Ateliers d'artistes,
espaces de création, de résistance, de sociabilité

volume 2
numéro 1

hiver 2025

ISSN 2819-5949

LE CARNET
Histoires de l'art au Québec

Atelier de Sylvie Cotton.
Crédits photographiques : Sylvie Cotton.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



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 :
Guillaume Beauchesne
Isabelle Caron
Vicky Chabot
Elsa Guyot
Sarah Lafrenière
Nancy L'Écuyer
Lucie Mayer
Nicole Tremblay

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

Gestion du site et des métadonnées :
Pascale Lamarche, candidate au certificat en gestion de l'information et des archives à l'UQAM

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

Ce numéro a pu être réalisé grâce au soutien de la Faculté des arts de l'UQAM, du Département d'histoire de l'art de l'UQAM et du Laboratoire numérique d'études sur l'histoire de l'art du Québec (Lab-A).

UQÀM | Faculté des arts
Université du Québec à Montréal

Histoire de l'art UQÀM

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

Des pratiques de l'atelier

Le grand atelier de l'esprit 8
Sylvie Cotton

Vie d'atelier d'une historienne de l'art 16
Anne-Marie Ninacs

Dossier

Pour une histoire des ateliers d'artistes au Québec : état des recherches 28
Laurier Lacroix

La confection de reliquaires chez les Ursulines de Québec : une histoire, un atelier et un héritage méconnus 44
Arnaud Bessière et Benoit Vaillancourt

Social, média : lire les photos d'atelier de John Max à Montréal, 1956-1964 71
Michel Hardy-Vallée

« C'est juste si on mange pas de la peinture » : vivre et grandir dans une œuvre d'art habitable 96
Benoit Vaillancourt

Notes de recherche

Devant le rocher 122
Marie-Claude Lachapelle

Jinny Yu, le miroir sans tain de l'intime et du réel 136
Emmanuelle Planchet

Note éditoriale



Atelier de Sylvie Cotton. Crédits photographiques : Sylvie Cotton. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Edith-Anne Pageot et Dominic Hardy

En 2021, au terme des trois années de travaux menés dans le cadre du projet de recherche *Ateliers au Québec 1800-1980. Typologie, fonctions et représentations*, conçu et dirigé par Laurier Lacroix, une analyse cartographique des emplacements d'ateliers sur le territoire montréalais pour les années 1900-1930 est venue confirmer un constat longtemps soutenu en histoire de l'art du Québec : dans l'ensemble, la concentration des ateliers dans le secteur du Vieux-Montréal se déplaçait vers l'ouest et le nord, longeant l'artère du boulevard Saint-Laurent. Parallèlement, plusieurs ateliers s'implantaient dans le Faubourg Saint-Antoine, aujourd'hui connu sous le nom de Petite-Bourgogne. Investi au cours de ces mêmes décennies par des communautés afrodescendantes venues des États-Unis, de la Nouvelle-Écosse et des Antilles, ce quartier serait-il devenu le premier foyer d'espaces voués à la création artistique pour cette diaspora ?

La possibilité même de poser la question de la présence de l'atelier dans le temps — en tant qu'indicateur d'une production localisée — invite à reconsidérer ses fonctions économiques et sociales. L'atelier apparaît alors comme un indicateur polysémique, révélant les liens complexes entre l'espace de création artistique, son inscription dans les systèmes de propriété et de propriétaires, et, depuis les années 1990, dans l'économie créative (Florida, 2002) qui façonnent l'organisation de l'espace urbain. L'apparition d'un atelier sur un territoire est tout aussi marquante que sa disparition éventuelle, souvent causée par les mécanismes du marché immobilier que les politiques publiques peinent à réguler (Bellavance et Latouche, 2008). Ainsi, les ateliers d'une ville comme Montréal, lorsqu'ils sont cartographiés dans le temps, constituent un répertoire d'emplacements bien réels — pulsations culturelles — mais aussi fugitifs, fantomatiques, éphémères, suivis, guettés, chassés, souvent effacés par ce même marché.

Là où les artistes élisent domicile pour créer, échanger, vivre en sociabilité et en communauté — pour démontrer que la création informe la société — suivent les courtières et courtiers, les investissements immobiliers, les hausses d'impôts ou de loyers, les nouvelles et nouveaux propriétaires avides de la plus-value générée par celles et ceux dont la valeur intrinsèque est jugée superflue à la vie du quartier. Pourtant, ce quartier conserve comme valeur patrimoniale le passage de ces artistes qui y ont jadis créé. Pensons aux ateliers du boulevard Saint-Laurent d'antan (des années 1970 à 1990 — quelle antiquité!) ou encore à ceux, plus récemment délogés, de l'avenue Bellechasse. En cela, Montréal s'inscrit dans la lignée des exemples que sont Toronto, New York, Londres, et bien d'autres.

L'atelier d'artiste, bien plus qu'un simple lieu de production, constitue un espace de création, de transmission des savoirs et de construction identitaire. Il est aussi un lieu de rencontres, de sociabilité, et parfois de résistance, pouvant s'inscrire dans des dynamiques contre-culturelles. Lorsqu'il se transforme en espace d'exposition — pensons aux maisons-ateliers et aux musées-ateliers —, il revêt alors des fonctions de médiation. Depuis le XIX^{e} siècle, la réflexion sur l'atelier occupe une place importante dans l'histoire de l'art au Québec. Les périodiques des XIX^{e} et XX^{e} siècles ont largement contribué à documenter ces environnements de création. En 1928, Jean Chauvin rassemble ses chroniques dans l'ouvrage *Ateliers*, amorçant ainsi une première tentative de synthèse. Plus récemment, des publications ont approfondi cette réflexion : certaines proposent des vues d'ensemble (Rodriguez, 2000), d'autres explorent des ateliers individuels ou interrogent les fonctions multiples de l'atelier (Lacroix, 2006). Malgré ces apports, ce champ de recherche demeure largement en friche.

À rebours de la vision romantique de la création artistique, les modèles alternatifs contemporains — tels que l'atelier de rue ou les pratiques numériques — invitent à reconsidérer la fonction symbolique, voire fétichiste, de l'atelier traditionnel tel qu'il s'est développé dans le contexte occidental. Ces formes émergentes de création déplacent les frontières de l'espace artistique et remettent en question les normes établies autour de l'atelier comme lieu exclusif de production. Par ailleurs, comme l'ont montré les travaux pionniers de Svetlana Alpers sur Rembrandt (1988), l'analyse des conditions d'accès à un atelier et de l'organisation du travail en son sein révèle des rapports de pouvoir et des dynamiques économiques souvent asymétriques. Ces configurations soulèvent des enjeux complexes liés à l'auctorialité, au genre, à la classe sociale et à l'identité, mettant en lumière les tensions entre autonomie créative et contraintes structurelles. L'accès à un atelier, tout comme sa localisation, appelle ainsi une lecture critique, nourrie par les outils de la sociologie de l'art et des études culturelles. Comment les dynamiques d'accès aux lieux de création ont-elles façonné les trajectoires artistiques des femmes, des artistes autochtones et des artistes en provenance de l'immigration récente au Québec au cours du XX^{e} siècle ? Quels enjeux sociaux, politiques et culturels se révèleraient à travers l'étude de leurs ateliers et territoires de création ?

Ce numéro thématique ne prétend pas répondre à toutes ces questions. Plus modestement, il poursuit trois objectifs : esquisser un état des lieux de la recherche actuelle sur la nature et la place de l'atelier dans la création artistique, historique et contemporaine au Québec ; inviter les artistes à témoigner du rôle de l'atelier dans leur pratique ; et encourager une réflexion théorique et méthodologique sur les usages de l'atelier.

La rubrique « **Des pratiques de l'atelier** » répond au premier objectif en présentant deux témoignages : celui de l'artiste Sylvie Cotton, qui nous ouvre les portes de son atelier mental, et celui d'Anne-Marie Ninacs, historienne de l'art et commissaire.

Les articles regroupés dans la section « **Dossier** » offrent, d'une part, une vue d'ensemble de l'histoire des ateliers d'artistes au Québec, et d'autre part, un regard approfondi sur des espaces de création méconnus, situés en marge de la conception traditionnelle de l'atelier.

L'article de Laurier Lacroix brosse un portrait historique de l'atelier classique — entendu comme lieu physique tel qu'il s'est développé en Occident — et propose une typologie des ateliers d'artistes au Québec. Il retrace leur évolution, de l'atelier des Écores au XIX^{e} siècle jusqu'au déplacement forcé des artistes vers des zones urbaines périphériques depuis les années 2000. Ce texte offre également des pistes méthodologiques pour cerner des corpus souvent évanescents.

Au-delà de leurs particularités, les études de cas rassemblées dans ce numéro élargissent la notion d'atelier pour inclure des lieux communautaires, domestiques ou *in situ*. Elles révèlent les dynamiques de mobilité et de circulation des objets — de l'atelier au musée, puis à l'espace public — qui participent à la production de valeur, qu'elle soit symbolique, identitaire ou patrimoniale. Les ateliers communautaires de reliquaires chez les Ursulines de Québec au XIX^{e} siècle s'inscrivent dans un circuit transatlantique d'approvisionnement en reliques, conférant aux restes humains une valeur fondatrice, héroïque et sacrée, participant ainsi au projet colonial (Bessière et Vaillancourt). Au milieu du XX^{e} siècle, la caméra Polaroid portable redéfinit les notions de laboratoire et d'atelier, rendant leur distinction obsolète (Hardy-Vallée). Défiant les conventions de l'atelier professionnel, les environnements d'art populaire en région — les maisons-ateliers de Léonce Durette à Saint-Ulric, d'Arthur Villeneuve à Chicoutimi et de Léon Bouchard à Saint-Hedwidge — s'inscrivent dans une logique de démocratisation culturelle. Ils accompagnent la diversification des lieux d'exposition *in situ* et alternatifs qui émergent au Québec dans les années 1960 et 1970 (Vaillancourt).

Dans leur ensemble, ces contributions mettent en lumière la fonction relationnelle, parfois conflictuelle, des différentes formes que peut prendre l'atelier : communautaire et sacramentelle chez les Ursulines, intergénérationnelle chez Durette, Villeneuve et Bouchard, intimiste chez le photographe John Max.

La rubrique « **Notes de recherche** » présente deux articles signés par des chercheures émergentes, Marie-Claude Lachapelle et Emmanuelle Planchet. Ces notes ont été rédigées dans le cadre du séminaire ***Mobiliser des savoirs. Écrire, publier, diffuser***, donné par Edith-Anne Pageot à l'hiver 2025 à l'UQAM. Par un heureux hasard, leurs textes entrent en résonance avec le thème de l'atelier. Tandis que l'espace de création de la sculptrice Suzanne Guité s'ancre dans le territoire, celui de Jinny Yu s'inscrit dans une dynamique de déterritorialisation et de reterritorialisation.

Références

Alpers, S. (1988). *Rembrandt's enterprise: the studio and the market*. The University of Chicago Press.

Bellavance, G. et Latouche, D. (2008). Les ateliers d'artistes dans l'écosystème montréalais : une étude de localisation. *Recherches sociographiques*, *49*(2), 231-260.

Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. Basic Books.

Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art. *Anthropologie et Sociétés*, *30*(3), 29-44.

Rodriguez, V. (2000). *L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier* [Thèse de doctorat, Université de Montréal]. Papyrus. http://hdl.handle.net/1866/28907

Des pratiques de l'atelier

Le grand atelier de l'esprit[1]

Sylvie Cotton

Résumé

L'autrice, aussi artiste, évoque l'atelier intérieur, celui de l'esprit vaste, complément complice de l'espace d'atelier physique traditionnel qu'on nomme aussi *studio*, un mot qui, traduit de l'italien, signifie « j'étudie ». Or n'est-ce pas ce que l'artiste d'abord étudie en recherche-création, son esprit à l'œuvre ? Et, comme l'explique l'autrice, spécialement parce qu'elle déploie une pratique convoquant trois conditions fondamentales : elle s'exerce dans l'instant, dans l'espace public et en état de relation avec des participant.e.s spontané.e.s, qu'elle nomme co-incideur.e.s. L'autrice énonce une série de « méthodes-soleil » qui lui permettent d'éclairer l'étude de soi et des phénomènes sur le chemin de l'art contextuel, un agir en processus constant.

Mots-clés : Méthode-soleil, atelier intérieur, co-incideur.e

Abstract

The author evokes the interior workshop, that of the vast mind, an accomplice complement to the traditional physical workshop space which is also called "studio" in French, a word which, translated from Italian, means "I study". But isn't this what the artist first studies in research/creation, his mind *at* and *as* work? And, as the author explains, especially when an artist deploys a practice requiring three fundamental conditions: she practices in the moment, in the public space, and in a state of relationship with spontaneous participants, she defines them as co-inciders. The author sets out a series of "sun methods" which allow her to shed light on the study of oneself and phenomena on the path to contextual art, to acting in process.

Keywords: Sunlight-method, indoor workshop, co-incider

Biographie de l'auteure

Sylvie Cotton est une artiste qui vit et travaille à Montréal. Sa pratique et son esthétique intègrent rencontres, relations, restitutions par le dessin, l'écriture et l'art action. Elle enseigne la performance et l'art action par une approche contextuelle et adisciplinaire à l'École d'art de l'Université Laval à Québec.

Author's biography

Sylvie Cotton is an artist living and working in Montreal. Her practice and aesthetic integrate encounters, relationships and restitutions through drawing, writing and action art. She teaches performance and action art with a contextual and adisciplinary approach at the École d'art de l'Université Laval in Québec City.

Depuis plus de 25 ans, ma recherche et mon travail artistiques en art action et en performance m'ont amenée à consentir différentes reconfigurations de l'atelier d'artiste conventionnel, ce lieu historique, hyper-romantisé, symbole collectivement investi. Il est vrai que l'espace réunit de nombreuses qualités et qu'il porte en fait la promesse idéalisée de la création. En général, le lieu est intime et protégé. Il autorise et favorise un laisser-être en état de recherche, d'élaboration, de tentatives de transformation de la matière, d'absorption, de perte de repères. Beaucoup d'activités composent le travail de création et de production qui s'y fait : écriture réflexive, lecture, tri, rangement, aménagement. La sieste y trouve parfois son moment. Des affects s'y manifestent aussi : confiance, rigidité, ferveur, paresse, doute, peur, désir, fantasmes. Et des états physiques bien sûr : vigueur, fatigue, fébrilité. On y chevauche ces situations presque toujours en solitaire. Sachant ce lieu si chargé, sachant que la création s'y déploie selon diverses actions et affectations, détours ou précipitations, une première question affleure : à quel moment commence et quand se termine l'acte de création ? La création débute-t-elle ou cesse-t-elle une fois les portes de l'atelier franchies ? Malgré sa grande attraction, son terrain dédié à offrir des conditions favorables, un atelier ne garantit ni la création, ni sa qualité. Quelles sont les conditions idéales ? Intérieures ou extérieures ? Un esprit ouvert ?

L'atelier sans mur

J'ai toujours été magnétisée par ce lieu mythique qu'est l'atelier (Tous les ateliers sont beaux !) et par l'idée rattachée à l'endroit, c'est-à-dire une promesse de rencontre intime avec son besoin de contemplation et d'expression. J'ai occupé quelques-uns de ces espaces au fil des ans, seule ou en duo, et j'ai apprécié les investir. J'en ai improvisé plusieurs, j'en ai maintenu d'autres sans projet. Depuis mes 19 ans, donc bien avant que j'évolue sur la voie artistique professionnelle, j'en ai aménagé un dans chacun de mes logis. Pas toujours de format adéquat, mais essentiel et adaptable – c'est d'ailleurs le fort de l'atelier, il s'adapte, il se module. Selon les époques, le lieu ne servait pas souvent, pas vraiment ou pas sérieusement, mais il existait. Il semble que la fonction symbolique de cet espace désigné était plus importante que sa fonction concrètement structurante (fig. 1)[2].

L'atelier idéal ne semble donc plus avoir autant de prise sur ma psyché puisque, pour réaliser mes projets en performance et en art action contextuel, souvent relationnel, presque toujours *in situ*, *in socius*, je n'en ai pas besoin de manière conventionnelle. Ma vision de la fonction de l'atelier s'est ajustée à la réalité de mes déplacements, qui sont désormais inséparables de ma pratique. En tant qu'artiste nomade, lorsqu'on est appelé « ailleurs », on doit forcément établir un quartier général quelque part, un espace minimum où se déposer. Ce peut être un atelier qu'on nous prête, un bureau ou une salle d'exposition offerts par les diffuseurs, ou encore la chambre d'hôtel ou, possiblement, la rue qui se transforme en atelier de fortune, en atelier en mouvement. Un atelier peut être partout : la cage d'escalier, la table d'un café, l'écran

d'ordinateur, le carnet de dessins pendant un voyage en train. Personnellement, j'apprécie m'adapter en temps et lieu , donc sans prévoir, puis découvrir, arrivée là où je suis invitée, où je fais résidence, où je performe, l'atelier de l'instant, celui qui sera temporairement le mien.



Figure 1. Vue de l'atelier/bureau de la rue Valois, 2018. Photographie de Sylvie Cotton.

Je distingue un caractère caméléon à ma posture, toute alignée sur un comportement commandé par la mise à l'avant, puissante, d'une relation dialogique avec la contextualité, et assise sur l'école performative. Une posture qui m'a fait renoncer avec le temps au sentiment de refuge offert par l'atelier physique, sa collection d'objets-références, ses archives, ses carnets de notes, ses outils familiers. L'expérience étendue de la création *in situ* et *in socius* telle que je la mène en art action me fait donc mieux comprendre et décortiquer le pouvoir sécurisant et pacifiant de l'atelier-refuge. Peut-être est-ce pourquoi l'atelier est-il aussi sacré pour un.e artiste ? Et son travail, en général, si précieux. L'atelier offre une protection, un voilement, un isolement. Le lieu est poignant, réellement et symboliquement, car il demande qu'on y écoute (ou qu'on y entende) quelque chose, seul.e. On y entre pour ça. Et tout le monde s'imagine qu'on en ressort ensuite avec un trésor. Soi compris.

Sans cet atelier où me rendre chaque matin, je me tiens hors de tout abri lié au quotidien du travail et mise à l'épreuve du saut dans le vide de l'aventure artistique performative. Ma résilience s'entremêle aux désirs et aux peurs des autres : commissaires, diffuseur.euse.s, participant.e.s que j'aime nommer « co-incideur.e.s ». L'expérience reste toujours vertigineuse. En fait, en correspondant à une sorte de dissolution de l'atelier idéalisé, la situation me pousse à devenir moi-même atelier. À m'autoprocurer un espace interne où projeter l'action performative à venir, que je ne peux qu'imaginer. J'agis en fonction d'un au-devant toujours changeant, l'atelier premier est mon esprit et sa capacité à envisager l'instant. Le non-voilement me pousse à agir au lieu de faire. Je m'accorde ici avec la nuance entre les deux verbes d'action que fait Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne*, au chapitre consacré au thème de l'action (1958/1983). Pour l'autrice, FAIRE correspond à l'idée de poursuivre un but, d'exercer une activité, de produire quelque chose, tandis que le mode de l'AGIR rejoint l'idée de présence, d'écoute, de conduite, d'intercontextualité. Voilà ce qui me tient sur la route : l'agir contextuel et sa formidable commande de présence attentive. Et plus mon inclinaison en pratique pour ce champ de présence se réchauffe, plus il est question de présence « agentive ». Cette qualité fait de l'atelier intérieur un atelier fortuné : spirituellement et expérientiellement, car il m'offre des occasions d'étudier au plus près le comportement de mon esprit et de mon corps, du corps/esprit (Ninacs, 2023), c'est-à-dire quand les deux sont en état d'union.

Étudier

Au double sens du lieu entendu de l'atelier (physique/psychologique, matériel/immatériel, privé/public, visible/invisible) s'ajoute une autre nuance qu'apportent les deux termes que nous utilisons pour décrire l'endroit où évoluent l'artiste et sa recherche. Premièrement, le mot *atelier*, dont l'histoire étymologique l'a fait passer du « tas de petits bois » de l'artisan « à tout lieu où on élabore » (CNRTL, 2012). Deuxièmement, celui de *studio*, plus juste en ce qui me concerne, lequel, traduit de l'italien, renvoie au verbe *studiare* à la première personne du singulier : *studio*, « j'étudie » ; et, par extension, le lieu où et pour étudier, le studio[3]. Étudier, donc. Mais au fait, étudier quoi ? Étudier soi, créant[4].

Selon mon expérience, la pratique artistique (et non uniquement celle qui implique des participant.e.s issu.e.s du public) passe plus de temps à l'intérieur, dans le grand chantier de l'esprit. Voilà ce qui m'intéresse ici et qui lie le studio-VERBE et le studio-LIEU. Il est toujours utile de pouvoir jouir d'un atelier ou d'une salle d'exposition. Ce sont des espaces de liberté à chérir. « Une chambre à soi », selon la formule consacrée de Virginia Woolf. Je veux simplement pointer l'idée que tout atelier physique reste bien petit en comparaison du grand atelier que représente l'esprit. Ce dont je parle n'est pas théorique. Ce que j'expose est expérientiel. « L'atelier intérieur » est la formule que j'ai adoptée pour parler de l'esprit humain en état de relation avec les autres, avec les situations, avec les états internes, avec les désirs et les obstacles. L'atelier intérieur, ou l'atelier/esprit, est toujours disponible. Il affiche sa

vastitude comme son étroitesse, son ouverture comme son obturation, sa clarté comme sa confusion, selon les affects en présence (fig. 2)[5].



Figure 2. Pratique du trait spontané, 2022. Photographie de Sylvie Cotton.

Le glissement de l'atelier typique vers l'atelier intérieur s'amorce pour moi à l'été 2001 et est marqué par un événement. Au Japon, pendant une performance, je demande à un tatoueur local de graver dans mon dos : « mon corps mon atelier ». J'affiche alors, en tant que nouvelle artiste de la performance et de l'art action, mon corps comme étant mon premier matériau. Une série suit et décline plusieurs œuvres : « Mon corps mon atelier : homéopathie », « Mon corps mon atelier : passion », « Mon corps mon atelier : beauté », « Mon corps mon atelier : exposition », « Mon corps mon atelier : offrande », etc. Chaque fois, le corps est le terrain de la création, de l'expérimentation et de la monstration.

Puis, en 2002, dans un festival de performance à Barcelone apparaît « Mon corps mon atelier : altérité ». Après avoir demandé à toutes les personnes présentes de se rincer les mains dans une bassine d'eau, je bois l'eau brouillée. Le corps de l'autre commence à être impliqué. L'atelier grandit. Suivra là encore une nouvelle série : « Ton corps mon atelier : tatouages », « Ton corps mon atelier : grains de beauté », « Ton corps mon atelier : taches de naissance », etc.

Depuis 2011, une troisième série a émergé. À Tokyo, où j'étais en résidence pendant le tremblement de terre et le tsunami historiques, la série de dessins « Mon esprit mon atelier » apparaît en réponse à la peur. Les pratiques de création et de contemplation soutiennent la présence à l'expérience en train de se vivre, aisée ou éprouvante.

