-Unis — et qu'il ait même exprimé son désaccord à cet égard —, il reproduit dans son récit le mythe de la conquête, étroitement lié au mythe fondateur américain. Ce mythe articule des dimensions de suprémacisme racial, d'éthique protestante et de foi dans les vertus du progrès technologique. Reginald Horsman (1981) souligne que cet ensemble d'idées a servi de moteur idéologique au nationalisme américain, notamment au XIX^e siècle, en légitimant l'appropriation des territoires autochtones.

Conclusion

L'œuvre de Prescott a laissé une empreinte durable dans l'historiographie des Incas et dans la perception de leur architecture. Son récit, empreint de contradictions, a contribué à forger une image de l'Empire inca comme une civilisation en transition, précieuse, mais incomplète, avancée sur certains aspects, mais limitée dans son évolution intellectuelle et technique. Ce récit a influencé la manière dont l'histoire architecturale des Andes a été étudiée et enseignée, la reléguant à une place secondaire face aux traditions architecturales européennes.

Depuis les approches décoloniales — apparues dans les années 1980 et 1990 — et les textes plus récents sur l'architecture globale, en pleine expansion, il est crucial de mettre en évidence

l'importance de l'analyse d'œuvres, comme celles de Prescott au Mexique et au Pérou, ou de Warburton au Québec, pour comprendre les mécanismes d'effacement et les conséquences des récits dominants. Il s'agit également de prendre conscience de la manière dont, sur le territoire américain, nous continuons à percevoir notre héritage architectural à travers un prisme étranger. L'ignorance que je reconnais en moi-même — tant à l'égard des peuples de mon propre pays, la Colombie, que de la terre que j'appelle chez moi, le Québec — n'est pas gratuite. Elle m'incite à me demander comment les récits façonnent notre rapport au territoire et comment une histoire décoloniale de l'architecture peut les renouveler?

Pour transcender cette vision biaisée, il est impératif d'interroger les récits hérités de la colonisation et d'adopter une perspective qui restitue à l'architecture précolombienne sa légitimité intrinsèque. Cela implique de reconnaître sa sophistication technique, son adaptabilité aux contraintes environnementales, et sa pertinence contemporaine, notamment dans ses rapports au territoire, son emploi de matériaux locaux, ou encore ses innovations en matière d'urbanisme.

L'architecture inca n'a nullement à être évaluée à l'aune des critères occidentaux de beauté ou de complexité; sa valeur réside dans une logique constructive et culturelle autonome. Pour la réinscrire dans l'historiographie architecturale des Amériques, une double démarche s'impose : réexaminer ses techniques et ses formes, mais aussi démanteler les discours qui ont historiquement déterminé sa marginalisation dans l'histoire globale de l'architecture.

Notes

1. « Il semble avoir toujours existé, dans l'esprit des hommes réfléchis, une sorte d'instinct selon lequel un grand continent se trouvait à l'ouest; un Nouveau Monde, prêt à recevoir le trop-plein de l'humanité accablée qui pesait sur l'Ancien. L'« Atlantide » exprimait depuis longtemps cette conscience d'un besoin, et la croyance qu'il serait comblé. Fait étrange, ce pressentiment prophétique trouva un écho chez les habitants de ce monde inconnu : parmi les Micmacs farouches et austères du Nord, comme chez les Yncas raffinés et doux du Sud, on ressentait un pressentiment de leur destinée à venir. Ils croyaient qu'une race puissante d'hommes viendrait « du lever du soleil » pour conquérir et s'approprier leurs terres. » (Eliot Warburton cité dans George Warburton, 1847, p. viii.).

2. « Le chemin menant au village traversait de vastes champs de maïs. Le village avait une forme circulaire et était entouré de trois rangées distinctes de palissades, bien fixées et solidement assemblées. Une seule entrée, défendue par des piques et des pieux, permettait l'accès. Les habitations, au nombre d'environ cinquante, étaient construites en forme de tunnel, mesurant chacune environ quinze mètres de long sur cinq de large, en bois recouvert d'écorce. Une galerie surplombait les portes et les palissades extérieures, accessible par des échelles, et servait à entreposer des projectiles pour la défense. Chaque maison comportait plusieurs chambres, organisées autour d'une cour centrale avec un foyer. » (Bosworth, 1848, p. 21).

3. « Mais la meilleure preuve de la civilisation d'un peuple, du moins aussi certaine que toute autre, selon ce que révèlent ses arts mécaniques, réside dans son architecture, qui offre un champ aussi noble au développement du beau et du grand, et qui est en même temps si intimement liée aux commodités essentielles de la vie. » (Prescott, 1851, p.43).

4. « Quant à la lanterne, cette audacieuse ouverture circulaire de 9 mètres de diamètre au sommet de la coupole,

il faut dire qu'elle exerce un moment platonicien triomphal, puisque, pendant la journée, elle permet à un flot de lumière d'envahir la sphère, d'en haut et de l'extérieur, ce qui doit être considéré comme le symbole parfait de la transcendance. » (Sloterdijk, 2014, p.380-381).