Des « méthodes-soleil » pour s'étudier

En septembre 2023, j'ai été invitée par Gamine Gagnon, artiste et professeure en arts visuels au Cégep de Saint-Jérôme, à participer à l'une de ses initiatives, le Projet SKHOLÈ, une plateforme de recherche interdisciplinaire et de partage des savoirs qui « implique de réinvestir un temps *skolaïque* », c'est-à-dire d'après l'étymologie grecque : un temps pendant lequel l'étude est libre et souveraine ». Pendant trois heures consécutives, j'ai offert à un groupe de participantes[6] (étudiantes ou pas) des méthodes et conditions de présence attentive. Le contexte créé par Gamine Gagnon était porteur d'un processus créatif. Il contenait des possibles performatifs, ce que je nomme du vivant/vibrant, car pour faire l'expérience de l'état de contemplation, on engage son corps/esprit à être avec ses sensations, ses perceptions, ses intuitions, dans une attitude d'ouverture et d'écoute. Quelques traces étymologiques m'ont servi d'introduction : toute étude évoque « passion et ardeur », l'observation invite « application et respect », la présence induit « puissance et persistance dans l'instant », tandis que l'attention est carrément considérée comme une « action », celle de « tendre son esprit vers ». Afin de faire le lien avec la première méthode suggérée, la méditation, j'ai aussi rappelé sa racine étymologique, qui consiste à se familiariser avec un objet pour que la curiosité devienne « soin et désir de connaître » et reste une alliée fondamentale au sein des exercices proposés. J'ai qualifié ces exercices de « méthodes-soleil », un néologisme surgi pour l'occasion servant à désigner des méthodes qui sont moins axées sur une approche technique que sur une approche heuristique. Le terme « méthode » réfère à l'idée de chemin ; en le faisant cohabiter avec celui de « soleil », je soulignais l'idée, déjà implicite, que l'étude nous éclaire : elle nous éclaire, c'est-à-dire qu'elle nous renseigne sur un objet, puis elle nous met en lumière en tant que sujets en train d'étudier un objet.

J'ai mené le groupe du projet SKHOLÈ d'une salle de spectacle à un café bistro, en passant par un boisé et par la bibliothèque du Collège. Pendant trois heures, nous avons exploré individuellement, puis finalement en dyades, diverses méthodes permettant d'accueillir, de percevoir, d'interpréter, de comprendre et de partager des fragments du monde sur le terrain de l'atelier/esprit. Nous avons médité sur le souffle au musée, questionné notre relation au contexte dans le boisé, accueilli de l'imprévu en feuilletant des livres non choisis, nous nous sommes livrées à une période d'écriture réflexive, avons partagé un repas avec une personne jusqu'alors inconnue et avons fait part de l'expérience en termes d'apprentissages avec notre interlocutrice.

Agrandissement de l'atelier

En résumé, la création de projets par le moyen d'un art déplacé de son contexte de monstration historique qui compose avec qui est là et avec ce qui est là, en direct, a induit une forme de disparition de l'atelier conventionnel et provoqué une nouvelle situation. Ce faisant, plusieurs types d'ateliers se profilent devant les artistes de l'art actuel : un lieu personnel, mais aussi un espace public, et en fait tout contexte et, par extension, toute rencontre avec l'altérité, est le site de la création d'une pratique *in spiritu* – autre néologisme animant mes réflexions (fig. 3).

Parce que je travaille avec les autres, je travaille avec la peur et le désir des autres, c'est-à-dire les désirs et les peurs que nous éprouvons chacun.e de son côté, puis les un.e.s les autres. Dans ces conditions, la porte a tendance à vouloir se refermer ou à s'ouvrir constamment. Ce va-et-vient, pareil au flux discursif de l'esprit, a tout à m'apprendre. C'est le studio parfait. Parce que je travaille avec les autres que je ne connais guère, ou avec des situations que je ne prévois pas, l'incertitude s'immisce dans l'atelier intérieur.



Figure 3. Collection de divers objets et dessins créés à partir de rencontres avec des co-incideur.ice.s, 2023. Photographie de Sylvie Cotton.

Pour garder les portes de l'atelier interne ouvertes et me permettre de continuer à travailler « avec du l'autre »[7], je dois garder ouvert le chantier de la présence, de la présence à soi, de la présence à l'autre, de la présence à la présence. Dans le grand atelier de l'esprit.

Notes

1. Texte remanié d'une conférence présentée à l'UQAM le 29 septembre 2019, à Montréal, à l'occasion du colloque « Les ateliers d'artistes à Montréal : caractéristiques et défis », à l'invitation du professeur Laurier Lacroix.
2. Tandis que j'écris cette réflexion, je ne peux m'empêcher de tracer une ligne de cause à effet, fine mais claire, et que je n'avais, à ce jour, pas perçue : le fait d'avoir concrètement peu habité (disons en actes) plusieurs de ces espaces d'atelier aurait peut-être orienté et facilité le surgissement immatériel, performatif et éphémère de ma pratique artistique, initiée il y a 25 ans, ainsi que l'accueil inconditionnel, bien qu'inconfortable, que j'en ai fait à l'époque.
3. Merci à Laurier Lacroix qui, lors d'une visite d'atelier en 2019, m'a rappelé le sens du mot italien *studio*.

4. Le mot renvoie bien sûr à : « chercher à comprendre par un examen attentif » (Montaigne, 1580/1934, Tome III, p. 1208).
5. L'expression « atelier intérieur » me vient d'une professeure de yoga rencontrée lorsque j'avais 14 ans et qui nous initiait à des exercices de méditation et de contemplation. Méditer consiste à entrer en relation directe avec son esprit et avec ce qui l'habite. C'est une pratique d'observation et de discernement de fond qui enrichit toute pratique, dont celle qui est artistique, d'autant plus que la recherche artistique consiste finalement à se laisser voir et à ressentir qui on est.
6. Seulement des femmes ont participé à l'événement.
7. C'est le titre d'un récit de résidence de création que j'ai publié en 2018 en collaboration avec les centres d'artistes autogérés Sagamie et 3e impérial.

Références

Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*, (G. Fradier, trad.). Calmann-Lévy (Publication originale en 1958).

CNRTL. (2012). *Atelier : Etymologie*. Centre national de ressources textuelles et lexicales. https://www.cnrtl.fr/etymologie/atelier/substantif

Montaigne. (1934). *Essais*, Albert Thibaudet, Tome III. (Publication originale en 1580).

Ninacs, A.-M. (2023). Faith, Reason and Art: Integrating Buddhist Concepts into an Arts Curriculum. Dans R. Shusterman et K. Holloway (dir.), *Bodies of Buddhism: Somaesthetic Explorations*. Brill.

Des pratiques de l'atelier

La vie d'atelier d'une historienne de l'art[1]

Anne-Marie Ninacs

Résumé

L'espace de l'atelier semble le domaine de l'artiste, tandis que l'historien de l'art, la commissaire ou le critique ne font qu'y passer en observateurs dans le cadre de leurs fonctions. Pourtant, l'atelier en tant que lieu de vie s'écartant des normes, préparé pour la création et chargé de matériaux, de traces, de sources et d'aspirations, est un lieu d'expérience pour quiconque y pénètre parce qu'il réveille dans le corps et l'esprit une permission d'être. Quel serait alors le rôle spécifique des ateliers fréquentés durant une vie consacrée à la pratique de l'étude de l'art ? Ce texte s'engage dans une telle archéologie et en dégage, pour la discipline de l'histoire de l'art, de nouvelles pistes méthodologiques.

Mots-clés : Atelier, création, méthode, permission

Abstract

The studio space seems to be the artist's domain, while the art historian, curator or critic merely passes through as an observer in the course of their work. And yet, the studio, as a living space that deviates from the norm, prepared for the creative act and loaded with materials, traces, sources and aspirations, is a place of experience for anyone who enters it, because it awakens in body and mind a permission to be. What, then, would be the specific role of the studios visited during a life devoted to the practice of art study? This text delves into such an archaeology, drawing out new methodological avenues for the discipline of art history.

Keywords: Workshop, creation, method, permission

Biographie de l'auteure

Anne-Marie Ninacs est historienne de l'art et directrice de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Elle a été conservatrice de l'art actuel au Musée national des beaux-arts du Québec et commissaire de nombreuses expositions. Ses recherches portent sur les relations entre la pratique de l'art, le mode de vie, l'éthique et la transformation de soi.

Author's biography

Anne-Marie Ninacs is an art historian and Director of the School of Visual and Media Arts at UQAM. She has been curator at the Musée national des beaux-arts du Québec and curator of numerous exhibitions. Her research focuses on the relationship between art practice, lifestyle, ethics and self-transformation.

De la lecture des *Vedute* de René Payant (1992), faite il y a plus de vingt-cinq ans, une scène marginale m'est restée en mémoire : le critique d'art, venant voir le travail en cours d'un artiste, s'intéresse plutôt à une œuvre mineure de son compagnon d'atelier. Voici le passage exact, retrouvé dans un texte de 1986 intitulé « Étrange objet du regard » (p. 663) :

> Il faudrait nécessairement commencer par une anecdote. C'est-à-dire quelque chose de privé. Vous dire le jour où, lors d'une visite d'atelier pour préparer un texte sur la production récente d'un jeune peintre, cette photo — [...] déposée presque négligemment sur le bord d'une fenêtre — s'imprima d'une certaine façon dans ma mémoire et entraîna un vif désir d'être revue. Cette œuvre n'était cependant pas de l'artiste visité mais d'un artiste ami partageant l'atelier et ce jour-là absent. Comment pouvoir trouver l'occasion de revoir cette image [...] sans blesser l'autre artiste dont les tableaux devenaient tout à coup secondaires?

Pourquoi cette scène s'est-elle imprimée dans ma mémoire plus nettement que les innombrables considérations théoriques de Payant ? Que recèle-t-elle de si essentiel à ma pratique intellectuelle pour que, soulevant le mot « atelier » pour l'écriture de ce texte comme on saisirait une pierre, je la retrouve dessous, toujours intacte, vibrante et vigoureuse comme un ver ?

Lisant *Vedute* à une époque où l'on m'enseignait une histoire de l'art de bibliothèques, de théories et de musées, j'ai certainement été frappée par le fait que, dans cette situation, le critique d'art n'était plus seulement un savant distant qui possédait des connaissances et qui savait penser et écrire avec virtuosité, mais une personne incarnée qui avait également l'intelligence fine de sentir ce qui se trouvait devant lui et d'y réagir — quitte à remettre en question l'objectif même de son travail. L'historien de l'art devenait un être bien vivant, il faisait confiance à ses sensations et, par-dessus tout, il se laissait guider par ses appétits inconscients. Écrivant ces derniers mots, il m'apparaît clairement que Payant travaillait *comme un artiste*, travaillait en *créateur*, et que c'est très probablement ce que j'ai intimement reconnu dans son anecdote sans savoir le nommer, puisqu'il faudrait d'abord que je découvre en moi-même cette disposition à la vie d'atelier.

Le terrain élémentaire

Recommençons donc par une anecdote, c'est-à-dire quelque chose de privé. Vous dire les premiers signes de la puissance agissante de l'atelier dans ma perception qui remontent à ma toute petite enfance. Mes parents — une enseignante aux enfants en difficulté et un expert du développement économique communautaire — ont toujours eu dans leur entourage régional des êtres libres d'esprit dont le mode de vie différait du nôtre. Je repense en particulier à deux

pédagogues humanistes et créatifs, Yvan et Nusia Laroche ; à un peintre de Victoriaville qui parlait fort, Yves Ricard ; aux comédiens et comédiennes du théâtre Parminou qui, par le jeu, libéraient les objets et les corps ; et à un clown vulnérable et muet, Yves Dagenais, qui savait tout mimer et me faire rire aux éclats. Le souvenir de mes contacts avec ces artistes ravive une sensation d'atmosphères accueillantes, de comportements dégagés et d'environnements peu guindés faits de divans bas, de livres et de revues qui traînent partout, d'objets en bois, en cuir ou en céramique — dans tous les cas, d'objets signifiants à leurs yeux — qui manifestaient ensemble un effet de *savoir vivre* dans le sens à la fois décomplexé et profond du terme. Car il y avait, dans ces lieux intrigants, du temps pour goûter et parler et dessiner sur le plancher si on le voulait, l'espace était imprégné de permission d'être et de liberté assumée, et la fillette bricoleuse, mais inhibée que j'étais, s'y sentait à la fois intimidée, curieuse et inhabituellement détendue.

Grandissant, je serai aussi stimulée par la créativité domestique des femmes qui m'entourent, puis formée à la peinture à l'huile, au tricot, au petit point et au tissage par les Sœurs de la Présentation. J'essaie tout ce qui me tombe sous la main : je trace, coupe, colle, faufile, crochète et façonne dès que j'en ai l'occasion. Mon père me fait visiter des expositions. Le professeur d'art de la polyvalente me porte attention. Puis, j'entreprends au cégep des études d'arts plastiques. Je fréquente enfin moi-même de vrais ateliers, mais je n'arrive pas encore à vraiment les habiter : j'y apprends comment fabriquer sans pour autant savoir quoi y faire. Grâce à une enseignante d'histoire de l'art inspirée, j'ai pris goût à l'analyse d'œuvres qui me révèle la fine intelligence des artistes. Il me manque toutefois de comprendre ce qui, au juste, préside à leurs créations.

À l'université, je me tourne donc vers l'histoire de l'art pour me faire une tête sur la question. En dehors des cours, je suis quelque temps l'assistante d'atelier de Sylvia Safdie ; je l'observe travailler et je fais toutes sortes de petits gestes autour de ses œuvres (les nettoyer, les ranger, les emballer, aider Sylvia à les réaliser, retoucher les murs, prendre soin de l'atelier). J'écris des textes sur les travaux plastiques de mes collègues étudiantes et étudiants en arts visuels et commence à fréquenter leurs étages, leur café. Je prépare un premier catalogue d'exposition professionnel (Ninacs, 1993) ce qui m'amène à rencontrer dans leur atelier Alain Paiement, Carol Wainio, Roberto Pellegrinuzzi, Pierre Dorion, Melvin Charney et Pierre Granche, que je ne connais alors que d'œuvres et de nom. Je les découvre soudain corps, parole, environnement et pensée en mouvement.

Les ateliers fondateurs

Durant mes études de maîtrise en études des arts, les artistes font leur entrée dans ma vie personnelle et amicale. L'atelier devient une présence quotidienne, une nécessité du logement et de l'activité de recherche. J'apprends par fréquentation, discussion et observation comment

se font leurs gestes, par où se prennent leurs décisions, quels sont leurs modes d'association. Mon enquête informelle se prolonge à l'atelier de Betty Goodwin (1923-2008), rue Coloniale, où, maintenant étudiante à la maîtrise en muséologie, je me rends très régulièrement pendant deux ans pour lire et indexer des archives pour le compte du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Je consigne ; elle travaille ; nous interagissons peu. Nous baignons ensemble dans l'espace, les matériaux, les images, le silence, le temps et la lumière, à l'abri des sollicitations. Je fais l'expérience de la concentration.

> 14 décembre 1998. J'ai passé une partie de l'après-midi chez Betty, à feuilleter ses carnets de notes page par page, parce qu'elle m'a offert celle de mon choix. Ce cadeau me touche immensément, d'autant que c'est l'ensemble de son processus, de sa démarche qui m'a captivée au cours des deux dernières années. C'est aussi de ce processus que j'apprends le mien. Je ne sais trop, en fait, si j'ai fait mien à mon insu son parcours ou si je rencontre vraiment des questionnements semblables aux siens. Betty [...] m'est envoyée comme un guide. Cette recherche sur son travail a été tellement plus qu'une compilation technique. Ça a été un *passage*, comme elle dirait. Une *origine* dirait autrement Georges [Didi-Huberman]. Tout à l'heure, j'étais fascinée de retrouver dans ses calepins le même vocabulaire que celui que j'utilise ces jours-ci, les mêmes questions de processus, d'engagement, de temps, de durée qui m'animent et, surtout, la même nécessité de *faire*. Cette promenade dans ses carnets est le véritable cadeau qu'elle m'offre. Cadeau de l'intimité de l'atelier, de la pensée en mouvement, de la peur et de l'effort. Elle a, elle aussi, beaucoup observé le processus de création des autres [Giacometti, Duchamp, T. S. Elliott, Emerson, Montaigne, Beuys, Elie Wiesel, Carolyn Forché] et lu les mots qu'ils ont écrit à propos de leur processus afin d'élaborer ses propres outils. Moi, je puise également dans sa vie [...] Je ne sais pas comment on en vient à connaître, alors je regarde les autres apprendre. C'est la première fois que je ne me perds pas en imitant quelqu'un d'autre, mais que je cherche plutôt à me construire en utilisant sa résonance comme modèle.

J'ai vingt-huit ans. Quelque chose en moi se recentre. Témoin privilégiée de l'aventure artistique d'envergure de mon aînée, j'en ai vu de près les affres, les développements, les ouvertures et les succès, et je sais maintenant hors de tout doute que l'art est intimement lié à la vie de qui le pratique — *a contrario* de la stricte sémiologie qu'on m'a enseignée. Le fait que Betty ait mis des décennies avant de trouver ses véritables repères me met en confiance : il s'agira simplement de faire preuve de persévérance. Autour du thé, je lui confie le fragile fil de recherche-création que j'intuitionne alors et qui donne sens à ma vie, avant d'admettre ma peur de l'échapper et ma vulnérabilité. « *Don't be afraid, it will only grow and grow* », me rassure-t-elle. Mon expérience à ce jour donne raison à sa confiance. L'esprit ne se dessaisit jamais des espaces de vie qu'il a conquis : il ne cesse de les élargir, de les approfondir.

Tandis que l'atelier de Betty Goodwin m'incite à établir ma pratique de recherche et d'écriture sur des nécessités intimes, à en faire la racine, celui de Massimo Guerrera (1967-) m'offre peu

après des conditions physiques pour l'ouverture de la pensée par l'action — des conditions pour stimuler la création. Tout dans son atelier est expérimentation. Chaque invitation à y pénétrer implique de se commettre sans trop savoir où cela me mènera. Massimo suscite des gestes et des manipulations matérielles hors des conventions prudentes que je respecte docilement, ce qui d'abord m'intimide, mais finit par décomplexer mon corps et libérer mes conceptions. C'est ainsi dans son atelier proprement dit, mais aussi dans son espace de vie, sa *Cantine* ambulante et toutes les plateformes de rencontre-création qu'il a créées en galeries et dans les musées, que j'ai véritablement compris comment un artiste décontextualise, reconceptualise et associe les formes, les mots, les matériaux, les connotations et les gestes pour offrir au monde de toutes nouvelles significations. Je l'en remercie.

> Je suis dans l'atelier de Massimo Guerrera. Ce n'est pas la première fois que j'y viens, mais c'est la première fois que j'y écris. Aujourd'hui j'y trouve un nouvel « ami » — c'est ainsi que j'ai pris l'habitude d'appeler ses étranges objets, ce qui m'évite de chercher trop vite à les définir et me permet de gagner un peu de temps pour y réfléchir, surtout devant Massimo pour qui tout cela est si évident. C'est un gros gâteau généreusement glacé de silicone beige brillant, une version synthétique de ceux qu'on trouve en montre dans les vitrines des pâtisseries populaires. Pendant les premières minutes, je ne trouve à l'intérieur de moi qu'un inconfortable silence. Je sais seulement que son inélégance me dérange. Il trône au milieu de la place — juste là où nous nous sommes installés plus tôt pour manger et discuter — sur une surface de plastique surélevée où il est entouré d'un amas d'écales de pistaches, de pelures de fruits, de pépins divers, d'un bouchon de liège et d'une tour de verres en *styrofoam* [...]. Je considère l'ensemble un long moment et le tourbillon de similicrème fouettée m'apparaît soudain comme le pivot autour duquel tournoie le reste de l'univers-atelier. [...] Je me demande maintenant ce qu'on pourrait en faire. Personne à ma connaissance ne l'a encore utilisé — il ne fait que figurer sur les photographies les plus récentes que j'ai regardées avant que nous ne descendions à l'atelier. Il serait tentant de s'asseoir dessus comme sur un pouf. Je ne sais pas ce qu'en pense Massimo. Nous n'en avons pas encore parlé. Il est à quelques mètres de moi et il prend des photos. De moi, je crois, occupée à faire de son gros gâteau une courroie de mots entre vous, lui et moi. (Ninacs, 2002, p. 40)

Le transfert des méthodes

Relisant ces notes écrites il y a plus de vingt ans, je vois clairement que mon travail de jeune chercheuse annonçait déjà moins le parcours d'une théoricienne que d'une infatigable praticienne. Car l'aisance à me laisser guider par les matériaux, à expérimenter et à établir des liens inattendus que j'ai acquise au sein des ateliers — ceux déjà évoqués, mais également tous les autres fréquentés pendant une douzaine d'années dans le cadre de mes fonctions de conservatrice et de commissaire —, je l'ai rapidement intégrée à toutes mes activités. Elle s'est d'abord manifestée dans mon travail d'écriture sur les œuvres, qui est devenu l'extension

publique d'une contemplation toute personnelle ; les résonances entre les images que je scrutais (les œuvres, leurs univers de référence), les mots que j'accumulais (des notes, des citations, des propos d'artistes) et les questions vitales que je me posais se sont mises à se multiplier, et ainsi les significations à se stratifier et à produire des formes textuelles inattendues. La même confiance s'est installée dans mon approche du commissariat où l'exposition me permettait de rassembler des œuvres en apparence étrangères les unes aux autres à partir de rhizomes communs qui relevaient moins du discours rationnel que de la plasticité, de l'expérience somatique, de la pragmatique et de l'autoréflexion existentielle. Dans un cas comme dans l'autre, si j'avais systématiquement et rigoureusement effectué mon travail de recherche, mon psychisme semblait s'occuper du reste et produire des associations réjouissantes qui dépassaient ce que rationnellement je savais, tout en augmentant la connaissance scientifique des corpus.

Ces dispositions à la création intégrées grâce à mes contacts avec les artistes — mais aussi, il importe de le dire, par mon travail intensif d'analyse d'œuvres et par la lecture d'auteurs, d'autrices et d'historiens de l'art créatifs — ont rapidement gagné autant d'importance que les méthodologies scientifiques et argumentatives que m'avait apprises l'histoire de l'art. Avec le temps, j'ai pris goût à la tension qui s'installe entre ces deux approches subjective/objective, comme à l'effet esthétique à la fois intime et impartial qui résulte de leur combinaison — je les cultive sciemment. Ces méthodes de création radicalement ouvertes à l'inconscient et au non-conscient qui sont désormais déterminantes dans ma pratique sous toutes ses différentes formes, ce sont :

> Une attention fine au léger déclic somatique qui indique qu'une chose est pertinente dans ce que je vois, lis ou entends, c'est-à-dire qu'elle me concerne. Je suis ce déclic en dépit des objections de ma raison, parce que cette dernière est, par définition, plus limitée que le territoire nouveau vers lequel le déclic m'entraîne.
>
> Une manière de faire de la recherche en « jugement suspendu », c'est-à-dire en colligeant sur un sujet tout ce qui retient mon attention sans préjuger de la valeur de la source. Cette méthode permet d'échapper à la censure du moi et du surmoi ; après la cueillette, lorsqu'il s'agit d'ordonner ces matériaux, je discrimine d'une étape à l'autre de plus en plus fermement en usant de toutes mes facultés sensorielles et rationnelles.
>
> Une confiance forte en ma perception du lien qui unit des matériaux apparemment hétérogènes, même sur l'avis contraire de mes pairs — celui des catégories établies par mon milieu, des consensus de ma discipline.
>
> Une aisance dans le mouvement du travail lui-même, dans ma capacité de jouer avec ce qui se présente à moi et de réajuster les choses jusqu'à la clarté et la justesse du geste.
>
> Un entraînement à quitter continuellement ce que je sais pour me laisser aimanter par ce que j'ai encore à apprendre.

Une valorisation de l'inconnu au détriment du contrôle, du confort et des autres réflexes de rassurance.

Une aspiration à la spontanéité.

J'enseigne actuellement cette méthodologie à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM ; je regrette parfois de ne pas pouvoir la communiquer au département d'histoire de l'art. Je ne manque jamais de rappeler aux étudiantes et aux étudiants que je l'ai apprise par le frottement de mon esprit sur les processus actifs que j'ai trouvés dans les situations d'ateliers, dans les écrits d'artistes, dans les récits des écrivains et, évidemment, dans l'observation intime et répétée de ma propre démarche. Je les invite elles et eux aussi à se former par absorption de façons de vivre et par osmose de manières d'être. J'enseigne souvent en mode atelier et, si au début ça a un peu désorganisé l'historienne de l'art structurée que je demeure, c'est maintenant de loin mon environnement de travail préféré. Les corps y sont déliés, et ainsi la pensée. On peut être, vivre, penser ensemble, et des choses majeures, sans être magistrales, s'échangent. Comme dans mon enfance, tout goûte plus vrai dans ces lieux, à commencer par moi-même.

Le modèle de vie

Lorsqu'il s'est agi de choisir un sujet sur lequel me pencher pour ma recherche doctorale, j'ai eu recours exactement aux mêmes méthodes créatives. Je n'ai pas longtemps hésité, puisqu'il y avait des décennies déjà que j'en avais eu les déclics ; je trimballais au fond de mon esprit le problème et l'œuvre à étudier comme des graines en latence. Je voulais savoir si l'histoire de l'art était en mesure d'approcher scientifiquement, c'est-à-dire en recourant à la rigueur que ses approches formaliste et sémiologique m'avaient enseignée, les expériences de création signifiantes qui excédaient les limites de l'œuvre, dont l'atelier était le creuset et que nombre d'artistes côtoyé-e-s, lu-e-s ou entendu-e-s en venaient à nommer la dimension « spirituelle » de leur activité, faute d'un meilleur terme pour identifier la subtilité de leurs ressentis, les opérations surprenantes de leur esprit et l'épiphanie des instants de synchronicité. Pour ce faire, j'allais me pencher sur un cas historique plutôt qu'actuel afin de pouvoir étudier les traces d'une vie dans son entier. Relisant des résumés d'histoire de l'art canadien, je vérifiais simplement mon intuition que David Milne (1882-1953) était bien l'artiste de la situation. Je savais depuis ma première expérience de ses œuvres que j'avais rendez-vous avec lui.

« *Art is not a means of documenting or recording something other than itself, for art works from the known to the unknown … it is a journey in an unknown land without an objective* », note Milne en 1940 (cité dans Silcox, 1996, p. x), insistant plus sur le voyage (peindre) que sur la destination (le tableau achevé). Sur le plan expérientiel, ce territoire inconnu purement créateur s'apparente à un état de disponibilité et de mobilisation complètes qu'il appelle la « simplicité de cœur » (*singleness of heart*). Pour accéder à cet état particulier et rare, le

peintre privilégie les environnements naturels retirés où il trouve une réunion de conditions physiques favorables à sa concentration : distance de la ville, vie quotidienne simplifiée et topographie vallonnée s'ouvrant sur l'horizon. Au sein de ces conditions, pendant plusieurs années, il aura pour seul atelier son attirail de peinture dans un sac à dos, des toiles sur l'épaule et un chevalet à la main, avec lesquels il part travailler dans la nature. Au mieux, il se confectionne « un cabanon à peinture [...] pour les jours de pluie » (Milne, 1929) ou il profite d'une pièce vide pour étudier le travail réalisé dans la journée.

Milne n'aura d'atelier classique, distinct de sa résidence, qu'à Uxbridge dans les années 1940, pour faciliter l'organisation familiale alors qu'il est père d'un jeune enfant. Il préfère de loin les cabanes fusionnant sa vie quotidienne et sa pratique picturale, cabanes qu'il construit plusieurs fois de ses mains entre l'âge de vingt-neuf et de soixante-six ans et dont la caractéristique la plus fondamentale est qu'elles lui offrent de pouvoir tenir le fil[2] de la création de jour en jour (fig. 1). Autour de ces habitats, il se forge un mode de vie entier. Inspirée du séjour à Walden Pond de Henry David Thoreau, son éthique l'amène en effet à réduire ses besoins essentiels à leur strict minimum afin de ménager la part la plus large possible à sa vie créatrice, qu'il appelle « la vie esthétique », « la vie la plus riche ». Il simplifie de la sorte chaque facette de son quotidien dans l'espoir que la simplicité de cœur advienne au moment de peindre : son emploi du temps, son économie domestique, son engagement politique, ses relations humaines, ses retraits dans la solitude, ses habitudes picturales, ses exercices physiques, son entraînement de l'attention comme ses introspections. Cela fait de son existence sobre au sein de la nature (fig. 2) un véritable atelier sans murs dont se voit radicalement exclu tout ce qui ne contribue pas de près ou de loin à la peinture.



Figure 1. Dernière cabane de David Milne, Baptiste Lake, Ontario, 2022. Photo : A.-M. Ninacs



Figure 2. Environnement de la cabane de David Milne, Baptiste Lake, Ontario, 2023. Photo : A.-M. Ninacs

Dans une lettre à son ami James Clarke, en 1925, Milne articule longuement sa conception de la création et relève l'aveuglement extraordinaire de l'histoire de l'art, qui admire sans borne les résultats visibles — les artistes et leurs œuvres — plutôt que la pratique quotidienne, concrète et très exigeante de l'art :

> C'est la philosophie du monde. Les gens s'y conforment depuis des centaines d'années, qualifiant cette chose créative de géniale, considérant peut-être qu'elle donne lieu à une vie marginale plutôt que normale — mais la vénérant néanmoins, cherchant à la comprendre, essayant bêtement d'en attribuer le mérite, élevant des statues et écrivant des livres à son sujet. Ils ont tout fait, sauf s'y essayer (fig. 3). (Milne, 1925)



Figure 3. Travail d'écriture dans la cabane de David Milne, Baptiste Lake, Ontario, 2022. Photo : A.-M. Ninacs

L'effort juste

Plusieurs années ont passé et le coup de semonce de David Milne à l'histoire de l'art continue de me travailler. Quel courage me faudrait-il pour sortir de ma position protégée d'analyste et « m'essayer » à la création au sens fort du terme, c'est-à-dire y consacrer sans réserve ni

compromis ce qu'il me reste d'énergie et de temps de vie ? Quels en seraient les effets sur mon écriture et ma vie intellectuelle ? Me poser la question révèle à tout coup mes craintes, mes limites, mes attachements et mes protections, mais aussi mes plus profondes aspirations. Je me suis donc engagée à pratiquer l'exigence de Milne à la mesure de mes capacités, c'est-à-dire à m'inspirer de ce que j'ai appris de son éthique soutenant la création pour l'appliquer à ma propre activité de réflexion. Car mon long compagnonnage doctoral avec le peintre m'a permis de reconnaître chez lui un mode de vie pour moi exemplaire par sa profondeur spirituelle et sa pragmatique de la concentration, si bien que, dès après avoir déposé ma thèse à l'été 2017, j'ai acquis sans trop m'en apercevoir ses conditions de création optimales sous la forme d'une chaumière à bonne distance de la ville, dans une topographie vallonnée (fig. 5), où la vie quotidienne est simple, attentionnée, disciplinée et faite d'activités domestiques, créatives, intellectuelles et contemplatives facilement intégrées les unes aux autres. Voilà sans doute la fonction même du déclic créateur : révéler au bout de son développement ce qu'il contenait de désirs inconscients.

C'est dans cette chaumière que je termine l'écriture de ce texte en pièce sur pièce (fig. 4). Il s'agit d'un endroit proche, dans mon souvenir, de la maison aux divans bas d'Yvan et Nusia, où je lis, étudie, écris et médite, où je marche sur le rang, dans la forêt, à la montagne, dans le lit des rivières, où j'apprivoise la nature par corps-à-corps, où je dessine, couds, cuisine, tricote, tresse, imagine, rafistole et bricole ce dont j'ai besoin en apprenant à me servir de nouveaux outils. Une de mes pratiques préférées, ces jours-ci, est de tracer des sentiers dans le boisé qui entoure la chaumière. C'est une manière d'apprendre à connaître les quelques acres de la planète Terre dont j'ai la charge, mais surtout une manière de me représenter très concrètement les parcours neuronaux et synaptiques que je m'affaire à ouvrir et à transformer. Je marche et retire à la main des herbes, taille des branches au sécateur, coupe à l'occasion un petit arbre à la scie suédoise. Je me frustre au passage de ne pas savoir identifier les espèces et essences qui m'entourent — je m'en sens pauvre — tout en étant dépassée par le foisonnement abondant, continu, incessant de la nature. Je pense en m'exécutant aux théories sur la plasticité neuronale de Catherine Malabou et au Noble Sentier octuple du bouddhisme. Je médite sur les effets tangibles de la réflexion, de la création et de la méditation sur mon cerveau. Je construis des ponts. Mon apprentissage le plus fort se trouve d'ailleurs là : dans la compréhension somatique qu'il ne s'agit pas d'ouvrir un sentier — ça demande beaucoup d'énergie, mais c'est sûrement la tâche la plus facile, parce qu'elle est gratifiante. Le plus important est d'y circuler encore et encore et encore, en le nettoyant pour qu'il demeure clair et devienne réflexe, sans quoi les hautes herbes et les aulnes ont vite fait de reprendre leurs droits, comme si l'on n'y était pas.



Figure 4. Espace de travail dans la maison-atelier, 2025. Conception Julia Thibault, architecte, et A.-M. Ninacs ; réalisation Stéphane Latreille/Gaïac, ébéniste. Photo : A.-M. Ninacs



Figure 5. Environnement de la maison-atelier, 2024. Photo : Michael David Smith

Parce qu'elle permet une telle mise en acte objective de phénomènes apparemment abstraits, intangibles, intérieurs, la vie dans cet atelier à ciel ouvert m'entraîne imperceptiblement dans un effrangement disciplinaire où s'unissent l'écriture réflexive, la pratique créative et l'engagement méditatif (fig. 6). J'habite souvent seule cet espace liminaire, d'une solitude choisie et fertile, mais je le partage aussi avec des artistes, des poètes, des architectes, des photographes, des écrivains, des saxophonistes, des performeuses et une traductrice qui cherchent à marier leur art au temps ralenti, au silence, à l'écoute attentive, au confort frugal, à la détente profonde et à de la matière à réflexion. Comme Goodwin, Guerrera et Milne, je crois en effet que « ce qui se passe sur le papier n'est pas aussi important que ce qui se passe dans l'esprit » (Milne, 1947), que la création exige le courage d'en découdre avec soi-même, et j'imprègne ma

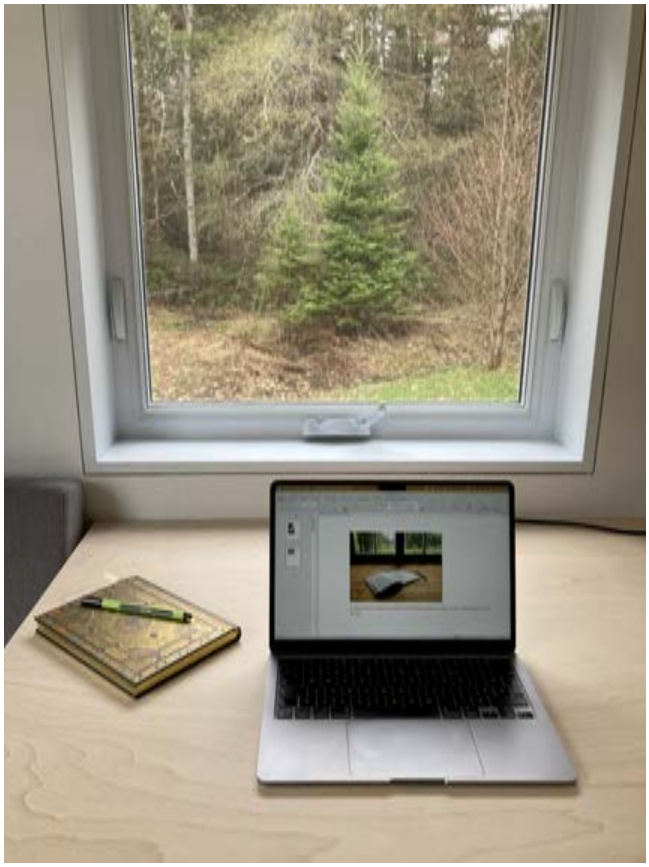


Figure 6. Travail d'écriture dans la maison-atelier, 2025. Photo : A.-M. Ninacs

chaumière-atelier des conditions nécessaires à ce que les sages appellent l'effort juste — l'effort de celui ou celle qui, contre ses tendances protectrices, « fait preuve de volonté, d'endurance, d'énergie, applique son esprit et lutte » (Dhamma de la forêt, s. d.). Ce faisant, j'active dans le monde ce que la bambine que j'ai été avait déjà clairement pressenti, à savoir que la création est d'abord et avant tout une affaire de disposition d'esprit.

Notes

1. Cet essai s'appuie sur des idées élaborées lors de diverses communications inédites. Sections 1 à 4 : « Figure de l'apprentie ou Les épistémologies secrètes d'une historienne de l'art », dans le cadre de la journée d'étude Ateliers d'artistes à Montréal : caractéristiques et défis, UQAM, 20 septembre 2019. Section 6 : « S'effranger ou l'identité mouvante du chercheur entre pratique et théorie », programme de conférences ICI, 18 novembre 2021, et travaux réalisés dans le cadre du programme court de deuxième cycle Méditation theravāda et processus de création : approches critiques et expérientielles, département de Sciences des religions, UQAM, 2021-2022. La section 5 synthétise la recherche issue de ma thèse (Université de Montréal, 2017) et publiée dans Ninacs 2024, p. 259-262.
2. Toute sa vie, Milne emploiera, pour parler de sa peinture, la même image d'un fil ténu difficile à suivre. Les occurrences dans ses écrits sont trop nombreuses pour les énumérer.

Références

Dhamma de la forêt (s. d.). *Mahā Satipatthāna sutta* [Grand discours sur l'établissement de l'attention] DN22. (Traduction de Dhammapâlita Bhikkhu, Thanissaro Bhikkhu & J. Schut). Dhamma de la forêt.
http://www.dhammadelaforet.org/sommaire/sutta_tipaka/txt/mahasatipatthana.html

Milne, D. (1925). *Lettre à James A. Clarke : Sunday morning in Kitchen Stove Glade* [Manuscrit, traduction de Nathalie de Blois]. Bibliothèque et Archives Canada (MG30 D43), Fonds David Milne, vol. 2., (0882–0903), Temagami, Ontario.

Milne, D. (1929). *Lettre à May « Patsy » Milne* [Manuscrit]. Bibliothèque et Archives Canada (MG30 D43), Fonds David Milne, vol. 6., Temagami, Ontario.

Milne, D. (1947). *Boston Corners* [Notes autobiographiques]. Fonds de la famille Milne. Bibliothèque et Archives Canada.

Ninacs, A.-M. (1993). *De la perspective... dans l'art contemporain*. [Catalogue d'exposition]. Centre d'exposition du Vieux Palais.

Ninacs, A.-M. (2002). *Massimo Guerrera : Darboral*. [Catalogue d'exposition]. Musée du Québec.

Ninacs, A.-M. (2024). *Vie artistique de David Milne : une analyse critique*. Presses de l'Université de Montréal.

Payant, R. (1992). *Vedute*. Éditions Trois.

Silcox, D. P. (1996). *Painting Place: The Life and Work of David B. Milne*. University of Toronto Press.

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

Laurier Lacroix
Professeur émérite, UQAM

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

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

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

Keywords: Artist's studio, historiography, history

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

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

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

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

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

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

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

Concept et définition de l'atelier d'artiste

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sources primaires et secondaires

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

Sources premières

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

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

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

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

Sources secondes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Références

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dossier

La confection de reliquaires chez les Ursulines de Québec : une histoire, un atelier et un héritage méconnus[1]

Arnaud Bessière et Benoit Vaillancourt

Résumé

La présence de reliques au monastère des Ursulines de Québec est attestée dès le XVII^e siècle. Issu de sources d'approvisionnement multiples, ce corpus est très hétérogène et s'est enrichi jusqu'au XX^e siècle. Afin de protéger et honorer ces ossements qu'elles recevaient et qu'elles expédiaient en métropole et à l'intérieur du Canada, contribuant ainsi à « la cohésion sacrale atlantique », les religieuses ont fabriqué des reliquaires dont la production a connu un véritable essor au XIX^e siècle sous l'impulsion de l'abbé Louis-Joseph Desjardins. Cet atelier, jusqu'ici peu connu des chercheurs, faisait appel aux techniques de la paperole et de la dorure en particulier. Cette production d'objets de dévotion témoigne non seulement du talent et de l'ingéniosité de religieuses artistes longtemps restées anonymes, mais illustrent aussi, parallèlement, l'imbrication de différentes pratiques artistiques au sein d'ateliers communautaires qui, au fil des années, ont participé à la vie religieuse et artistique au Québec et au Canada.

Mots-clés : reliquaire, relique, paperoles, Ursulines, atelier communautaire

Abstract

The presence of relics at the Ursulines de Québec monastery is attested as early as the 17th century. Derived from a variety of sources, this corpus is highly heterogeneous and was enriched until the 20th century. To protect and honor the bones they received and sent to the metropolis and the rest of Canada, thus contributing to "Atlantic sacral cohesion", the nuns produced reliquaries, which really took off in the 19th century under the impetus of Abbé Louis-Joseph Desjardins. This workshop, hitherto little known to researchers, made use of rolled paper and gilding techniques. This production of devotional objects not only testifies to the talent and ingenuity of nuns who had long remained anonymous, but also illustrates the interweaving of different artistic practices within community workshops that, over the years, have participated in the religious and artistic life of Quebec and Canada.

Keywords: reliquary, relic, quilling, Ursulines, community workshop

Biographies
Arnaud Bessière est historien spécialiste de la Nouvelle-France et conservateur responsable de la muséologie au Pôle culturel du Monastère des Ursulines. Ses travaux et recherches portent sur les domestiques au Canada sous le régime français. Il est également l'auteur d'une synthèse sur l'histoire des Noirs au Québec.

Benoit Vaillancourt est candidat au doctorat en muséologie, médiation et patrimoine à l'Université du Québec à Montréal. Formé en ethnologie, il étudie la construction des patrimoines à petite échelle. Ses travaux portent sur les destinées familiale, locale et régionale de l'art populaire. À titre de chercheur et rédacteur professionnel, il s'intéresse également aux collections à caractère religieux.

Biographies
Arnaud Bessière is a historian specializing in New France and curator in charge of museology at the Pôle culturel du Monastère des Ursulines. His work and research focus on domestic servants in Canada under the French regime. He is also the author of a synthesis on the history of Blacks in Quebec.

Benoit Vaillancourt is a doctoral candidate in museology, mediation and heritage at the Université du Québec à Montréal. Trained in ethnology, he studies the construction of heritage on a small scale. His work focuses on the family, local and regional destinies of folk art. As a professional researcher and writer, he is also interested in religious collections.

La réputation artistique des communautés religieuses féminines du Québec n'est plus à faire. Les créations de ces « saintes artisanes » (Barbeau, 1946) sont de mieux en mieux appréciées et documentées grâce, entre autres, à des historiens et historiennes de l'art qui leur ont reconnu la qualité de véritables œuvres. Parmi les objets passés entre les mains expertes des religieuses, les reliquaires (réceptacles destinés à conserver ou à exposer les reliques de saints) présentent une diversité qui fait honneur aux différentes congrégations de la province : tantôt elles composaient de délicats montages en papier évoquant des pièces d'orfèvrerie (Ouellet, 2004), tantôt elles modelaient des gisants en cire (Dahan, 2021, p. 116-130), tantôt encore elles doraient et peignaient des écrins en bois sculpté.

Ce dernier cas de figure concerne plus particulièrement les Ursulines de Québec. Leur travail de polychromie et de dorure à la feuille, pratiqué aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, est notamment connu pour avoir embelli des châsses (Porter et Bélisle, 1986, p. 201 ; Payer, 2012) et, possiblement, une paire de bras-reliquaires encore conservée dans leurs collections (Barbeau, 1946, p. 40 ; Porter et Bélisle, 1986, p. 126-127). Pourtant, la contribution des Ursulines de Québec à la confection de reliquaires a, jusqu'à présent, suscité peu d'intérêt chez des chercheurs. Leur association à ces objets de dévotion s'est affirmée progressivement, pièce par pièce, puis plus largement à la lumière d'importants travaux sur leurs activités de broderie (Marchand, 1984 ; Cheyrou, 2002 ; Cheyrou, 2008) et de dorure (Otis, 1969 ; Porter, 1975). Le haut degré de raffinement qu'elles ont atteint dans ces deux techniques a simultanément prouvé leur

immense apport à l'art religieux et éclipsé d'autres aspects de leur patrimoine au profit de quelques chefs-d'œuvre.

Or, les collections et les archives de la communauté nous confirment que la fabrication de reliquaires à paperoles a connu un essor remarquable au monastère des Ursulines de Québec durant la première moitié du XIXe siècle, sous l'influence de l'abbé Louis-Joseph Desjardins. Ces reliquaires, conçus à partir de papier minutieusement roulé et plié, ainsi que d'autres matériaux modestes, ont été bien étudiés à l'Hôtel-Dieu de Montréal, où les Hospitalières de Saint-Joseph ont adopté la technique au début du XVIIIe siècle, avant de la perfectionner au cours du XIXe siècle. Pierre-Olivier Ouellet a mis en lumière la richesse de ce travail, propice au recueillement et à la prière (Ouellet, 2004). Son examen de cette collection nous invite à considérer celle des Ursulines en tenant compte non seulement de la matérialité des pièces, mais aussi de la spécificité du travail conventuel féminin, façonné par l'expérience de la clôture et l'idéal d'élévation spirituelle de ses praticiennes (Kutasz Christensen, 2023 ; Lusset et Heullant-Donat, 2025).

L'intérêt du Pôle culturel du Monastère des Ursulines pour l'ensemble du corpus des reliques et reliquaires est récent. Il s'inscrit dans le cadre des démarches des Ursulines menant à la cession de leurs biens mobiliers et immobiliers à la société québécoise par la voie de la Fiducie du patrimoine culturel des Ursulines. En vertu du droit ecclésial, les objets ayant conservé leur caractère sacré, de même que ceux servant encore au culte, ne peuvent appartenir à une organisation profane. Pour cette raison, l'Union canadienne des moniales de l'Ordre de Sainte-Ursule les cèdera aux diocèses de Québec et de Trois-Rivières. Ces artefacts ne feront donc plus partie, en tant que des tels, des collections des Ursulines, mais leur garde sera confiée par les diocèses au Pôle culturel et au Musée des Ursulines de Trois-Rivières. C'est dans ce contexte qu'un inventaire exhaustif des reliques et reliquaires a été entrepris en 2021. La recension qui en a résulté étonne, tant par la diversité des reliques que par leur nombre, puisque nous comptons plus de sept cents pièces[2].