5. « Le lecteur sait déjà quelles étaient les nombreuses mesures qu'ils adoptaient contre la pauvreté; et celles-ci étaient si parfaites que, dans toute l'immense étendue de leur territoire, stérile en de nombreux endroits, il n'y avait pas un seul homme, aussi humble que fût sa condition, qui manquât de nourriture ou de vêtements. La faim, fléau si courant dans les autres nations américaines, et également très répandue à cette époque dans tous les pays de l'Europe civilisée, était un mal inconnu dans les domaines de l'Inca. » (Prescott, 1851, p. 215).

6. « [...] Le gouvernement des Incas, si arbitraire qu'il fût dans ses formes, était véritablement patriarcal dans son esprit. Tout cela est fort peu satisfaisant pour la dignité de la nature humaine. Ce que possédait le peuple lui était accordé comme une faveur, non comme un droit [...]. » (Prescott, 1851, p. 214).

7. « On remarque la plus grande simplicité dans la construction des édifices, qui sont généralement dépourvus de tout ornement extérieur; toutefois, dans certains cas, les énormes pierres présentent une forme convexe très régulière et sont ajustées les unes aux autres avec une exactitude si admirable que, sans les fines stries, il serait impossible de distinguer la ligne de jonction. Dans d'autres, la pierre est laissée brute, telle qu'elle a été extraite de la carrière, avec des formes très irrégulières, mais dont les bords sont parfaitement travaillés et unis entre eux. On ne trouve aucune trace de colonnes ni d'arcs, bien qu'il existe des opinions contradictoires sur ce dernier point. Mais il est indubitable que, bien qu'ils se soient quelque peu rapprochés de ce système de construction par la plus ou moins grande inclinaison des murs, les architectes péruviens ignoraient entièrement le véritable principe de l'arc circulaire reposant sur sa clef. » (Prescott, *Histoire de la conquête du Pérou*, 1851, p. 43).

8. « Le plus célèbre des temples péruviens, la fierté de la capitale, la merveille de l'empire, se trouvait à Cuzco; grâce à la munificence des souverains successifs, il s'était enrichi au point d'être nommé le Coricancha, ou lieu de l'or. Il s'agissait d'un ensemble comprenant un bâtiment principal, des chapelles et diverses constructions secondaires, tous ceinturés d'un mur de pierre au cœur de la ville. Selon un témoin espagnol (Prescott en se référant à Sarmiento de Gamboa), seul un édifice espagnol pouvait rivaliser avec sa qualité d'exécution. Et pourtant, ce bâtiment solide et en certains aspects magnifique, était couvert de chaume. » (Prescott, *Histoire de la conquête du Pérou*, 1851, p.29).

9. « L'intérieur du temple était ce qu'il y avait de plus digne d'admiration. C'était littéralement une mine d'or. » (Prescott, *Histoire de la conquête du Pérou*, 1851, p. 29).

10. « Les ombres de la nuit se dissipèrent et le soleil se leva brillant, en ce matin du jour suivant — le plus mémorable des annales du Pérou. C'était le samedi 16 novembre 1532. Le son perçant de la trompette appela les Espagnols aux armes dès l'aube, et Pizarro, leur exposant en quelques mots son plan d'attaque, prit les dispositions nécessaires à son exécution. » (Prescott, *Histoire de la conquête du Pérou*, 1851, p.101).

Références

Bosworth, N. (1848). *Hochelaga depicta; or, A new picture of Montreal: Embracing the early history and present state of the city and island of Montreal*. R. W. S. Mackay.

Ernest, J. (2000). Reading the Romantic past: William H. Prescott and the rhetoric of historiography. *American Literary History*, 12(4), 657-687. <https://www.jstor.org/stable/489746>

Horsman, R. (1981). *Race and manifest destiny: The origins of American racial Anglo-Saxonism*. Harvard University Press.

Lara, F. L. (2024). *Spatial Theories for the Americas: Counterweights to Five Centuries of Eurocentrism*. University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/jj.17102079>

Prescott, W. H. (1847). *History of the conquest of Peru* [Œuvre originale]. Harper & Brothers.

Prescott, W. H. (1851). *La civilización de los incas* [Traduction espagnole de History of the conquest of Peru (œuvre originale publiée en 1847)]. Imprenta y Librería de Gaspar y Roig,

Éditeurs.

Ringe, D. A. (1983). The function of the landscape in Prescott's *The Conquest of Mexico*. *The New England Quarterly*, 56(4), 569-577.

Sloterdijk, P. (2014). *Globes: Sphères II: Macrospherologie* (W. Hoban, Trad.). Semiotext(e).

Torre, S. (2002). Teaching architectural history in Latin America: The elusive unifying architectural discourse. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61(4), 549-558.
<https://www.jstor.org/stable/991875>

Warburton, G. D. (1847). *Hochelaga: or, England in the New World*. H. Colburn.