Source d'un attrait renouvelé en histoire culturelle, comme en témoignent au Québec les études récentes de Fannie Dionne (Dionne, 2023), de Stephan Martel (Martel, 2023) et de Michel Dahan (Dahan, 2021), l'objet « relique » est complexe et il importe de bien le différencier de l'objet « reliquaire ». La relique est de nature anthropologique et spirituelle. Dans le monde chrétien :

> Les restes de personnages considérés hors du commun (qu'il s'agisse de morceaux de tissu ayant été en contact avec le corps de la personne ou de parties osseuses de ce même corps) – communément appelés reliques – sont des objets particuliers que les croyants définissent comme sacrés et auxquels est reconnue une force prodigieuse et extra humaine qui, canalisée et utilisée selon des modalités précises [...], est en mesure d'intervenir sur la vie humaine ou, plus simplement, sur le quotidien. (Sbardella, 2011, p. 291)

La vocation spirituelle de la relique en fait donc un objet à part, dont la production découle d'un rituel précis et codifié[3]. Les reliquaires, quant à eux, relèvent davantage de l'artistique ou de l'ornemental au sens religieux de l'ornement (Mondzain, 2013). Ce « sont des moyens privilégiés de thésaurisation et de diffusion. Il s'impose donc de soigner l'aspect artistique (par des décorations et l'intégration de matériaux précieux) et de procéder à un entretien périodique » d'autant que les paramètres esthétiques peuvent constituer une garantie d'authenticité (Sbardella, 2013).

Étant donné que les reliques et reliquaires transcendent de simples objets, leur production soulève des questions fondamentales quant à la nature de leur lieu d'origine. Avant d'approfondir les spécificités de cet atelier extraordinaire et d'évaluer l'importance de la création de reliquaires par les Ursulines, il convient, au préalable, de comprendre les origines de ces ossements au Monastère de Québec. Nous étudierons ensuite l'implication des religieuses dans la fabrication de reliquaires et dans l'envoi de reliques depuis la fondation de la communauté. Arrivées de France en 1639 pour se consacrer à l'enseignement et à l'évangélisation des jeunes filles, les Ursulines avaient acquis de précieux savoir-faire en métropole et pouvaient compter sur de puissants soutiens dans les milieux religieux et dévots. Leur collection de reliques et de reliquaires témoigne de cet héritage.

1. La collection de reliques des Ursulines de Québec : aperçu historique

a. L'acquisition de reliques

Dans les débuts de la Nouvelle-France, l'importation de reliques au bénéfice des Ursulines et des autres missionnaires est rendue possible grâce à des soutiens français. L'objectif, explique Dominique Deslandres, consiste à alimenter en sacralité une terre jusque-là étrangère au christianisme. L'historienne s'est intéressée à la transplantation de la dévotion aux reliques et au « trafic » qui l'a rendue possible (Deslandres, 1993, p. 93). Sur la base d'une recension des reliques présentes sur le territoire entre 1610 et 1700, elle remarque que si certaines dévotions précèdent la possession de reliques (par exemple celle à la Sainte Famille, qui est attestée au moins dix ans avant l'arrivée des premières reliques de saint Joseph et de la Vierge Marie), il semble que le plus important dans les premières décennies de la colonie n'est pas de posséder la relique de tel ou tel saint en particulier, mais bien « une portion de "sacral", un lot d'énergie sainte, acquis en plus ou moins grande quantité selon la chance ou selon les circonstances » (Deslandres, 1993, p. 95).

Ainsi, les Ursulines possèdent des reliques qui peuvent sembler étrangères à leurs dévotions particulières, mais qui sont vénérées au monastère depuis que des bienfaiteurs français les leur ont envoyées. Outre les reliques liées à des dévotions qui leur sont chères, comme les ossements de sainte Ursule et de ses compagnes, offerts par les Ursulines de Metz en 1675 et 1683, de nombreuses autres proviennent de saints et saintes martyrs souvent peu connus.

Ces martyrs des premiers siècles du christianisme, victimes des persécutions païennes, ont été enterrés dans les catacombes romaines avant d'en être exhumés à partir de la fin du XVI^e^ siècle, leurs « corps saints » étant ensuite distribués dans toute l'Europe catholique (Boutry, 2016).

Plusieurs fragments sont envoyés aux Ursulines de Québec par dom Claude Martin, un moine bénédictin, fils de Marie Guyart de l'Incarnation, fondatrice et première supérieure du monastère de Québec. Dom Claude Martin est le principal fournisseur de reliques de la jeune communauté enseignante ; elle lui doit celles des saints martyrs Juste, Modeste, Maximilien, Félicité, Vulfran, Fortunat… Il se les procure grâce à son réseau de contacts, comme l'a bien montré Sylvain Lumbroso avec le Saint-Suaire des Ursulines de Québec. Cette copie dite authentique du Suaire de Turin[4] est obtenue directement ou indirectement par le moine bénédictin auprès de la cour de Savoie grâce à sa position dans la hiérarchie cléricale (Lumbroso, 2021, p. 109-110).

Les religieuses ursulines quittant leur monastère de Tours ou de Paris pour se joindre à leurs consœurs établies au Canada peuvent également amener des reliques dans leurs bagages. C'est le cas de Mère Marie Lemaire des Anges. La famille de cette religieuse parisienne issue de la bourgeoisie marchande enrichit la communauté de nombreux dons en tous genres (Cheyrou, 2002, p. 115-116). À son arrivée, en 1671, Marie Lemaire des Anges apporte avec elle des reliques des saints martyrs Pérégrin, Firmin et Janvier, ramenées de Rome par son frère, l'abbé Lemaire (*Annales*, 1671, tome 1, p. 32). Une quinzaine d'autres reliques de martyrs, dont la plus insigne est le corps de saint Clément, seront plus tard envoyées à la communauté par deux de ses cousins religieux. Une partie de ce trésor est d'abord rassemblé dans la chapelle des Saints, chapelle aux allures de « nouvelles catacombes » (Burke et Cimon, 1863, p. 416) érigée en 1674 dans la tribune du chœur des religieuses. Selon un inventaire dressé huit ans plus tard (*Inventaire*, 1682), cette chapelle accueille vingt-sept reliquaires, dont treize grandes châsses périodiquement mises en scène dans de grandes manifestations de piété : processions dans le cloître pour se prémunir d'un malheur, exposition publique lors de la fête des saintes reliques[5], etc.

Après une période de relative indifférence envers les saints martyrs au moment de la Conquête et de la Révolution française, les églises du Canada connaissent au XIX^e^ siècle un « repeuplement sacral » (Boutry, 2009, p. 144). Le phénomène commence en France, où un mouvement de restauration religieuse s'enclenche en réaction aux troubles révolutionnaires. Utilisant les reliques comme source de « recharge sacrale », l'Église ressuscite alors des cultes ancestraux. Elle instaure aussi des cultes auparavant inédits à la faveur de l'exhumation de nouveaux corps saints dans les catacombes romaines (*ibid.*). Cet intérêt renouvelé pour les reliques de martyrs se répand au Canada sous l'influence de l'énergique évêque de Montréal, Mgr Ignace Bourget. L'imposante collection de reliques des Ursulines doit être replacée dans

cette époque de renouveau religieux, où quantité d'ossements sont acheminés de Rome jusqu'au Canada à l'initiative du clergé et par l'entremise de réseaux ultramontains (Dahan, 2018).

Saint Asellus, saint Zénon ou sainte Philomène sont autant d'exemples de « nouveaux saints » qui sont vénérés après l'exhumation de leurs corps dans les catacombes au XIXe siècle et dont les Ursulines reçoivent les reliques. Les pourvoyeurs de reliques sont nombreux. Le dépouillement des archives de la communauté a permis d'identifier seulement les plus prodigues, tous des clercs qui, pour la plupart, ont été amenés à voyager en Italie : Louis-Joseph Desjardins, supérieur ecclésiastique des Ursulines de Québec de 1825 à 1833 ; Calixte Marquis, créateur de la Tour des Martyrs dans sa paroisse de Saint-Célestin ; Ignatius Persico, curé de Sillery d'origine napolitaine ; ou encore Thomas Maguire, aumônier des Ursulines de Québec de 1832 à 1854. Ce dernier, après une visite au tombeau de sainte Philomène à Mugnano en 1834, introduit au Canada la dévotion à cette martyre, dont le culte se répand largement dans la province grâce aux miracles attribués à son intercession (Savard, 1980, p. 173-196 ; Dahan, 2018, p. 259-260). Les Ursulines de Québec participent pleinement à l'engouement, encouragées en cela par leur aumônier : elles reçoivent des reliques de Philomène ramenées par l'abbé Maguire, lui dédient une chapelle payée par lui en 1835 (*Annales*, 1835, tome 2, p. 183) et commencent à y célébrer la fête de sainte Philomène deux ans plus tard (*Annales*, 1837, tome 2, p. 209).

Le cas de sainte Philomène montre que le contenu de la collection des Ursulines est en partie tributaire d'échanges qui ont stimulé la circulation de reliques de toutes sortes. Loin de toujours donner naissance à des dévotions spéciales, cette distribution à grande échelle explique l'hétérogénéité d'une collection issue de sources d'approvisionnement multiples sur lesquelles les Ursulines ont finalement peu de contrôle. Au-delà de son contenu particulier, c'est la richesse et l'ampleur du trésor qui comptent, comme le laissent entendre les premières historiennes de la communauté lorsqu'elles énumèrent en 1863 les principales reliques reçues depuis la fondation : « [...] cette liste, encore incomplète pourtant, nous donnera quelqu'idée des souvenirs de la Jérusalem céleste au milieu desquels nous vivons » (Burke et Cimon, 1863, p. 416).

Au XXe siècle, la tendance la plus notable est la réception de reliques offertes en cadeau par des communautés religieuses dont les fondatrices venaient d'être béatifiées, comme ce fut le cas plus tard pour Marie de l'Incarnation. L'amitié entre les Ursulines de Québec et ces communautés, de même que les propres démarches de ces communautés pour la reconnaissance de nouvelles saintes, explique la présence dans les collections de reliques de Marguerite Bourgeoys (*Annales*, 1951, tome 10, p. 156) ou de Marguerite d'Youville (*Annales*, 1959, tome 10, p. 448) (fig. 1).



Figure 1. Reliquaire de Marguerite d'Youville, v. 1959, PI-2013-0545. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines

b. L'envoi de reliques

Les Ursulines n'ont pas seulement reçu des reliques au monastère, elles en ont aussi envoyé. Dès la Nouvelle-France, parallèlement à l'importation, « dans un pays considéré neuf et sans histoire, du "dépôt sacral" que constituaient les reliques » (Deslandres, 1993, p. 102), un mouvement d'exportation de reliques « indigènes » s'enclenche à mesure que les missionnaires canadiens meurent en odeur de sainteté grâce à leur apostolat considéré comme héroïque, voire à leur martyre. Cette fabrication de reliques est légitimée par leur exportation dans la métropole, façon pour les Français du Canada « de proclamer leur union avec ceux de l'ancien monde », mais aussi de prouver que « la colonie [possède] désormais une histoire avec laquelle la France [doit] compter » (*ibid.*).

Les Ursulines sont partie prenante dans ce processus et contribuent, d'une certaine façon, à la cohésion sacrale atlantique. Marie de l'Incarnation et ses consœurs sont même les premières à envoyer des reliques des missionnaires jésuites martyrisés par les Iroquois (fig. 2), et ce, parfois en cachette[3] ; les Jésuites répugnent dans un premier temps à une telle exportation (*ibid.*), sans doute pour ne pas donner naissance à un culte illicite.





Figure 2. Coffret contenant des reliques des saints martyrs canadiens, et petites étiquettes nominatives pour reliquaires, non inventoriées. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines

Elles le font aussi avec les restes d'une des pionnières de leur communauté, Mère Marie de Savonnières de la Troche de Saint-Joseph (fig. 3). À l'ouverture du cercueil de cette dernière lors de la translation de sa dépouille, en 1663, elles trouvent sa chair en décomposition devenue comme une « pâte blanche ». Ayant lavé ses os avec piété pour les placer dans un nouveau cercueil, elles en profitent pour conserver de cette pâte « par dévotion et pour l'amour » qu'elles portent « à cette fidèle Epouse de Jesus-Christ », écrit Marie de l'Incarnation (Oury, 1971, p. 737). La religieuse pense en envoyer en France, bien que consciente d'éventuelles réticences :

> Non que j'eusse la pensée d'envoier des reliques comme d'une sainte ; car quelque estime que nous aions de sa vertu, il n'y a que Dieu qui sçache assurément si elle l'est, ni que l'Eglise qui la puisse déclarer telle. Mon dessein étoit seulement de les envoier, afin qu'on les conservât comme l'on conserve les meubles rares que l'on a héritez des personnes que l'on aime beaucoup. Pour mon particulier, je l'invoque tous les jours, et son souvenir m'est en bénédiction. (Oury, 1971, p. 738)



Figure 3. Boîte contenant des ossements de Mère Marie de Savonnières de la Troche de Saint-Joseph, PI-2013.0787.1-7. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines

À son décès, Marie de l'Incarnation fait l'objet à son tour d'une vénération qui justifie la conservation de ses reliques, si bien que son fils, dom Claude Martin, qui est aussi son premier hagiographe, s'inquiète depuis la France de la menace qui pèse sur sa dépouille dans le contexte de la guerre avec les Anglais (Martin, 1678).

Dans les siècles suivants, les Ursulines continuent de distribuer des parcelles de reliques canadiennes datant de la Nouvelle-France. Ce commerce s'oriente de plus en plus vers l'intérieur. Les échanges de reliques ont toujours été une façon de renforcer les liens et de faire preuve de solidarité entre missionnaires canadiens[7].

Mais la correspondance adressée aux mères supérieures suggère qu'au XIX[e] siècle, la générosité des Ursulines est davantage sollicitée par des compatriotes à mesure que de nouvelles communautés religieuses voient le jour et que de nouveaux territoires s'ouvrent à la colonisation. De plus, les procès en béatification de Marie de l'Incarnation, des martyrs

canadiens et de Kateri Tekakwitha vont tous se préparer avant la fin du XIXe siècle, renforçant l'attrait de leurs reliques aux yeux des fidèles et l'importance de celles-ci dans la certification de leur culte par le Saint-Siège. C'est pourquoi les Ursulines répondent à de nombreuses demandes de reliques de Marie de l'Incarnation venant de personnes sollicitant son intercession à cette époque[8].

De nos jours, l'exportation de reliques par les Ursulines se poursuit, mais vise surtout à répondre à la ferveur populaire dans des pays du Sud. Sœur Lise Munro, responsable du Centre Marie-de-l'Incarnation, explique que l'Amérique du Sud est une des principales destinations des reliques de la sainte, le plus souvent des parcelles de tissu insérées dans une petite enveloppe transparente (relique de troisième catégorie).

2. Les reliquaires du monastère des Ursulines de Québec : fabrication et circulation

Qu'elles aient reçu ou expédié des reliques, les Ursulines de Québec ont toujours accordé une attention particulière à la fabrication d'écrins, tant pour protéger les parcelles de corps saints qu'ils renferment que pour les honorer et les diffuser. La communauté serait la seule dans la colonie à avoir acquis les rudiments de la technique de la paperole en France[9]. Ses archives comportent la première mention connue du travail du papier roulé en Nouvelle-France (Ouellet, 2004, p. 22-25) ; il est appelé « papiloche » dans une entrée des Annales portant sur une châsse faite par Mère Marie Lemaire des Anges pour une relique de saint Paul :

> Cette même année [1688], Monseigneur de Québec ayant apporté de France une Relique considérable de l'Apôtre Saint-Paul laquelle n'était pas enchâssée. La Mère Marie des Anges, Assistante, entreprit de lui faire une châsse en quoi elle a parfaitement réussi l'ayant fait de papiloche en façon d'orfèvrerie à 2 faces, plusieurs personnes l'ayant prise pour une châsse d'argent massif [...]. (*Annales*, 1688, tome 1, p. 55)

Profitant de sa présence momentanée, toutes les membres de la communauté embrassent la relique avant que Mère des Anges termine son travail et que la relique quitte le cloître pour poursuivre son parcours dans l'espace dévotionnel. Elles le font à nouveau en 1798 avec une relique de saint Paul, vraisemblablement la même, lorsque les autorités du diocèse viennent l'installer dans le nouveau tabernacle de la cathédrale, dont elles réalisent la dorure au monastère (*Annales*, 1798, tome 1, p. 361-362).

Ces extraits des Annales et certaines pièces conservées dans les collections (fig. 4-6) suggèrent que les Ursulines pratiquent l'art de la paperole aux XVIIe et XVIIIe siècles. Pierre-Olivier Ouellet émet l'hypothèse que les Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal apprennent possiblement d'elles cette technique. On sait par exemple qu'une hospitalière, Mère Saint-Joseph, rend visite aux Ursulines en 1714 et qu'à cette occasion, celles-ci « avoient déployé tous les plus riches ornements de leurs chapelles » (Ouellet, 2004, p. 24).



Figure 4. Anonyme, Reliquaire à agnus dei en paperole (France), XVIII[e] siècle, 1995.2199. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines

C'est au XIX[e] siècle que la confection de reliquaires prend véritablement son essor au monastère. L'influence de l'abbé Louis-Joseph Desjardins est déterminante, mais demeure méconnue. L'abbé Desjardins est presque exclusivement associé au fonds de cent quatre-vingts tableaux européens qu'il a importés de France en 1817 et 1820 avec l'aide de son frère Philippe. L'historien de l'art Laurier Lacroix a montré comment cette initiative constitue un tournant dans l'autonomisation du champ de l'art au Québec, dévoilant au passage le rôle joué par les Ursulines dans cette affaire. Elles accomplissent d'abord pour l'abbé Desjardins des travaux de restauration et de censure (des retouches pour rendre les corps plus pudiques) sur certains tableaux importés afin qu'ils puissent être remis en



Figure 5. Anonyme, Reliquaires avec paperole, XVIII[e]-XIX[e] siècles, 1995.2204, 2013.0527 et 1995.2203. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines



Figure 6. Échantillons de paperole, 2003.0095.1, 2003.0095.2, 2003.0095.3. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines

circulation sur le marché local. Elles-mêmes en reçoivent ou en échangent pour orner leur chapelle. Ensuite, à mesure que l'atelier de peinture des Ursulines se perfectionne avec l'appui de l'abbé Desjardins, les religieuses répondent directement aux demandes de leur supérieur ecclésiastique. Ces demandes visent à fournir en tableaux ou bannières des paroisses moins favorisées et des missions éloignées. Après avoir fait affaire avec des peintres laïcs qui ne lui ont pas toujours donné satisfaction, l'abbé Desjardins trouve chez les religieuses une main-d'œuvre idéale. Les lieux de culte de Cacouna, Tracadie, Arichat ou encore Walmet profitent ainsi des talents de celles que l'abbé Desjardins appelle les « saintes et habiles fées » (Lacroix, 1998, p. 211-212).

Concentré sur la peinture, Laurier Lacroix a délaissé un pan moins noble de l'activité artistique des Ursulines : l'abbé Desjardins envoie à ces paroisses et missions défavorisées d'autres articles sortis des ateliers des Ursulines, dont des reliquaires. Ces derniers sont particulièrement prisés dans les missions, où, selon l'abbé Desjardins, on est plus friand de reliquaires que de biscuits (Desjardins, 1845). La correspondance entre l'abbé et la Mère Marie-Louise McLaughlin de Saint-Henry, qui fut tour à tour dépositaire (1815-1818 ; 1824-1830 ; 1836-1839), supérieure (1818-1824 ; 1830-1836) et assistante-supérieure (1839-1842), nous éclaire sur le fonctionnement de cette collaboration.

a) Provenance des reliques

L'abbé Desjardins soutient les opérations des Ursulines en leur fournissant parfois lui-même les reliques à monter. Ses envois témoignent d'une certaine prédilection pour des figures locales. Détenteur de souvenirs des martyrs canadiens et de Kateri Tekakwitha, il les met à la disposition des artisanes du cloître : « Si vous aviez besoin de parcelles du p^re^ Brébeuf, & de Kékak8ita, j'en aurais [?] encore à votre disposition » (Desjardins, 1842b). La petite fabrique des religieuses semble toutefois tarir rapidement ses réserves : « Je vais vous délivrer tout ce qui me reste de Reliques du pays », écrit-il en septembre 1841 (Desjardins, 1841c). « Je n'en ai plus, mais j'espère en trouver chez vous » (Desjardins, 1841i), annonce-t-il trois semaines plus tard. Il se rabat alors sur des reliques vraisemblablement moins prisées, celles des martyrs du Vietnam (Cochinchine) : « J'aurais encore quelques parcelles de nos Martyrs de la cochinchine à votre option [...] ... mais je vais chercher encore d'autres Reliques... » (Desjardins, 1841k).

Face au besoin constant de trouver de nouvelles reliques, les Ursulines mettent probablement à contribution leur propre collection, qui compte aujourd'hui quantité de fragments non enchâssés. Au moment de leur inventaire en 2021, les reliques dépourvues de reliquaires sont soigneusement rangées dans plusieurs contenants qui témoignent du souci apporté à leur conservation : numérotées, sans doute en référence à d'anciennes listes, les boîtes sont souvent faites de métal recouvert de peinture dorée, dissimulant le nom des produits manufacturés qu'elles contenaient à l'origine (fig. 7).



Figure 7. Reliques dans une boîte de cigarettes Turret, par la Ogden's Tobacco Company, 1re moitié du XXe siècle, 2013.0582. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines

Ainsi enveloppés dans du tissu, identifiés par des étiquettes et cachés sous le couvercle de boîtes closes, les ossements sont soumis à un cadre matériel qui participe plus largement de la transformation des restes en reliques (Sbardella, 2013). Cette sacralisation passe en outre par des gestes codifiés au moment de puiser dans le trésor pour fragmenter les ossements. Une lettre de l'abbé Desjardins confirme que les Ursulines s'occupent de « multiplier » les reliques avant de les enchâsser, conformément à l'idée que toute parcelle de corps saint conserve la sacralité de ce corps dans sa totalité : « J'ai retrouvé quelques parcelles de mes anciennes Reliques. En attendant mieux je vous les adresse pour la chre main qui en tirera bon parti en les multipliant pour les âmes Dévotes » (Desjardins, 1839a).

b) Matériaux des reliquaires

L'abbé Desjardins procure aux religieuses des matériaux pour la confection des reliquaires : bandes de papier (fig. 8), paillettes, fils de métal, étoffes… Il sollicite son réseau commercial à une époque où l'artisanat religieux tire de plus en plus parti des progrès de l'industrie :

> M. Hamel est arrivé de N. York & Philadelphie bien assorti dit-on de marchandises. Je vais lui demander des Paillettes & de la dentelle D'argent pour garnir le fond des Reliquaires. J'ai quelque Étoffe noire qui pourrait, ce me semble, servir de fonds, sauf à l'enrichir de Paillettes &. &. J'ai aussi du velours de coton. D'ailleurs Charlotte trouverait ce qu'il faudrait. (Desjardins, 1841f)



Figure 8. Papier pour paperoles, 1997.1734, et machine à plisser, PI-2024.0077. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines

Pour trouver des matériaux, l'abbé Desjardins peut compter sur une femme nommée Charlotte Badaut ou Badeau, qu'il surnomme aussi Bad Bad dans ses lettres. Il n'a pas été possible de confirmer l'identité de cette femme. Elle pourrait être tourière. Les tourières (contrairement aux portières) ne sont pas des religieuses, mais des filles ou femmes non cloîtrées qui s'occupent des messages et des achats nécessaires à l'extérieur du cloître[10]. Chose certaine, cette Charlotte rend maints services à l'abbé Desjardins. D'abord, elle contribue à ses bonnes œuvres par des travaux textiles, ce qui lui permet d'aider à son tour les Ursulines :

> Si Charlote Bad Bad osait, elle vous adresserait encore des Retaille de soie pour me procurer des Reliquaires [...]. La bonne vieille me fait sans cesse des étoles & des Étendards pour nos zélés mission[res]. (Desjardins, 1845)
>
> Je vais vous envoyer ses [Charlotte] petites retailles, pour vos St[es] Reliques. (Desjardins, 1846)

Ensuite, Charlotte s'occupe de commissions pour l'abbé Desjardins. Fait très intéressant, elle recherche activement des boîtes, plus précisément des tabatières, pour les reliquaires des Ursulines :

> La bonne Charlotte a passé ici ce matin. Je suppose qu'elle vous aura vue. Je souhaiterais qu'elle put encore trouver des petites Boëtes pour faire des Reliquaires. (Desjardins, 1841b)
>
> La bonne Charlotte m'a livré des petites Boêtes à garnir, pour la dévotion. (Desjardins, 1841c)
>
> Vous désirez Charlotte mais [elle] vous dira pourquoi elle devient plus rare, ainsi que les Tabatière d'Écaille. Je vous en offre une petite d'argent pour monsgr de Nanci, à garnir de Reliques du Canada. (Desjardins, 1841h)
>
> Charlotte est venue il y a deux jours, elle n'a pu vous visiter. Voici les petites Tabatières qu'elle vous offre, ainsi que moi. (Desjardins, 1841g)

Un examen sommaire des reliquaires de la collection n'a pas permis d'y repérer avec certitude des tabatières, boîtiers en métal souvent rectangulaires qui peuvent toutefois prendre une forme ovale. En revanche, il est certain qu'au moins un reliquaire a été créé à partir d'un cadre pour portrait miniature (fig. 9). Ce cadre rectangulaire en bois peint en noir et muni d'un anneau dans la partie supérieure est typique des portraits miniatures faits pour être accrochés au mur. Les encadrements de miniatures sont pour la plupart des importations après la Conquête, et de très nombreux portraits ont un cadre identique à celui-ci. À partir de 1825 environ (Vallée,

2005, p. 63), ce format rectangulaire s'impose à la place du modèle ovale, analogue à celui d'autres reliquaires de la collection (fig. 10). Cette forme de réemploi d'un objet commercial est illustrée également par un boîtier de montre de poche (fig. 11).



Figure 9. Anonyme, Reliquaire de sainte Monique et saint Augustin dans un cadre de portrait miniature, XIXe siècle, PI-2013.0547.1. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines ; Gérome Fassio, Madame Pierre-Antoine Doucet, née Marie-Thérèse-Delphine Bruneau, vers 1848, Aquarelle sur carton, 7,5 x 6 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Achat (1987.28). Crédit photo : MNBAQ, Denis Legendre



Figure 10. Anonyme, Reliquaire de Notre-Dame-de-Liesse, de Notre-Dame-de-Lorette, etc., et reliquaire de sainte Anne, 2013.0809.4 ; PI-2013.0547.2. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines



Figure 11. Anonyme, Reliquaire de saint Jean-Baptiste et saint Marc, fabriqué à partir d'un boîtier de montre de poche, PI-2013.0547.3. Collections | Pôle culturel du Monastère des Ursulines.

c) Instructions

L'abbé Desjardins donne des instructions sur l'aspect ou les dimensions des reliquaires. Les lettres laissent entendre que les Ursulines n'ont pas toujours le cadre du reliquaire. Elles préparent la « garniture » ou le « fond » après avoir reçu les mesures de leur commanditaire :

> Je recommanderai à notre toute adroite sœur St. Antoine la garniture des Reliquaires. Les cadres en sont faits je vais vous faire passer la juste mesure du fond. (Desjardins, 1841f)

> J'ai oublié de vous dire que les Reliquaires, dont vous avez la mesure, doivent être exposés sur la Hauteur, & non en Travers. [Croquis du reliquaire] Excusez l'importunité. (Desjardins, 1841d) (fig. 12)

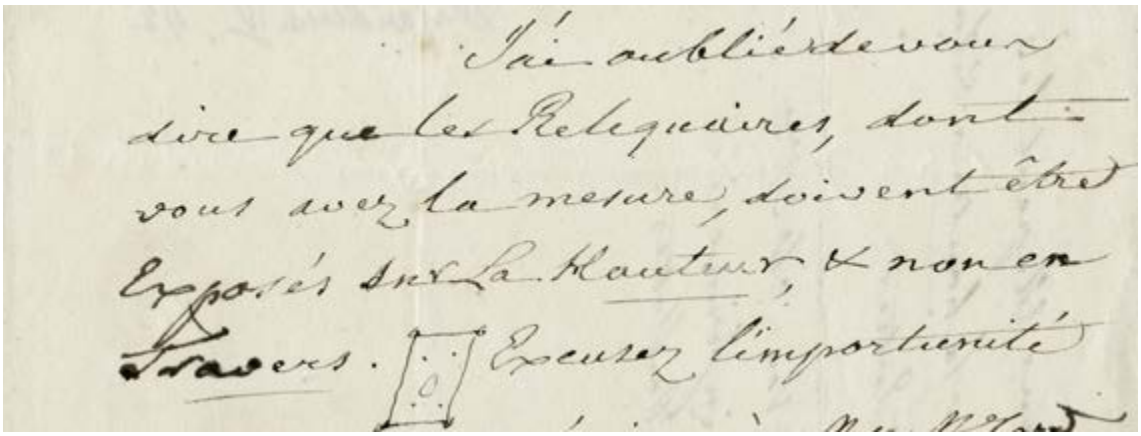


Figure 12. Lettre de l'abbé Louis-Joseph Desjardins à Mère Saint-Henry (détail), 25 septembre 1841 [?], MQ/1B/007/005,002,001, lettre 34. Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines

L'utilisation de « cartons » servant de base à l'ornementation rend apparemment les pièces plus mobiles. Il arrive que l'abbé Desjardins envoie un fonds vierge adapté aux mesures du cadre du reliquaire, et les Ursulines le lui renvoient pour qu'il y soit jumelé avant l'apposition, par l'évêque ou son représentant, du sceau de cire fermant pour de bon le boîtier et garantissant l'authenticité de son contenu :

> Mais j'ai deux Gr^s^ Reliquaires que je vous adresserai pour en garnir le fond de carton. Je trouverai ici des Reliques authentiques pour les y ajuster. (Desjardins, 1841c)

> Je vous enverrai la planche ou le carton de mes 2 Reliquaires pour exercer la Dévotion charitable de notre gr^de^ St Antoine. (Desjardins, 1841g)
>
> Si les cartons des Reliquaires étaient prêts, je serais bien content. (Desjardins, 1840c)
>
> Million de remerciemens des jolis cartons pour nos S^tes^ reliques. Monsgr Turgeon les a authentiquées… (Desjardins, 1841h)

L'abbé Desjardins se montre très satisfait du travail des religieuses. Il qualifie leurs ouvrages de « charmants » (Desjardins, 1841e) et de « superbes » (Desjardins, 1840b) : « Vos reliquaires sont parfaits ! Je ne trouve rien de mieux à faire ! » (Desjardins, 1840a). Aumônier en résidence des Augustines de l'Hôtel-Dieu, il les met peut-être également à contribution, car il compare leur technique à celle des Ursulines pour mieux louer cette dernière : « Nos pauvres hospitalières n'ont pas ici la façon de multiplier & de réunir, ainsi que vous, les St^es^ Reliques. Seulement elles joignent à quelsq^s^ fils des Parcelles & un peu de cire ordinaire de cierge, pour en unir & grossir un peu le volume » (Desjardins, 1842a).

d) Destination des reliquaires

Quand il envoie des « Reliques du pays » (Desjardins, 1841c) aux Ursulines, l'abbé Desjardins en précise souvent les futurs destinataires. Certains se signalent par leur lien personnel avec lui (sa sœur, pour qui il demande de petits reliquaires « tout simples, plats, & portatifs » que l'abbé Thomas Maguire pourra lui apporter à l'occasion d'un périple en Europe [Desjardins, 1833a]) ou par leur éminence politique : Mgr Charles de Forbin-Janson, évêque de Nancy qui accomplit un voyage triomphal au Canada (Desjardins, 1841h), ou encore Mgr Ignace Bourget (Desjardins, 1841i). Le prélat « aurait bien désiré quelque chose du Vénér^ble^ p^re^ Chaumonneau [Chaumonot] » (Desjardins, 1841j), précise l'abbé Desjardins, aussi demande-t-il aux Ursulines de faire une parcelle de son manteau.

Plusieurs autres reliques sont destinées à de simples paroisses ou missions. Mgr Joseph Norbert Provencher, en poste dans l'Ouest canadien, ainsi que La Pocatière et Arichat (Nouvelle-Écosse) sont cités comme allant profiter des habiletés manuelles des Ursulines. Mais l'identité des missionnaires reste le plus souvent inconnue : l'abbé parle de deux missionnaires qui « doivent partir prochainement » (Desjardins, 1841a) ou d'un « pauvre Missionnaire, qui sera toujours satisfait & très gratifié ainsi que moi, de vos bontés » (Desjardins, 1833b). Ses formulations laissent entendre que la pauvreté de leurs établissements justifie qu'on leur réserve des pièces plus modestes. Tandis que « Les ovales Dorés figureront très bien à La Pocatière ! », d'autres « cartons » seront plus faciles à expédier « au loin » (Desjardins, 1840a). Les impératifs du transport vers des lieux reculés justifient peut-être cette retenue :

« Je crains que notre mère se donne trop de soins pour le Reliquaire d'arichat. Ce n'est pas pour l'eglise, le gros os peut être divisé, pétri, enveloppé et étiquetté pour la dévotion privée » (Desjardins, 1839b) ; « Donnez moi S.V.P. des nouvelles des gros os ? Sont-ils encadrés ? Je crains qu'on n'y ajoute trop d'accessoires ? » (Desjardins, 1833b).

La collaboration entre l'abbé Desjardins et Mère Saint-Henry ouvre la voie à un questionnement plus large sur la notion d'atelier communautaire. En effet, les envois missionnaires des Ursulines au XIXe siècle mettent à contribution les artisanes sur plusieurs fronts : outre les reliquaires, les peintures, les ornements liturgiques, les scapulaires, les fleurs artificielles et les Enfants Jésus de cire sont tous cités dans les lettres de l'abbé Desjardins, parfois en conjonction. Les curés ou missionnaires sont ainsi dotés d'un petit nécessaire qui améliore les conditions matérielles de leur ministère. Par exemple, l'abbé Desjardins se propose en 1822 d'envoyer à Mgr Joseph Norbert Provencher un « joli paquet » comprenant des images de dévotion, du linge et des vêtements liturgiques, mais aussi, si Mère Saint-Henry veut bien lui apporter son aide, « quelques petits reliquaires & scapulaires » (Desjardins, 1822). Cette diversité interroge la notion d'atelier en contexte monastique, car elle rend plausible une alliance des pratiques manuelles qui implique une organisation particulière du travail des sœurs.

3. Atelier(s) et travail manuel chez les Ursulines : l'exemple des reliquaires

Il est difficile de percer le fonctionnement de l'atelier de reliquaires des Ursulines. Si les pièces qu'elles fabriquent sont destinées à quitter le cloître, comment rattacher avec certitude à leur production celles qui sont restées dans la collection ? Est-il possible d'approcher ces objets longtemps restés muets afin d'accéder à l'atelier des Ursulines en tant que lieu et collectif de travail ? L'analyse est compliquée par le fait que l'artisanat conventuel présente un caractère intégré ; il est difficile d'isoler les techniques les unes des autres. Omniprésent dans les sources, le terme « ouvrage », qui désigne de façon générique le travail des mains des religieuses et son produit, complique la recherche. Or, son imprécision pointe en même temps l'utilité de reconnaître l'interdépendance de ce travail mâtiné de dévotion (Bernasconi, 2018).

La mention des « ouvrages » est fréquente dans la littérature nécrologique. En voulant exalter les vertus des défuntes et édifier les lectrices, les notices nécrologiques montrent que, dans les couvents de femmes en France au XVIIe siècle, les religieuses ne sont pas confinées à un seul type de production et que les pratiques artistiques sont souvent associées entre elles (Bonnet, 1989). À Québec, les mêmes sources permettent à Christine Cheyrou de placer le legs artistique de Marie de l'Incarnation sous la triple enseigne de la maîtrise d'ouvrage, de la peinture-dorure et de la broderie, étant donné l'association étroite entre ces différentes formes de création (Cheyrou, 2002, p. 94). Cette convergence ne peut être ignorée depuis la redécouverte, au monastère, de poncifs dessinés qui concordent en tout point avec les broderies de la paramentique des Ursulines ou avec les motifs dorés de leurs meubles (Lalonger, 2019).

En filigrane, c'est l'alliance des ateliers de l'institution qui émerge, surtout depuis le « tournant artistique » amené par Mère Marie Lemaire des Anges (Cheyrou, 2002, p. 109 ; Cheyrou, 2008). Ce tournant artistique passe par l'essor, au XVIII[e] siècle, des activités de broderie, de dorure, de peinture et de confections d'ouvrages variés, notamment pour financer la reconstruction du monastère détruit par les flammes en 1686. En 1711, une « somme d'environ 600 livres que nous avons par louvrage de nos mains » (*Annales*, 1711, tome 1, p. 113) est affectée à l'achat de matériaux pour la chapelle. Les religieuses demeurent actives jusqu'à la fin du chantier en 1722 :

> Les maçons étaient-ils servis chacune retournoit à d'autres ouvrages de dorure de fleurs de couture de tapisserie afin de pouvoir gaigner quelques choses pour aider à payer les ouvriers. Pendant tout ce tems nous navons point perdu aucun de nos exercices spirituels tout a toujours été fait dans toute la régularité [...]. (*Annales*, 1722, tome 1, p. 135)

Dans leur nouveau monastère, elles travaillent dans une même pièce où se côtoient différentes techniques, d'après les observations de Pehr Kalm : « Puis nous visitâmes la cuisine, le réfectoire, la salle de travail — pièce très belle et très spacieuse. On y fait toutes sortes d'ouvrages délicats, images dorées, fleurs artificielles etc. » (Kalm, 1880, p. 132-134). Si les nécrologies de religieuses artistes compilées par Christine Cheyrou ne parlent jamais explicitement de reliquaires, contrairement à la broderie, à la dorure et aux fleurs artificielles (*Dossier thématique*), rien n'interdit de penser que les ateliers des Ursulines, n'étant pas hermétiques, mais œuvrant bien de concert, en favorisent la fabrication, par exemple par l'alliance de la dorure et de la paperole pour imiter l'orfèvrerie.

On aborde le XIX[e] siècle plus sûrement grâce aux lettres de l'abbé Desjardins. Elles nous permettent de sortir de l'anonymat les religieuses qui se spécialisent dans la confection de reliquaires. Deux peuvent être identifiées avec certitude : Cécile O'Conway de Marie-de-l'Incarnation (1788-1865) et Marie-Françoise Aubin de Saint-Antoine (1784-1852). L'abbé Desjardins les nomme fréquemment dans ses lettres à Mère Saint-Henry dans les années 1830 et 1840. Par l'entremise de cette dernière, il leur sollicite des œuvres (Desjardins, 1822, 1840c), confie explicitement à leurs bons soins des reliques (Desjardins, 1834), leur donne des instructions (Desjardins, 1841f) ou encore accuse réception de leurs œuvres, en les remerciant avec emphase et en louant leur talent (Desjardins, 1841e). Une troisième religieuse, sœur Sainte-Hélène (sûrement Geneviève McKutcheon, 1789-1861), est mentionnée dans une lettre, mais elle semble plutôt s'occuper de scapulaires (Desjardins, 1822).

Si les sources n'indiquent rien au sujet des activités artistiques des sœurs Saint-Antoine et Sainte-Hélène, sœur Marie-de-l'Incarnation est, au contraire, bien identifiée comme artiste. Entrée au noviciat en 1823, elle a su « par son talent et son expérience [...] rendre de grands

services » à la communauté, d'après sa notice nécrologique ; elle avait notamment «une rare habileté pour les ouvrages de fantaisie » (*Dossier thématique*) (comme au XVIII[e] siècle, les reliquaires ne sont pas spécifiquement nommés). De plus, une entrée des Annales nous apprend que sa sœur Isabelle est admise pendant trois semaines en 1833 pour donner aux élèves ou aux jeunes sœurs qui le désirent des « leçons de guitare et d'ouvrages de goût en coquille, peinture avec conducteur [?], etc. » (*Annales*, 1833, tome 2, p. 122).

Les artistes sont peut-être plus nombreuses. L'abbé Desjardins les remercie parfois en les appelant les « S[tes] coopératrices » (Desjardins, 1841i) de la mère supérieure ou les « coopératrices des S[tes] œuvres » (Desjardins, 1842a). Comme pour la peinture (Lacroix, 1998, p. 351-352), la confection de reliquaires mobilise peut-être plusieurs religieuses travaillant sous la direction d'artistes plus expérimentées. C'est ce que laisse entendre l'abbé Desjardins quand il demande l'aide de sœurs Saint-Antoine, Sainte-Hélène « & C[ie] » pour obtenir quelques reliquaires et scapulaires (Desjardins, 1822). On peut formuler l'hypothèse que des élèves participent également à l'atelier, à une époque où les arts d'agrément connaissent un regain de popularité parmi les pensionnaires du couvent des Ursulines de Québec. Le programme scolaire, renouvelé sous l'impulsion de Mère Saint-Henry et de l'abbé Thomas Maguire, accorde alors une place importante aux travaux féminins (*Prospectus*, 1847)[11].

Parallèlement à la fabrication de reliquaires, il faut imaginer les sœurs s'adonnant à une variété d'autres ouvrages, sans qu'il soit toujours possible de déterminer à quels moments elles s'y consacrent, dans quelle(s) pièce(s), ni si cette production résulte d'une hybridation de leurs savoir-faire. Notre relecture de la correspondance de l'abbé Desjardins nous renseigne sur la destination commune de ces ouvrages, mais éclaire peu sur leur genèse. Elle nous invite toutefois à distinguer leur statut au sein de l'économie générale du commerce pratiqué par l'abbé.

Prenons le cas des articles cousus par les Ursulines. L'abbé Desjardins en envoie à des missions et paroisses défavorisées. Mais des factures conservées aux archives des Ursulines attestent qu'il achète de grandes quantités d'étoffes, et son nom est associé à des chasubles, des étoles et des chapes dans les livres de compte du monastère et dans ceux de certaines paroisses. Ces indices montrent qu'il est partie prenante de la vente d'ornements liturgiques, un commerce que la communauté organise de manière structurée à partir de 1829 (*Annales*, 1829, tome 2, p. 75). S'agissant des tableaux, la nature marchande des opérations de l'abbé Desjardins n'a pas échappé à Laurier Lacroix. Ses transactions montrent cependant qu'il pratique « une comptabilité stricte » : il ne veut donner « qu'à nos pauvres gens » (Lacroix, 1998, p. 209). Absente des livres de compte des Ursulines, la peinture ne leur rapporte vraisemblablement pas de recettes, et Laurier Lacroix place leur engagement sous le signe de la générosité (Lacroix, 1998, p. 354). De même, la vente de reliquaires semble rigoureusement exclue. Les Ursulines sont alimentées en matériaux par leur commanditaire et encouragées par ses témoignages de

gratitude : « c'est trop généreux de votre part » (cité dans Lacroix, 1998, p. 212) ; « Je me trouve toujours & de plus en plus votre Redevable au point de me regarder presqu'insolvable » (cité dans Lacroix, 1998, p. 1108) ; « Je suis confus de toutes vos largesses » (cité dans Lacroix, 1998, p. 1121). Elles n'attendent pas de contrepartie financière pour ce que l'abbé Desjardins appelle « nos offrandes pour les Missions » (cité dans Lacroix, 1998, p. 212). Elles soutiennent par leurs dons l'avancée de la foi dans les territoires nouvellement colonisés, maniant des parcelles de sacré à des fins charitables et pour la plus grande gloire de Dieu.

Conclusion

Cette incursion dans les collections et les archives nous a permis non seulement de mesurer la diversité des reliques inventoriées au monastère des Ursulines de Québec et d'en comprendre les origines, mais aussi de mieux apprécier les talents artistiques et les motivations des religieuses qui les ont sublimées. L'atelier de reliquaires des Ursulines demeure toutefois mystérieux. Si la riche correspondance de l'abbé Desjardins est une source indispensable, la plupart des archives de la communauté ne parlent pas de reliquaires. Ce silence s'explique d'abord par le fait que ces objets de dévotion restent en marge des réseaux commerciaux. Leur circulation ne laisse pas de traces dans les documents comptables et leur fabrication n'éveille pas de soupçons quant à son incompatibilité avec la « régularité » (au sens de stricte observance des règles de l'ordre), à l'inverse de certains travaux lucratifs qui, réalisés par les Ursulines pour assurer la pérennité de leur communauté, menacent de les accaparer indûment aux yeux des autorités religieuses : couture, dorure, fleurs artificielles et même, au XIX^{e} siècle, sucreries. Ce silence s'explique ensuite par l'intégration des reliquaires à une culture plus large du travail manuel au sein des communautés féminines cloîtrées. À l'instar de Christine Cheyrou à propos de la broderie, nous sommes tentés de remettre en question le concept même d'atelier, qui tend à figer une nébuleuse de pratiques devant être rattachées en vérité à une seule et même tradition artistique :

> Les travaux artistiques des ursulines, anonymes et collectifs, semblent imbriqués les uns dans les autres et évoluer suivant les besoins de la communauté et du pensionnat, les revenus qu'ils procurent, les personnes disponibles, les chantiers en cours et les anniversaires à commémorer. Plutôt que d'un simple atelier de broderie, nous préférons parler ici d'une tradition artistique initiée au départ par des religieuses hors du commun, comme Marie de l'Incarnation et Marie Lemaire des Anges, et qui s'est perpétuée tant que les charges d'enseignement l'ont permis et que les besoins du monastère de l'institut l'ont exigé. (Cheyrou, 2002, p. 137)

Plus qu'aucun autre « ouvrage » issu de cette tradition, les reliquaires ont la particularité d'engager l'artisane dans une relation à la fois personnelle et spirituelle avec l'objet de son labeur. Comparable à une prière, la confection de paperoles était comme une « oraison manuelle » (Ouellet, 2004, p. 33) qui l'amenait à toucher un corps saint. Il ne faut pas négliger la force symbolique et affective de ce contact, que peut venir renforcer la provenance de la relique elle-même. Car notre relevé des donateurs de reliques nous apprend qu'ils pouvaient les destiner à une religieuse en particulier. Par exemple, l'abbé Maguire a acheté à Paris en 1835 un petit reliquaire en argent pour chaque religieuse, autant que possible de leurs saints patrons et saintes patronnes (*Annales*, 1835, tome 2, p. 177). De même, en 1837, un religieux non parfaitement identifié souhaitait qu'une relique soit remise à une « Irish nun » dont il avait entendu beaucoup de bien (Macardre, 1837)[12], et un autre demandait que Mère Elizabeth Tims de Sainte-Catherine conserve pour elle, « autant que [leurs] saintes Règles et Constitutions le permettent », la relique de la Sainte Croix qu'il lui envoyait (Blais, 1882). Ces cadeaux individualisés accréditent l'idée que les reliques renforcent les liens amicaux, familiaux ou diplomatiques entre gens d'Église, mais aussi cultivent une forme de piété plus intime grâce à leur caractère personnalisé.

Après le décès de Mère Saint-Henry en 1846 et celui de l'abbé Desjardins deux ans plus tard, il est difficile de savoir ce qu'il advient de la confection de reliquaires. Des recherches plus approfondies doivent être menées dans les archives et les collections de la communauté pour vérifier si la disparition de l'abbé, au milieu du XIX^{e} siècle, coïncide ou non avec un déclin des dons missionnaires et, par conséquent, avec celui des ateliers monastiques. Au XX^{e} siècle, les Ursulines ne fabriquent plus de reliquaires et la béatification (1980), puis la canonisation (2014) de Marie de l'Incarnation ne signifient pas qu'elles ont repris cet art, bien au contraire; l'enchâssement de fragments d'os est désormais délocalisé et se fait à Rome, dans de petits médaillons (ou encolpions) uniformisés, signant un nouveau chapitre d'une tradition séculaire (fig. 13).



Figure 13. Relique récente de Marie de l'Incarnation, Centre Marie-de-l'Incarnation

Notes

1. Cet article est issu de deux rapports de recherche internes du Pôle culturel du Monastère des Ursulines, consacrés aux dévotions et aux travaux manuels chez les Ursulines. Ils ont été rédigés en 2022 et 2023 par Benoît Vaillancourt, co-auteur du présent texte, à qui Arnaud Bessière tient à exprimer sa reconnaissance. Nous remercions également Marie-Michèle Adam, chargée de la conservation préventive des archives, et Vincent Dion, technicien en muséologie au Pôle culturel, pour les photos présentées dans cet article, ainsi que les deux évaluateurs anonymes pour leurs judicieuses remarques.
2. La répartition de ces pièces va comme suit : 77 reliques et reliquaires mobiles des fondatrices des Ursulines, 394 reliques et reliquaires cédés au diocèse de Québec, dont la garde serait confiée au Pôle culturel du Monastère des Ursulines, 209 reliques et reliquaires confiés au diocèse de Québec en 2021 et, enfin, une soixantaine de reliques conservées *in situ*.
3. Trois catégories de reliques sont à distinguer : 1) celles de première classe, qui ont une valeur sacrée, car elles sont composées d'ossements du saint ou de la sainte en question. Il est donc très important de leur vouer un grand respect ; 2) celles de deuxième classe, qui sont généralement composées d'un vêtement ou d'un objet ayant appartenu au saint ou à la sainte ; 3) celles de troisième classe enfin, composées d'un textile ayant touché au corps ou aux vêtements ou aux objets. Ces dernières sont davantage reliées à la dévotion populaire.
4. La sacralité du suaire était transmise à la reproduction peinte en mettant celle-ci en contact avec l'original, ce qui lui conférait son authenticité.
5. La fête des saintes reliques a été instituée au monastère en 1700 et célébrée au moins jusque dans les années 1940. Après une période d'interruption au XVIII[e] siècle, elle est revenue en grande pompe sous Mgr Bourget.
6. « Madame notre Fondatrice [Madame de la Peltrie] vous [Claude Martin] envoie des Reliques de nos saints Martyrs, mais elle le fait en cachette, les Révérends Pères ne nous en aïant pas voulu donner, de crainte que nous n'en envoiassions en France ; mais comme elle est libre, et que les personnes mêmes qui furent recueillir le reste de leurs corps, lui en ont donné en secret, je l'ai priée de vous en envoier, ce qu'elle fait avec beaucoup d'affection pour le respect qu'elle a pour vous » (Oury, 1971, p. 379).
7. Par exemple, les Ursulines ont réservé des ossements de Mère de Saint-Joseph aux Augustines, les Augustines leur ayant envoyé ceux d'une religieuse qu'elles avaient elle aussi changé de cercueil, de sorte que le cercueil de l'une pourrait contenir une parcelle du corps de l'autre « pour marque de l'étroite union que nous avons ensemble », écrivait Marie de l'Incarnation (Oury, 1971, p. 738).
8. Guy-Marie Oury cite des guérisons chez les Ursulines de Waterville, d'Innsbruck et de Calvarienberg, preuve que le procès de Marie de l'Incarnation « mobilisait toutes les maisons d'Ursulines par le monde » (Oury, 1999, 245). De plus, au moins un correspondant invoque son désir de soutenir la béatification de Marie de l'Incarnation lorsqu'il demande une neuvaine pour la guérison de sa nièce malade, en 1882 (Tanguay, 1882).
9. Bien qu'on ignore où et quand cette technique a précisément débuté en métropole, on sait que « dès le XVII[e] siècle, les religieuses cloitrées françaises se sont fait une spécialité de la fabrication de tableaux-reliquaires. Confrontées à plusieurs contraintes : présenter dignement les reliques, leur ménager un espace en trois dimensions et faire un bel objet qui ne soit pas coûteux, elles ont imaginé d'utiliser des bandes de papier posées sur chant. S'inspirant des motifs et des dessins des enlumineurs, des ferronniers, des orfèvres ou imitant les travaux de broderies et les architectures des retables, elles ont développé la technique du papier roulé jusqu'à en faire un art véritable » (Ponnau, 2005, p. 49).
10. Les tourières sont, d'après les *Règlements pour les religieuses de Sainte Ursule de la Congrégation de Paris* de 1653, « [d]eux ou trois filles d'âge mur, sages, modestes et honnêtes » ou d'honnêtes femmes veuves sans enfants. Elles font les messages et les achats nécessaires. On les entretient et les nourrit aux dépens du Monastère. C'est la dépositaire ou une autre discrète qui les gère et leur enseigne la doctrine chrétienne et la bienséance. On comprend qu'il s'agit d'employées du Monastère, mais qu'on veut qu'elles le représentent avantageusement auprès de la population, d'où ce souci de les instruire. Elles ont un règlement spécifique. Ainsi, les tourières sont « des semi-religieuses » qui ont le droit de vivre parmi le monde pour faire diverses commissions pour le compte du Monastère (*Règlements*, 1653, p. 417).

11. Voir aussi (Oury, 1999, p. 216-221).
12. Il est possible que l'auteur fasse référence à Marie-Louise McLaughlin de Saint-Henry, qui avait des origines irlandaises. Il pourrait aussi s'agir de Cécile O'Conway de Marie-de-l'Incarnation, qui se spécialisait dans la confection de reliquaires.

Références

Annales du Monastère des Ursulines de Québec. (1689-). Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/1,1,3,2), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Barbeau, M. (1946). *Saintes artisanes II. Mille petites adresses*. Fides.

Bernasconi, G. (2018). Pour une histoire technique de l'artisanat conventuel. Fabrication et échange des *Klosterarbeiten* (XVIII[e]-XIX[e] siècles). *Archive de sciences sociales des religions*, *183*, 143-166.

Blais, A.-A. (1882, 12 avril). *Lettre à Mère Elizabeth Tims de Sainte-Catherine*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/005/007,004,007.0009, lettre 14), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Bonnet, P. (1989). La pratique des arts dans les couvents de femmes au XVII[e] siècle. *Bibliothèque de l'École des chartes*, *147*, 433-472.

Boutry, P. (2009). Une recharge sacrale : restauration des reliques et renouveau des polémiques dans la France du XIX[e] siècle. Dans P. Boutry, P. A. Fabre et D. Julia (dir.), *Reliques modernes : cultes et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux révolutions* (vol. I, p. 121-174). Éditions de l'EHESS.

Boutry, P. (2016). Les corps saints des catacombes. Dans S. Baciocchi et C. Duhamelle (dir.), *Reliques romaines : invention et circulation des corps saints des catacombes à l'époque moderne*. Publications de l'École française de Rome.

Burke, C. et Cimon, A. (1863). *Les Ursulines de Québec depuis leur établissement jusqu'à nos jours*, vol. I. Presses de C. Darveau.

Cheyrou [Turgeon], C. (2002). *Le fil de l'art : les broderies des Ursulines de Québec* [Catalogue d'exposition]. Musée du Québec.

Cheyrou, C. (2008). Marie Lemaire des Anges et l'atelier de broderie des Ursulines de Québec. Dans D. Castonguay et Y. Lacasse (dir.) et Musée national des beaux-arts du Québec. *Québec, une ville et ses artistes* (p. 47-59) [Catalogue d'exposition].

Dahan, M. (2018). From Rome to Montreal: Importing Relics of Catacomb Saints Through Ultramontane Networks, 1820-1914. *Histoire sociale / Social History*, *51*(104), 255-277.

Dahan, M. (2021). *« Je vais retourner chargé de reliques » : la dévotion aux martyrs des catacombes romaines au Canada (1830-1930)* [Thèse de doctorat, Université de Montréal]. Papyrus. https://umontreal.scholaris.ca/items/3518f43b-45e1-4c43-a68e-d3d48bed2aa6

Desjardins, L.-J. (1822, 8 mai). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/005/007,004,001.0007, lettre 33), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1833a, 16 septembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/005/007,004,001.0008, lettre 36), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1833b, 8 octobre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/005/007,004,001.0008, lettre 39), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1834, 7 octobre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/005/007,004,001.0008, lettre 47), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1839a, 8 mai). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,01, lettre 6), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1839b, 26 septembre). Lettre à Mère Saint-Henry. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,01, lettre 9), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1840a, 15 mai). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,01, lettre 28), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1840b, 4 décembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,01, lettre 41), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1840c, 17 décembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,01, lettre 44), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841a, 26 août). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 11), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841b, 13 septembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 15), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841c, 21 septembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 17), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841d, 25 septembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,001, lettre 34), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841e, 4 octobre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 29), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841f, 7 octobre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 18), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841g, 8 octobre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 21), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841h, 22 octobre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 23), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841i, 13 novembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 25), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841j, 21 novembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 27), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1841k, 15 décembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 32), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1842a, 20 avril). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 43), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1842b, 13 septembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,002,02, lettre 15), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1845, 29 décembre). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,001, lettre 31), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Desjardins, L.-J. (1846, 9 janvier). *Lettre à Mère Saint-Henry*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1B/007/005,002,001, lettre 32), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Deslandres, D. (1993). Des reliques comme vecteur d'acculturation au XVII[e] siècle. *Proceedings of the Western Society for French History*, *20*, 93-108.

Dionne, F. (2023). De vénérées à collectionnées : les reliques des Saints Martyrs canadiens. *Cap-aux-Diamants*, *153*, 23-27.

Dossier thématique « Artisanat - Brodeuses et doreuses ursulines d'après les nécrologies » (SR-T04-0130), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Inventaire des ornements, châsses, reliquaires, tableaux et bouquets de la chapelle des saints qui se trouvent en la présente année de 1682. (1682). Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/017,005), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Kalm, P. (1880). *Voyage de Kalm en Amérique* (tome II). T. Berthiaume.

Kutasz Christensen, T. (2023). Cloister Work. Dans A. Badiee Banta (dir.), *Making Her Mark: A History of Women Artists in Europe, 1400-1800* (p. 172-175). Art Gallery of Ontario, Baltimore Museum of Art, Goose Lane Editions.

Lacroix, L. (1998). *Le fonds de tableaux Desjardins : nature et influence* [Thèse de doctorat, Université Laval]. CorpusUL. https://corpus.ulaval.ca/entities/publication/8421aec7-d4bc-4ac9-800c-b0a06b55fa74

Lalonger, L. (2019). Découverte chez les Ursulines de Québec d'un fonds exceptionnel de modèles de broderie et de dorure. *Rabaska*, *17*, 155-160.

Lumbroso, S. (2021). L'intrigante copie québécoise du suaire de Turin. *Revue Nouvelle-France. Histoire et patrimoine*, *4*, 107-112.

Lusset, É. et Heullant-Donat, I. (2025). *Une vie en boîte : cellules de religieuses et maquettes de couvent* (XVIII[e]-XXI[e] siècle). Éditions de La Sorbonne.

Macardre (?), B. (1837, 10 mars). *Lettre à M. Mollay*. (MQ/1E/017,013). Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Marchand, T. (1984). *La collection de broderies historiées des Ursulines de Québec*, [Mémoire de maîtrise, Université Laval]. CorpusUL. https://corpus.ulaval.ca/entities/publication/94499b29-4016-41c9-b850-a69e133c3828

Martel, S. (2023). Itinéraire d'un corps saint : le cas de Marguerite Bourgeoys, de 1700 à 2005. *Cap-aux-Diamants*, *153*, 14-17.

Martin, C. (1678, 29 mars). *Lettre à Mère Marguerite Flécelles de Saint-Athanase*. Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/005/007,004,022.001), Archives | Pôle

culturel du Monastère des Ursulines, Québec.
Mondzain, M.-J. (2013). Questionner l'ornement. Dans *Questionner l'ornement* (p. 9-19). Les Arts Décoratifs/INHA. https://madparis.fr/IMG/pdf/03-Mondzain.pdf

Otis, R. (1969). *La dorure chez les Ursulines de la Nouvelle-France* [Mémoire de maîtrise, Université Laval].

Ouellet, P.-O. (2004). *Art et dévotion : les reliquaires à paperoles : collection des Hospitalières de Saint-Joseph de l'Hôtel-Dieu de Montréal*. Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal.

Oury, G.-M. (1971). *Marie de l'Incarnation, ursuline*, 1599-1672 : correspondance. Abbaye Saint-Pierre.

Oury, G.-M. (1999). *Les Ursulines de Québec*, 1639-1953. Septentrion.

Payer, C. (2012). Un extraordinaire reliquaire polychrome de 1716. *Cap-aux-Diamants*, *110*, 27-29.

Ponnau, D. (2005). *Trésors de ferveur. Reliquaires à papiers roulés des XVII^e^, XVIII^e^, XIX^e^ siècles*. Association Trésors de Ferveur.

Porter, J. (1975). *L'Art de la dorure au Québec du XVII^e^ siècle à nos jours*. Éditions Garneau.

Porter, J. et Bélisle, J. (1986). *La sculpture ancienne au Québec : trois siècles d'art religieux et profane*. Les Éditions de l'Homme.

Prospectus du Pensionnat des Ursulines de Québec. (1847). Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1K/005/004,002,013,01), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Règlements pour les religieuses de Sainte Ursule de la Congrégation de Paris. (1653). Fonds Monastère des Ursulines de Québec (1639-). (MQ/1E/001/001,001,005.0082), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Savard, P. (1980). *Aspects du catholicisme canadien-français au XIX^e^ siècle*. Fides.

Sbardella, F. (2011). Secrets de clôture : reliques et production de puissance sacrale (France et Italie contemporaines). *Revue de l'histoire des religions*, *228*, 289-305.

Sbardella, F. (2013). La fabrique des reliques. Manipulations et production de sacré dans la clôture. *Conserverie mémorielle*, *14*.

Tanguay, C. (1882, 6 novembre). *Lettre à mère Elizabeth Tims de Sainte-Catherine*. (MQ/1E/005/007,004,007.0010, lettre 37), Archives | Pôle culturel du Monastère des Ursulines, Québec.

Vallée, A.-E (2005). L'intérêt et les limites de la recherche sur l'art de la miniature au Canada. La collection de Bibliothèque et Archives Canada. *RACAR : Revue d'art canadienne*, *30*(1-2), 59-73.

Dossier

Social, média : lire les photos d'atelier de John Max à Montréal, 1956-1964

Michel Hardy-Vallée[1]

Résumé

Lorsqu'il était un jeune pigiste, le Montréalais John Max [Porchawka] (1936-2011) photographia de manière extensive la scène artistique de la métropole. Ses photos montrent des œuvres en devenir et les gens qui les font, mais portent également les traces d'une dynamique sociale entre le photographe et ses sujets. Une lecture détaillée de ses photos publiées et impubliées montre l'interaction entre l'expérience photographique et le champ artistique. À mi-chemin entre la photographie vernaculaire, qui cultive le souvenir, et la photographie de presse, qui cultive la célébrité, les photos d'ateliers de John Max montrent la porosité entre la vie privée et la vie publique. Leur performativité suggère de plus le rôle de l'appareil photo dans la constitution d'un atelier *in situ*, éphémère et ambulant, partagé entre l'artiste et le photographe, et par conséquent l'élargissement du concept d'atelier à l'environnement médiatique dans lequel vivent et travaillent les artistes, incluant les photographes.

Mots-clés : Atelier d'artiste, vie culturelle, photographie, John Max

Abstract

When he was still a young stringer, Montréal photographer John Max [Porchawka] (1936–2011) produced an extensive record of the metropole's artistic scene. His photos show works in progress and the people making them but point also towards a social dynamic between the photographer and his subjects. A close reading of both his published and unpublished photos shows how the photographic experience interacts with the artistic field. Halfway between vernacular production, which cultivates memory, and press work, which cultivates celebrity, John Max's photos of artists' workshops show the porous frontier between private and public life. Their performative quality suggests also the role of the camera in the constitution of an *in situ*, ephemeral, and mobile workshop, shared between the artist and the photographer. This in turns implies extending the notion of workshop to the media environment in which artists live and work, including photographers.

Keywords: Artist's studio, cultural life, photography, John Max

Biographie de l'auteur

Michel Hardy-Vallée est historien de la photographie et chercheur invité à l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky de l'Université Concordia. Il prépare une monographie sur le photographe John Max.

Author's biography

Michel Hardy-Vallée is a historian of photography and Visiting Scholar at the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, Concordia University. He is preparing a monograph of photographer John Max.

Pointez un appareil photographique en direction d'une personne et, selon le contexte ou l'époque, celle-ci vous répondra par une grimace ou un salut gêné ; une main sur l'objectif ; une imperturbable façade. Ces réactions dépendent de caractéristiques propres à chaque personne, mais également de différents scénarios anticipés de diffusion de l'image. Nous n'offrirons pas le sourire tendre réservé à un souvenir intime pour une photo qui pourrait causer un scandale. La diffusion de la photographie est ainsi une question éthique, voire légale : dans les systèmes juridiques reconnaissant le droit à l'image comme au Québec ou en France, les individus ont un pouvoir *de jure* sur la diffusion de leur image photographique. Au Québec, depuis le jugement *Aubry c. Éditions Vice Versa, [1998] 1 R.C.S. 591*, la personne qui pointe un appareil dans notre direction doit acquérir notre consentement en toutes circonstances pour en diffuser l'image, exception faite pour l'intérêt public. Ce pouvoir légal est venu altérer profondément le rapport entre photographes et personnes photographiées, ainsi que la facture même des images produites au Québec. Le droit à l'image a ainsi étendu le pouvoir *de facto* que les individus avaient déjà d'influencer l'image photographique par leur comportement, faisant pendant à la fonction d'auteur du photographe.

Ainsi que le ferait une attraction ambulante, là où se trouve l'appareil, photographe et sujet réalisent une performance conjointe : la création d'une image. Ne qualifie-t-on pas d'ailleurs de cirque médiatique certains événements, rappelant ainsi le spectacle comique et absurde conjuré par un chapiteau planté en plein milieu de nulle part pour attirer les badauds ? Dans le contexte montréalais, nous pourrions également comparer l'appareil photo à la fameuse Roulotte, dirigée au début des années 1960 par le metteur en scène et comédien Paul Buissonneau. Transportant son théâtre pour enfants de parc en parc, elle invitait son jeune public à participer au spectacle pour y jouer de brèves saynètes, comme nous pouvons le lire et le voir dans un reportage du supplément hebdomadaire *Perspectives* (Bouthillette, 1961). Les photographies de John Max [Porchawka] (1936-2011) qui accompagnent le texte montrent bien la nature des spectacles et la participation du public, mais également le pouvoir d'attraction du véhicule même. Il en va ainsi de la caméra comme de la Roulotte : en sa présence, nous modifions notre comportement et nous nous invitons dans l'atelier de la création.

Nous voulons démontrer ici, par l'analyse d'un corpus de photographies de John Max, comment la dynamique sociale entre photographe et sujet s'inscrit dans le champ artistique de Montréal au tournant des décennies 1950 et 1960. Le portrait d'artiste, genre établi tant en peinture qu'en photographie, fonctionne ici au sein d'une industrie médiatique en pleine expansion, qui s'adresse à une société ayant pour un moment fait du milieu des arts une priorité nationale. On s'intéresse à ce que font et à ce que sont les artistes : leurs œuvres côtoient leurs visages dans la presse, et c'est dans leur atelier que les photographes peuvent plus facilement combiner les deux. Par une lecture fine de photographies d'artiste prises par John Max à cette époque, nous tentons ici de reconstituer et de comprendre les interactions

entre le photographe et ses sujets dans leur contexte de signification. Comment expliquer les différentes prises de vue de John Max et leur public implicite ? Pourquoi certaines images ont-elles trouvé le chemin de la publication plutôt que d'autres ? Que tentent d'accomplir respectivement le photographe et ses sujets en participant à la création de ces images ? Que nous disent-elles sur l'atelier de l'artiste moderne et sur celui du photographe ?

Afin de répondre à ces questions, nous exposons d'abord quelques notions fondamentales sur l'atelier d'artiste en regard de celles de studio et de laboratoire photographique, comprises en tant qu'instruments de la création. Ces notions se rencontrent dans les photographies de John Max, que nous analysons selon trois regroupements. D'abord, les images d'artistes qui montrent différents déterminants de l'expérience photographique : pourquoi les images étaient produites et comment elles étaient reçues. Ensuite, des portraits en atelier plus conventionnels visant la publication en magazine qui montrent le travail du médium comme l'activité première de l'artiste. Finalement, un corpus d'images plus informelles, montrant les artistes cabotinant pour la caméra ou vaquant à leurs occupations routinières, explicitant la théâtralité de l'acte photographique. Ces différents corpus illustrent comment la caméra constitue un atelier *in situ*, éphémère et ambulant, un espace distinct du laboratoire ou de l'atelier d'artiste traditionnel, mais qui permet l'élargissement du concept d'atelier à l'espace médiatique dans lequel vivent et travaillent les artistes, ce qui inclut les photographes.

L'atelier, instrument identitaire

Si l'atelier d'artiste suggère facilement une liste de clichés (repaire du génie, désordre organisé, caverne aux trésors, lieu de pèlerinage), c'est à cause de ses nombreuses médiations. Qu'elles soient littéraires ou picturales, elles ont mis en scène la condition sociale et l'identité des artistes en les reliant à leur espace physique de travail (Rodriguez, 1999). En revendiquant le statut d'art libéral à la fin de l'époque médiévale, les métiers de l'image gagnèrent une autonomie décisionnelle sur leur production, mais perdirent également la possibilité de tenir boutique. L'atelier de travail devint en outre lieu de rencontre des mécènes, critiques ou commissaires responsables des lieux d'exposition (Rodriguez, 2002). Cette coupure entre les lieux de création et de diffusion des œuvres fit ainsi de l'atelier moderne le fondement de l'identité professionnelle des artistes. Il devint alors objet d'étude pour la critique d'art et de représentation dans la culture populaire, voire de préservation intégrale (Lacroix, 2006). Sa signification est double, à la fois instrument de la création et manifestation de l'identité des artistes (Grabner, 2010). À Montréal, par exemple, les critiques d'art des années 1920, comme Jean Chauvin, portent ainsi une attention soutenue aux ateliers des artistes de la modernité (Lacroix, 2006). Cependant, en déléguant aux galeries et musées la tâche d'exposition, la diffusion des œuvres échappa aux artistes. Les pratiques *in situ* et post-studio qui gagnèrent en popularité au début des années 1960 participent d'une réappropriation par les artistes de leur contrôle sur l'expérience des spectateurs (Rodriguez, 2002). Rappelant ainsi des

pratiques qui vont de la peinture en plein air au travail des fresques et des mosaïques antiques, les artistes firent de l'atelier une fonction plutôt qu'un lieu (Buren, 2010). Ils investissent les lieux d'expositions et les transforment en lieux de travail, en ateliers temporaires. Mais peu importe l'époque, la documentation photographique a maintenu sa pertinence, que ce soit pour révéler au plus grand nombre cet espace exclusif ou pour garder la trace éphémère d'une performance *in situ*.

La photographie fait partie des technologies de médiation de l'atelier d'artiste, mais elle possède également son atelier propre. Les photographes du XIX[e] siècle contrôlaient un domaine plus large que celui des artistes qui étaient leurs contemporains, gérant eux-mêmes leurs espaces de création, de production et de diffusion. Si des photographes urbains bien établis, comme William Notman à Montréal, pouvaient intégrer tous ces espaces à l'intérieur d'un seul immeuble bien fourni en matériaux et équipements, des photographes itinérants moins fortunés pouvaient tout aussi bien embarquer caméra, plaques et produits chimiques à bord d'un chariot hippomobile pour produire les images là où elles se trouvaient : territoires visés par la colonisation, soldats au front ou habitants des campagnes éloignées. Pour analyser l'atelier photographique, il faut donc établir un certain nombre de distinctions.

Si l'on conçoit que l'atelier est le lieu (physique ou fonctionnel) où se créent l'œuvre et l'identité de l'artiste, il faut, pour en transférer la notion au contexte photographique, le relier aux espaces conjoints du studio et du laboratoire. Au sens étroit du terme, le studio se réfère à un environnement intérieur conçu expressément pour la prise de vue. Pour des raisons techniques, les premiers photographes travaillaient en plein air sans la nécessité d'un lieu dédié[2] (Lebart, 2021). La sensibilité croissante des matériaux permit rapidement de faire la prise de vue en intérieur, pour autant que l'éclairage soit abondant. En adjoignant un laboratoire au studio, les matériaux pouvaient être rapidement développés avant de se dégrader. Par synecdoque, « studio » identifia la raison sociale des photographes, alors que « laboratoire » désignait l'espace dédié au traitement des matériaux photosensibles – la chambre noire.

Un studio du XIX[e] siècle comme celui de Notman peut alors se comprendre comme un espace performatif où photographe et sujet mettaient en scène leur statut social respectif. Le premier faisait étalage de son talent en exposant son travail, alors que le second pouvait s'y faire représenter selon ses ambitions et ses goûts (Parsons, 2016). Tous les studios n'étaient bien sûr pas du même acabit, mais reproduisaient selon leurs moyens et leur clientèle des rituels comparables. Le terme « atelier » s'utilisait alors pour qualifier l'espace de travail des photographes (leur studio-laboratoire), faisant ainsi écho à l'usage en vigueur chez les artistes (Lebart, 2021).

L'apparition de l'appareil Kodak No.1 en 1888 opéra rapidement un divorce décisif entre le studio et le laboratoire. Permettant d'une part une prise de vue mobile à un prix abordable, et

déléguant d'autre part le traitement des pellicules et épreuves à un laboratoire centralisé, le Kodak rendit optionnelle la chambre noire pour le plus grand nombre. La portabilité croissante des appareils du XX^{e} siècle accompagna le déclin du studio, le reléguant aux besoins du travail commercial. L'esthétique se transforma également : la composition soignée et l'éclairage précis du portrait de studio apparurent alors guindés devant le style spontané et dynamique que permettaient les appareils 35 mm et moyen format. Avec l'apparition du Polaroid en 1948, tout l'atelier du photographe – studio et laboratoire – devint portable, et la diffusion des œuvres put débuter immédiatement après la prise de vue, sur leur lieu même.

La chambre noire demeura néanmoins nécessaire aux professionnels et aux artistes jusqu'à l'ère numérique. Elle acquit une valeur exemplaire en tant qu'atelier du photographe[3], espace imaginé socialement significatif et marqueur de son identité (Langford et Tousignant, 2021). Pour certains, elle était aussi efficace qu'une chaîne de montage alors que, pour d'autres, elle était l'instrument permettant les expérimentations les plus inusitées[4]. Ainsi cadrée, elle fait partie de l'expérience photographique, c'est-à-dire de la culture qui régit nos rapports avec la photographie (Henisch et Henisch, 1994). Finalement, le terme « atelier » (*workshop*) ressurgit pour sa part dans un contexte pédagogique. Visant principalement le développement du processus créatif, ce genre d'atelier mené par des photographes seniors permet les échanges à travers des activités de groupe et des rencontres individuelles (Bernard *et al.*, 1961). Par exemple, le peintre Charles Gagnon participa en 1971 aux ateliers organisés par Robert Frank alors qu'il remettait en question sa production récente (Perreault, 2001).

Lorsque John Max commence à apprendre la photographie, au milieu des années 1950, le studio est donc en perte de vitesse par rapport à la chambre noire en tant qu'atelier. Depuis l'entre-deux-guerres, la prise de vue avait acquis des dimensions mythiques grâce au succès de photographes de guerre comme Robert Capa et de reporters comme Henri Cartier-Bresson. Soutenu par des réseaux de diffusion appréciatifs, voire complaisants, leur travail s'imposa au pinacle d'une nouvelle esthétique de l'instantané qui consacre la prise de vue effectuée au moment « décisif », ne tolérant aucune fraction de seconde de retard (Bair, 2016; Coleman, 2023; Lavoie, 2017). Le studio du photographe se résume alors à la prise de vue *in situ* dans cette approche, mais son travail devient davantage affaire de détection que de construction des images (Cartier-Bresson, 2014). On en trouve la contrepartie chez des Américains comme Walker Evans et Berenice Abbott, qui préconisent une prise de vue favorisant l'intégrité de la vision du photographe et une attention soutenue envers leurs sujets. Au début des années 1950, d'autres comme Lisette Model, Robert Frank ou William Klein proposeront de plus une posture ouvertement critique et une subjectivité graphique assumée – Frank et Klein en particulier furent des modèles pour l'approche de John Max, mais également Cartier-Bresson sur certains aspects.

Le site de l'atelier

Nous avons analysé ailleurs dans le détail la composante laboratoire de l'atelier de John Max (Hardy-Vallée, 2022), en considérant les interactions entre le photographe et les images accumulées sur des planches contact dans les archives de travail lors de la préparation d'expositions ou de publications. Nous nous concentrerons donc ici sur la composante studio de son atelier, soit les interactions entre le photographe et ses sujets lors de la prise de vue. C'est ainsi la performativité de la photographie qui nous intéresse ici, non seulement celle qui résulte de sa matérialité (Kunard, 2018), mais surtout celle qui accompagne la prise de vue dans l'atelier *in situ* de John Max, son rôle au sein de la vie culturelle. Si les médias sont, pour la recherche, une source primaire sur la vie culturelle qui permet de la saisir de manière intégrée à travers les disciplines (Cambron, 2012), leur performativité va au-delà du simple enregistrement et peut se comprendre comme productrice de cette vie même (Saint-Jacques, 2012). La photographie nous donne à voir une médiation de l'événement enchevêtrée avec une intervention sur celui-ci. En nous permettant de saisir le faire et le fait (Robert, 2012), elle rend visible et concrète l'action des médias sur la vie culturelle.

L'atelier *in situ* de John Max est au même moment lieu de rencontre et de création. Pour le photographe, la création comprend le travail sur le cadrage, la pose et la signification des images, qui s'apparente à l'expérimentation et au raffinement graduel des artistes travaillant la matière d'une sculpture ou d'une peinture. Bien que les images puissent suggérer un moment décisif, à la manière de celles de Cartier-Bresson, la construction de cette instantanéité en est cependant plus clairement assumée. Pour l'artiste qui pose en plein travail devant la caméra, l'intention créatrice est en apparence la production d'une œuvre dans sa propre discipline. Mais l'artifice du contexte suggère plutôt que la création se fait en ce qui concerne l'image publique : l'œuvre à produire est un discours, voire un mythe, et elle nécessite une collaboration entre sujet et photographe. Cette collaboration doit se réaliser dans un éventail de lieux urbains afin de signifier la modernité et la proximité, produisant ainsi une sociabilité asymétrique entre l'artiste et son public, un ensemble de rapports que nous appelons aujourd'hui « parasociaux ».

Une autre sociabilité asymétrique se retrouve dans l'atelier de John Max, au sens où les artistes possèdent, face au public et au système des beaux-arts, le statut que tente de faire reconnaître le photographe. Si certains photographes seront plus enclins à effacer leur présence pour laisser aux artistes représentés le monopole du capital artistique, Max se comporte plutôt comme un écrivain par sa prise de parole assumée (sur le plan pictural), et la mise en évidence de sa personne. La représentation qu'il fait des artistes ne se limite pas à une fonction dénotative, mais utilise le rapport médiatique entre artiste, photographe et public intéressé par l'art comme levier pour affirmer la valeur artistique de la photographie. Ses photos montrent la vie culturelle montréalaise, mais y réinjectent également une

revendication de statut. Malgré cette asymétrie, on remarque une grande sympathie des artistes envers John Max, qui suggère non seulement qu'ils comprennent la valeur médiatique de la photographie, mais également qu'ils aient conscience de son rôle comme discipline artistique. Ce regard appréciatif peut se voir au moment même de la prise de vue, trace d'un rapport interdisciplinaire qui influe sur le cours de la vie culturelle à Montréal. L'atelier *in situ* intègre donc des interactions entre les individus et entre les disciplines artistiques, et sa mobilité est fondamentale à son inscription dans la vie culturelle moderne. Nous examinerons ces interactions au moment de la prise de vue, lors des pratiques de diffusion privée, ainsi que par le biais de médiations publiques comme les périodiques et les expositions.

La famille des arts

En 1955, John Porchawka complète son cours secondaire à l'école catholique irlandaise D'Arcy McGee. Il a 19 ans, et un passage sans succès au Conservatoire de musique McGill le convainc de revenir aux arts visuels. Ayant fréquenté avec plus d'intérêt l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal pendant le secondaire, il y a cultivé des aptitudes pour différents médiums artistiques avec des enseignants comme le peintre Gordon Webber. Il a déjà reçu plus d'éducation que ses parents qui ont immigré de la Galicie ukrainienne à la fin des années 1920, mais il éprouve de la difficulté à s'orienter professionnellement hors de son milieu ouvrier. Habitué du café L'Échourie sur l'avenue des Pins, situé à proximité de D'Arcy McGee, il y fait la rencontre de Vittorio Fiorucci, Guy Borremans et Robert Millet, qui expérimentent tous la photographie, le cinéma ou le dessin. Son choix se confirme, dira-t-il plus tard, après avoir vu les photographies dans la vitrine du studio de Lutz Dille sur la rue Stanley, mais ses rencontres à L'Échourie ont été tout aussi décisives (Tata, 1968). Il échange rapidement son Kodak Pony 135, appareil 35 mm grand public peu flexible, pour un télémétrique Nikon S2. Papillonnant d'un café à un autre, suivant le réseau grandissant de ses fréquentations (qui comprennent des étudiants de l'École des beaux-arts et des artistes plus établis), en quelques années, il aura photographié des centaines de personnes à travers les disciplines. Il adopte en 1956 le pseudonyme « John Max » à la veille de sa première participation à une exposition collective, *Photographie 57*, pseudonyme qu'il utilisera pour toute sa carrière subséquente de photojournaliste et d'artiste.

Le *modus operandi* de John Max jusqu'au milieu des années 1960 se situe quelque part entre la constitution d'un album de famille et celle d'une ethnographie non savante de la scène artistique. Il est observateur et participant – on le retrouve autant devant que derrière sa propre caméra –, et il produit quantité de négatifs 35 mm (et un peu de moyen format). En plus des vernissages et des ateliers de travail, on retrouve dans ses photos des mariages, des après-midis au café, des temps morts à domicile, des spectacles sur scène, des salles de classe, des coulisses de théâtre et de télévision, des salles de montage ou des vacances au chalet, avec ceci de particulier que, sur chacune de ces images, les personnes sont

peintres, écrivains, comédiens, sculpteurs, musiciens, muralistes, artistes du textile, voire marionnettistes. Pourquoi produire une telle variété d'images, et pourquoi de ces gens en particulier ? Considérant l'ensemble de la production de Max dans ses archives[5], on remarquera d'abord qu'elle se présente comme un fil ininterrompu, une chronique de ses rencontres et des événements où il se trouve. Il démontre peu d'intérêt pour les paysages, urbains ou naturels, et photographie plutôt les gens qu'il connaît sans cacher sa propre présence ou requérir qu'on ignore sa caméra. Plusieurs séries sont ostensiblement posées et furent créées dans le but de produire des portraits conventionnels, mais sa caméra n'arrêtait pas de photographier une fois la séance terminée.

Max montre un intérêt pour la personnalité des gens et la manière dont elle se traduit dans leurs expressions ; il semble que ce soit également ce qui motivait ses sujets à se faire photographier. Se reconnaître sur une photo est une composante fondamentale de la culture de l'image que nourrit le médium (Whalen, 2009), permettant une rencontre avec soi-même comme un autre à découvrir. Comme pour un album de famille (Langford, 2021), une planche contact comporte une performance orale : elle encourage ses lecteurs à verbaliser des réactions, à ajouter des faits devant les images. On trouve d'ailleurs dans les archives de John Max bon nombre d'images où ses sujets examinent des planches contact, généralement celles où ils sont eux-mêmes représentés (Figure 1). Authentifiant la continuité et l'intimité de son rapport à ses sujets, ces images suggèrent également des conversations et des échanges par le biais des gestes et des expressions faciales. On peut en déduire simultanément leur plaisir à se voir, mais également à apprécier le travail de transformation plastique de leur image personnelle que crée la photo. En ce sens, les photos de Max répondaient à un dénominateur commun de la pratique vernaculaire : se reconnaître photographié.



Figure 1. John Max. Henry Saxe et sa compagne Maryse discutant lors de l'examen d'une planche contact, 1960. Négatif 35 mm, 24 x 36 mm. Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

Le contexte de ces gestes de reconnaissance de soi amplifie cependant leur portée. Max photographiait dans le but de publier ses images, et leur volume (plus de 2 000 rouleaux de films recensés pour la période de 1956 à 1964) indique une volonté autre que la mémorialisation vernaculaire. Les archives du photojournaliste Robert Millet partagent avec celles de Max un grand nombre de sujets durant les années 1950, comme Armand Vaillancourt, Rita Letendre, Guido Molinari ou Jean-Paul Mousseau, pour n'en citer que quelques-uns[6]. Les deux hommes se sont mutuellement photographiés, en plus de couvrir les mêmes événements, comme des vernissages à la galerie d'art non figuratif L'Actuelle, tenue par Molinari. Millet maintenait, à la différence de Max, une technique plus stricte de pose et d'éclairage afin de faciliter la lisibilité et la reproductibilité de ses images, et produisait comparativement beaucoup moins d'images non posées. Il semble assez probable que Millet ait fait office de mentor et de collègue envers Max pendant un certain temps. Mais si le modèle de publication envisagé par les photos de Millet était la presse quotidienne, dans lequel le fait positif sur les événements prédomine, le style plus graphique de Max et ses sujets moins collés sur l'actualité trouveront plutôt leur place dans les magazines et les suppléments illustrés hebdomadaires, évoquant les modèles subjectifs popularisés par Klein et Frank.

On trouve d'ailleurs, dans les hebdomadaires, abondance d'intérêt pour le lieu commun de la bohème. Imaginaire social que l'on retrouve partout où il y a une concentration de travailleurs culturels (Glinoer, 2018), la bohème enrobe leur expérience professionnelle et personnelle dans une culture apparemment en porte-à-faux avec l'idéal bourgeois. Transgression, créativité, drames et coups d'éclat en sont l'apanage, et sa présence dans la presse vise autant à fasciner qu'à inquiéter le lectorat. L'immense succès du roman *On the Road* (1957) de Jack Kerouac créera par exemple un nouvel avatar nord-américain de la bohème, le beatnik. Les artistes eux-mêmes peuvent participer à cet imaginaire, soit en laissant tacitement se colporter les légendes, soit en étant eux-mêmes les architectes de leurs mythes. Le photographe néerlandais Ed van der Elsken produisit en 1954, pour le magazine *Picture Post* de Londres, l'archétype du drame bohémien parisien avec sa série de photoreportages débutant avec « Why did Roberto Leave Paris » (van der Elsken, 1954a, 1954b, 1954c, 1954d). Combinant des portraits de ses amis dans le quartier Saint-Germain-des-Prés à une histoire inventée d'amour, de jalousie et de crime passionnel, il synthétisa dans un produit plus vrai que nature la fascination que le quartier de Juliette Gréco et de Jean-Paul Sartre opérait sur le lectorat[7].

Les magazines montréalais de la même époque usaient de moyens moins dramatiques, mais le format privilégié était celui de la visite pseudo-ethnographique au café bohème (souvent L'Échourie ou le El Cortijo) par un intrépide journaliste (généralement un habitué du milieu, comme le poète et cinéaste Claude Fournier par exemple), qui passait quelques heures en compagnie d'une inquiétante tribu de jeunes beatniks à discuter d'art, d'existentialisme, de sexualité ou d'anticléricalisme, et qui se surprenait qu'il ne se soit rien passé de violent

(Fournier, 1960; Piazza, 1963). Le reportage *Artist in Montreal* (1954), tourné par le peintre Jean Palardy pour l'Office national du film, montre par exemple tout aussi bien les codes du genre que la participation active du milieu des artistes à cet imaginaire partagé (Palardy, 1954). L'ethos des artistes y est plus important que leurs œuvres. Bien qu'on n'y voie pas John Max, on peut distinguer une exposition de photographie de Robert Millet sur les murs du café[8], et les échos de l'événement ont sans doute dû lui parvenir.

La curiosité et la préoccupation du grand public envers le milieu artistique se constatent dans le sensationnalisme des reportages sur la bohème, mais trouvent leurs sources dans de plus importants changements sociaux et politiques quant à la place des arts dans la société après la Deuxième Guerre mondiale. Au Canada, la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences, présidée par Vincent Massey, dépose en 1951 un rapport qui définira une nouvelle ère d'interventionnisme gouvernemental en culture. Ses conclusions menèrent à la création d'institutions comme la Bibliothèque nationale et le Conseil des arts. Au niveau provincial, il faudra attendre l'élection de 1960 avant de voir se constituer le premier ministère des Affaires culturelles du Québec, mais, dans la région métropolitaine, le Conseil des Arts de Montréal dame le pion d'une année, en 1956, à son homologue fédéral. L'industrie culturelle est en développement, et la presse imprimée atteindra un sommet de croissance juste avant que la télévision ne lui ravisse son lectorat et ses revenus publicitaires, puisque celle-ci peut rejoindre plus facilement le public en dehors de la zone urbaine (Latouche, 2012 ; Vipond, 2011). Pour reprendre les mots du rapport Massey, c'étaient « les assises spirituelles du Canada » qui étaient en jeu dans le développement culturel face à l'hégémonie américaine (Commission royale d'enquête sur l'avancement des Arts, 1951, p. 317).

En 1961, John Max vend au magazine *Maclean's* un lot de photos prises depuis la fin des années 1950, qui seront ensuite « repackagées » dans un photoreportage au titre racoleur : « The Last Bohemia » (Max, 1961). Reprenant les clichés du genre, le texte du rédacteur commente les photos en faisant miroiter au lecteur un accès privilégié à l'une des dernières tribus bohémiennes, bastion radical de l'anticonformisme. En fait, l'image principale de la double page d'ouverture n'est nulle autre qu'une fête à l'atelier d'Armand Vaillancourt, de retour du Vermont en préparation de son mariage avec Suzanne Verdal[9]. Vaillancourt défendait lui-même bien sûr des valeurs de gauche et n'hésitait pas à se frotter au consensus social. Mais comme on peut le voir dans *Artist in Montreal*, il savait également comment communiquer aisément ses idées à la caméra. Pour un artiste, comprendre le discours médiatique et y participer sont des gestes nécessaires au maintien de l'intérêt et de l'attention du public.

Les artistes, comme le public, aiment regarder les artistes, mais qui regarde les photographes, et comment ? Dans les imprimés où publie Max, ce sont souvent les collectionneurs de célébrités comme les portraitistes Yousuf Karsh ou Gaby [Gabriel Desmarais] qui sont l'objet

de l'attention médiatique (Gaby, 1959). Rarement parle-t-on des photographes moins célèbres, mais leur médium en soi est d'intérêt public. Des chroniqueurs prodiguent leurs conseils aux amateurs, on attire l'attention sur les procédés derrière les images insolites de la première page et on débat parfois de son statut en tant qu'art.

Ceci rend encore plus précieuse la scène captée le 19 mars 1961 par John Max, lors de la visite à son appartement de la rue Chomedey au centre-ville, de Leonard Cohen, Robert Hershorn et Alanis Obomsawin (Figure 2). On peut les voir feuilleter des magazines ou des livres photos de la collection de Max, ainsi que des tirages de sa première exposition solo, *John Max Shouts : Enough, No More, I Want* (1960), en particulier un portrait du photographe Marc-André Gagné. Leonard Cohen pratiquait le médium en amateur, et y fait référence dans son premier roman *The Favourite Game* (1963), tandis que Hershorn se préparait à lancer le magazine d'idées *Exchange* en novembre 1961. Alanis Obomsawin n'était pas encore cinéaste, mais elle cumulait déjà une expérience de modèle, chanteuse et conteuse dans le circuit folk, et entretenait des liens personnels étroits avec le milieu culturel montréalais (Lewis, 2006).



Figure 2. John Max. Leonard Cohen, Robert Hershorn et Alanis Obomsawin examinant des livres et des épreuves (à gauche), Leonard Cohen examinant le livre photographique *The People of Moscow* (1955) de Henri Cartier-Bresson (à droite), 19 mars 1961. Négatifs 35 mm, 24 x 36 mm chacun. Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

C'est ainsi que nous sommes témoins de la scène d'une visite d'atelier chez John Max en bonne et due forme, une appréciation de son travail accompagnée de discussions plus larges sur le médium. Pour le photographe, c'est l'occasion de négocier ses services à venir, comme son portrait de Cohen qui se retrouvera au mois de mai sur la couverture de son recueil *The Spice-Box of Earth* (1961), alors que pour ses invités, c'est l'occasion d'en apprendre plus sur la photographie et d'évaluer la possibilité de lui passer d'éventuelles commandes, ou celle de le laisser immortaliser une expression faciale, un geste qui serait parlant s'il était vu du grand public. Une première pièce de l'atelier du pigiste – sa boutique, si l'on veut le comparer à Notman – se dévoile à travers cette image que le photographe a prise de son propre travail en train de se faire.

La quincaillerie et l'atelier

Des espaces-laboratoires que Max a occupés, il ne nous reste que peu de traces. Dans le documentaire *John Max : A Portrait* (2010) de Michel Lamothe, sa chambre noire paralysée par le désordre de son domicile est un poignant symbole de ses difficiles dernières années. Un portrait du peintre et photographe Henri Cousineau, alors qu'il assistait Max au début des années 1970, montre le même espace en meilleur état dans son œuvre majeure *Open Passport* (Max, 1973). Durant la période que nous examinons ici, deux images pertinentes ont été localisées. La première est un autoportrait du photographe avec son amie la joaillière Jean Sadler[10], en arrière-plan duquel on distingue un agrandisseur Leitz VALOY II et des épreuves, alors que la seconde est une image de sa table de travail. Sur cette dernière se côtoient planches contact, pinceaux et livres sous un détail de la *Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli et une photo de Cartier-Bresson à Alicante en Espagne (Figure 3). Autoportrait par les outils, cette photo témoigne de l'interdisciplinarité de la vie culturelle. En dépeignant ainsi son espace de travail, John Max inscrit dans son corpus la continuité de sa propre pratique avec les arts visuels classiques et modernes, mais également avec la littérature. Les planches contact sont empilées horizontalement, à la manière d'un codex qui attend sa reliure, et non pas verticalement comme une peinture en élaboration.



Figure 3. John Max. Table de travail, 1959. Négatif 35 mm, 24 x 36 mm. Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal.
© La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

Mais il montre moins d'intérêt pour ses outils que pour sa personne : en comparaison, le nombre d'autoportraits qu'il produit est bien plus important.

Un photoreportage publié en 1961 dans *Vie des arts* sur la jeune génération de peintres montréalais fait état de la reconnaissance qu'il réclame. Fait notable pour un magazine de cette époque, le crédit photographique est placé plus haut que la mention de l'auteur du texte. Avant même de parler de peinture, ce dernier résume la démarche de Max comme celle d'un anticonformiste refusant de se mettre à l'emploi d'un studio ou d'un journal, un ami des artistes, qui « use de son appareil comme le peintre de la spatule » (Saucier, 1961, p. 37). Sous cette rhétorique, on discerne des questions de droit d'auteur, de reconnaissance professionnelle et d'autonomie intellectuelle, les mêmes qui occupaient les peintres d'un autre siècle. Ce sont donc des artistes photographiés dans leur atelier par John Max dont il est question dans le reportage, et non pas des artistes seuls. Le format choisi demeure cependant assez conventionnel : on y voit Rita Letendre absorbée dans la manipulation de sa spatule, ignorant l'objectif comme le fait Jacques Hurtubise nettoyant ses pinceaux. Peter Daglish regarde directement la caméra comme s'il était surpris en flagrant délit, et Marcelle Maltais ferme les yeux en sa direction, méditant. La peinture est chose sérieuse : le reportage se conclut sur une Laure Major agenouillée devant son chevalet, préparant religieusement sa prochaine touche.

L'examen des contacts montre des interactions beaucoup plus riches entre le photographe et ses sujets. Arrivant à l'heure d'un repas, Max commence la séance avec Rita Letendre par quelques vues candides de celle-ci lavant la vaisselle, puis elle se met au travail, mélangeant ses couleurs et usant du pinceau. Elle se retourne vers le photographe comme s'il l'avait interpellée, puis passe à la spatule. Elle s'assoit sur le plancher pour prendre la mesure de son tableau, et son expression se détend. Après avoir allumé une cigarette, elle s'adresse franchement à la caméra, et une conversation animée s'ensuit. On y voit de la fierté et du plaisir à travailler, et la séance se conclut sur une Rita Letendre magistrale bien campée dans son fauteuil, entourée d'un tableau en apparence achevé, et d'une pile de boîtes et de tubes vides ayant vaillamment rempli leur devoir (Figure 4). Les marques au crayon gras indiquent la vente subséquente de la photographie au Service de la photographie de l'Office national du film du Canada, pour sa banque d'images dans laquelle une grande partie des informations contextuelles sera ignorée au profit de sa seule forme plastique (Payne, 2013). La photographie résume une interaction satisfaisante, sympathique et animée entre les artistes.

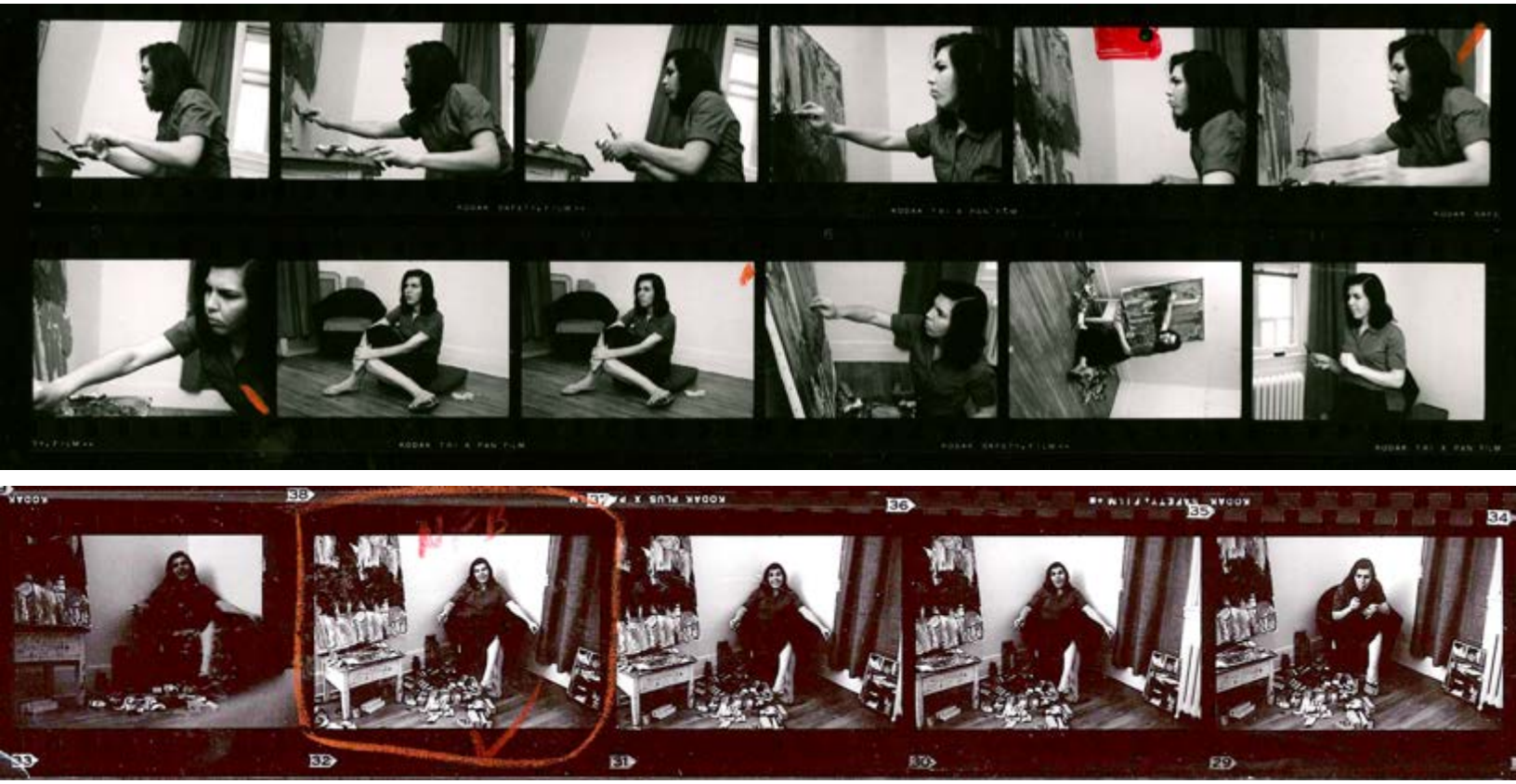


Figure 4. John Max. Planches contact (détails) de Rita Letendre peignant à son domicile, mai 1960. Épreuves à la gélatine argentique, originaux 20,3 cm x 25,4 cm (8 x 10 po). Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

Or c'est plutôt l'image d'une peintre seule à l'ouvrage, presque docile, qui retiendra l'attention de *Vie des arts*. L'iconographie choisie pour le photoreportage fait appel à des valeurs conservatrices et chrétiennes : modestie, piété et dévotion à l'œuvre en train de se faire plutôt que triomphe sur les éléments, maîtrise des outils et accomplissement de son destin. Les jeunes peintres qui entrent dans la carrière n'ont pas encore droit de cité en tant qu'individus libéraux comme leurs aînés (McKay, 2000), et on évite de leur attribuer tout signifiant d'un quelconque ascendant. Pourtant, si on examine bien les planches contact de Max avec Letendre et qu'on en déduit leurs interactions, on remarque que la séance de pose n'est pas orientée vers la construction d'un type précis de portrait. Le photographe n'essaie pas de trouver la meilleure pose qui mette l'artiste sur un piédestal, et cette dernière ne semble pas non plus contrainte par un décorum particulier. Les parties interagissent plutôt selon le modèle d'une entrevue télévisuelle qui tente de mimer le naturel d'une conversation malgré l'artifice de la situation. Max tâche de représenter Letendre en plein travail, mais également de montrer son propre rôle dans cette mise en scène. La visite de l'atelier de la peintre par le photographe est une rencontre plutôt qu'un pèlerinage. La théâtralité de telles photographies déplaît néanmoins encore au public de l'époque, qui préfère ne pas être

interpellé par les images (Fried, 1967; Sayre, 1989). La richesse des interactions entre Max et les différents peintres qu'il a photographiés fut limitée par *Vie des arts* aux seules images sobres de la dévotion au travail.

Le surplus d'images que la proximité avec les sujets et le format 35 mm rendent possible fait de la prise de vue un moment d'expérimentation, puisque plusieurs usages subséquents sont possibles pour une même séance. Lors d'une séance dans le salon de Ghitta Caiserman, on peut décoder dans l'expression corporelle de celle-ci et de son invitée, la peintre Camille Leduc, une certaine familiarité avec le photographe. Elles ne retiennent pas leurs mouvements pour éviter le flou, parlent à la lentille et adoptent une posture appropriée à leur activité plutôt qu'à la composition de la photo. Caiserman est assise exactement à l'endroit où converge la perspective de son tableau *Studio Window* (1957) – on y reconnaît d'ailleurs ses rideaux – et la planche contact la montre travaillant sur des esquisses[11]. C'est la peintre qui se fait invisible à la caméra, maintenant son absorbement et ignorant généralement l'objectif, mais on peut détecter qu'elle fait en conséquence un effort de pose afin de garantir à Max des photos publiables. De cette séance, John Max choisira plutôt un portrait pris au « mauvais » moment, puisque Caiserman a les yeux mi-clos (Figure 5). Accentuant les contrastes et recadrant l'image, Max en fera une image mystérieuse pour une séquence de sa première exposition solo. L'atelier de Caiserman fut, pour un bref moment, le sien également, un espace studio lui permettant d'expérimenter différentes prises de vues qui seront ensuite raffinées dans son espace laboratoire.



Figure 5. John Max. Ghitta Caiserman et Camille Leduc (à gauche), Caiserman esquissant (à droite), planches contact (détails) et épreuve finie. Épreuves à la gélatine argentique, originaux 20,3 cm x 25,4 cm (8 x 10 po) et 35 cm x 27 cm (14 x 11 po). Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal.
© La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

Le théâtre ambulant

Peut-on vraiment parler de la caméra 35 mm comme d'un atelier portatif ? Dans la mesure où elle est le prétexte plutôt que le témoin d'une scène, nous répondons par l'affirmative. L'atelier *in situ* de John Max peut être considéré comme étant tout espace photographiable par sa caméra dans lequel agissaient consciemment les acteurs concernés dans le but de produire une image. Comme son sujet de prédilection était principalement les corps visibles en mouvement, il requérait la participation d'autres personnes dans la création d'une situation pour l'image. Bien que son travail ne cessât pas avec la prise de vue – les manipulations en chambre noire faisant partie de son esthétique –, il délégua éventuellement la dimension laboratoire à des assistants lorsqu'il obtint un statut et des ressources suffisantes à la fin des années 1960. Principalement des étudiants du Collège Loyola où il enseigna de 1968 à 1971, ses assistants (comme l'était Henri Cousineau) eurent la charge du développement des négatifs, de l'impression et de la retouche finale des épreuves. Quartier général de la logistique complexe derrière la production de l'exposition *Open Passport* (Hardy-Vallée, 2019), sa chambre noire devint également un espace de socialisation où se rencontrèrent de jeunes artistes en devenir. Ses méthodes de prise de vue auront également évolué dans les années 1970, et il fut alors de moins en moins intéressé par la célébrité des artistes que par ses interactions avec son réseau de proches. Bien qu'il continuât à photographier les artistes jusqu'à ses derniers jours, ce fut avant tout en tant qu'amis.

L'atelier d'un photographe comme Max est par conséquent un espace éphémère où la vie privée et la vie publique se rencontrent, et dans lequel peuvent facilement s'inviter d'autres artistes. Lorsqu'il se rendit dans l'atelier d'Alfred Pellan vers 1959 aux fins d'un reportage pour *Perspectives* et *Weekend Magazine*[12], la rencontre fut l'occasion de plusieurs expérimentations photographiques, de regards et de jeux dans l'espace pictural. Sur le négatif 498 (Figure 6), Alfred Pellan et Madeleine Pelland prennent différentes poses de couple, l'homme placé au-dessus de sa compagne et muse selon le stéréotype d'usage. Puis Pellan grimace et cabotine seul, et avec ses expressions théâtrales et exagérées aidées d'accessoires improvisés, il s'adresse à un public imaginaire hors du champ de la lentille. Une loupe placée tel un monocle (ou un « prisme d'yeux ») sur son œil droit le transforme en un objet circulaire rappelant la forme tracée sur une peinture derrière lui ; Max se repositionne pour ajuster sa composition, et Pellan ajuste la loupe pour maximiser l'effet. Il en résulte, pour Max, une image satisfaisante qui sera marquée par la suite de deux couleurs différentes de crayon gras, correspondant chacune à deux étapes successives d'un processus de sélection[13]. L'expérience est ensuite répétée avec un morceau de carton sur le visage de Pellan, mais c'est son application sur le visage de Madeleine qui produira l'image retenue d'un crochet rouge, un écho lointain du portrait de la comtesse de Castiglione pour le photographe Pierre-Louis Pierson vers 1865. La séance se relaxe, puis Max fait un portrait individuel de Madeleine et une série du peintre assis à sa table de travail conversant nonchalamment.



Figure 6. John Max. Planche contact avec Alfred Pellan et Madeleine Pelland, vers 1959. Épreuve à la gélatine argentique, 20,3 cm x 25,4 cm (8 x 10 po). Fonds John Max en dépôt P18, Musée des beaux-arts de Montréal. © La Succession de John Max / courtoisie Stephen Bulger Gallery.

En visitant Alfred Pellan dans son atelier, John Max invite celui-ci à se produire dans le sien. Si les images plus conventionnelles montrent l'artiste, ses outils et son environnement de travail, une performance improvisée a lieu pour et dans la caméra : Pellan et Max créent des images ensemble en fonction d'un même cône de perspective. L'idée pourrait en être dérivée du film *Jackson Pollock 51* (1951), dans lequel le réalisateur, le photojournaliste Hans Namuth, utilise une plaque de verre pour filmer les jets de peinture de Pollock à mesure qu'ils se déposent, de telle sorte que le plan focal devienne une toile expressionniste abstraite en train de se faire. La photographie réunit chez Max comme chez Namuth le processus et le produit de l'œuvre, l'atelier et l'exposition. Le réseau d'attitudes et de pratiques qui se concentre autour de sa caméra se compare à celui constitué par la ciné-caméra : la présence de l'appareil crée un événement qui commande l'attention[14]. Pour ceux qui sont devant la caméra, les différents codes de la pose ou du jeu d'acteur se mettent en branle ; pour ceux qui sont derrière, c'est tout un système créatif qui se met en place, un jugement en continu sur les formes visuelles qui en résulteront. Et n'oublions pas l'éventuelle foule de curieux qui est attirée par ce cirque médiatique qui s'installe, avant même que les images qui en sortiront rejoignent son public.

Pragmatique de l'index

Les propositions de Daniel Buren (2010) sur les liens qui unissent l'œuvre d'art à son contexte de production dans l'atelier trouvent leur complément dans celles de Rosalind Krauss (1977a, 1977b) utilisant la notion d'index afin de caractériser l'art de la décennie 1970. Le concept d'index trouve son origine chez le philosophe Charles Sanders Peirce pour désigner un signe qui possède un lien avec son référent par un processus d'empreinte, de trace directe – des pas dans la neige sont un exemple classique. En tant que dispositif reliant causalement un objet et sa représentation physicochimique par l'intermédiaire de la lumière réfléchie et convergente, la photographie possède des caractéristiques indicielles, tout comme la toile que Rita Letendre travailla devant John Max porte l'empreinte de sa spatule. L'indexicalité de la photographie étant culturellement plus remarquable que celle de la peinture, elle a valeur d'exemple pour Krauss et lui permet de structurer son propos sur différentes pratiques artistiques qui privilégient l'impossibilité de déplacer l'œuvre de son lieu, ou qui en prennent explicitement acte (Krauss, 1977b). Pour Buren comme pour Krauss, la pragmatique des œuvres est essentielle à leur compréhension : elles ne sont pas des signes mobiles, autonomes qui préservent leur sens lorsqu'on en change le contexte, de la même manière que l'expression « Je le veux » n'a pas le même sens dans un mariage que dans une boulangerie parce qu'elle n'accomplit pas la même action. Une œuvre, plus qu'un simple signe, se définit par sa pragmatique – la performativité d'une expression en contexte –, et son atelier, plutôt que de se limiter au simple lieu physique de sa création, comprend également son interaction avec le champ de ses médiations. La photographie est ainsi un laboratoire intellectuel exemplaire pour ceux qui cherchent à articuler le sens des pratiques explorant les questions conjointes de l'expression et du site.

Pour que de telles idées soient recevables dans les années 1970, il fallait présupposer non seulement des précédents dans les domaines de la critique d'art et de la recherche académique, mais également dans la vie culturelle elle-même. L'art explorait bien sûr déjà la question du site de l'atelier – on n'a qu'à penser à *L'Arbre de la rue Durocher* de Vaillancourt commencé en 1953 –, et l'expérience photographique était riche de situations dans lesquelles une simple caméra suffisait à créer un prétexte et un contexte pour la production d'images. Dans la pratique vernaculaire, on produit des photos pour avoir des traces du monde, mais également pour produire des photos, ces objets qui peuvent ensuite circuler, être commentés, appréciés et intégrés à d'autres objets (un spicilège, un album, une lettre, un journal intime, etc.) et à d'autres pratiques. Le photographe Garry Winogrand affirmait à juste titre qu'il faisait des photos pour « découvrir ce dont une chose aura l'air une fois photographiée[15] » (Longwell, 1972, p. 4). Pour le philosophe David Davies, il en résulte que ces pratiques démontrent qu'en bout de ligne, l'ontologie des œuvres d'art n'est pas une question d'objets, mais bien d'actions. Bien que les produits matériels soient notre principale source d'information sur les œuvres d'art, l'œuvre en soi est une performance, une suite d'actions précises par lesquelles les artistes manipulent un médium, performance que nous apprécions par le biais du produit (Davies, 2004), ce « masque mortuaire de sa conception[16] » (Benjamin, 1986, p. 81). C'est le travail de Rodin plus que l'objet dont la cause est Rodin que nous apprécions. Les pratiques *in situ* ou post-studio se comprennent ainsi, suivant Davies, comme une tentative de rendre plus explicite le principe performatif fondamental à l'œuvre d'art, idée que défendent également à leur manière Buren, Krauss, Vaillancourt, ou Max et Pellan.

La photographie du XX^{e} siècle, par la présence limitée de ses studios et de ses laboratoires, apparaissait donc comme une pratique qui pouvait remettre en question la notion même d'atelier. Si le Polaroid permet de transporter avec soi le studio et le laboratoire des images, pourquoi s'embarrasser de louer un local pour peindre ? Pourtant, la photographie, surtout lorsqu'elle fut couplée à l'imprimerie de masse, a permis de démultiplier les représentations de l'atelier d'artiste. Si elle a mis à mal l'aura de l'œuvre d'art (Benjamin, 2012), elle aura néanmoins magnifié celui de l'atelier. De cet endroit réservé à quelques initiés, les photographies qu'on peut faire ont une valeur précisément parce qu'elles diffusent au plus grand nombre son inaccessibilité. En diffusant les images de leurs espaces de travail avec des reproductions de leur travail dans des périodiques comme *Vie des arts* ou *Perspectives*, les artistes préservaient la confidentialité de leurs lieux de création tout en communiquant à une multitude – allant du simple quidam au conservateur de musée – un condensé de leur éthos professionnel et de leur personnalité. Les valeurs qu'ils véhiculent en tant qu'individus (du moins celles que les périodiques retransmettent) accompagnent ainsi leurs œuvres dans la réception. Ces images constituent un premier contexte pour un public interpellé par les discours ambiants sur la culture et le destin de la nation, et qui fréquente plus souvent le musée imaginaire des magazines que ceux en pierre et en béton du centre-ville. La sociabilité indirecte, médiatisée qui se construit alors entre le public et l'artiste devient pour la majorité le mode principal

d'appréhension du travail artistique. La photographie montre comment l'atelier des artistes ne se limite plus à l'espace physique dans lequel sont créées leurs œuvres, mais s'étend à l'espace médiatique dans lequel se communique leur personnalité – constatation qu'on voit à l'œuvre tout autant dans « The Last Bohemia » que chez Andy Warhol par le rayonnement de son atelier-spectacle, la Factory. La photographie joue également un rôle clé dans la mise en place de l'art conceptuel, justifiant son déni de l'objet, mais permettant en même temps d'en documenter les éphémères traces.

En se frottant à l'atelier des peintres, c'est son propre statut en tant qu'artiste que défendait John Max le pigiste. Sa pratique occupait de multiples fonctions, pouvant servir tout autant à des fins vernaculaires, publicitaires ou artistiques, mais il revendiquait celle qui faisait de lui l'égal des peintres. Documentant l'expérience photographique, ses images montrent de plus comment les artistes vivaient avec celles-ci, et nous permettent d'en comprendre plus sur les rapports mutuels, parfois familiaux (Hirsch, 1997) entre les individus qu'elles alimentaient. Elles nous laissent entrevoir les contours de son propre atelier, à la fois boutique, studio et laboratoire, dont le lieu pouvait facilement se constituer ou se défaire de manière éphémère. La photographie est un médium social, caractérisé par une abondance d'images ordinaires (Batchen, 2000), faciles à partager de manière informelle, mais qui peuvent tout aussi bien trouver le chemin vers la diffusion de masse, trajectoire qu'espère pour lui-même tout artiste cherchant à se faire découvrir et à établir son nom.

Il serait présomptueux d'attribuer à la photographie seule la paternité conjointe du modernisme pictural, de l'art conceptuel, de la société du spectacle, de la performance ou des œuvres *in situ* (nous pourrions en dire autant de la sculpture et du théâtre), mais sa présence au sein de chacune de ces pratiques atteste de son importance majeure dans et autour de l'art occidental du dernier siècle, même lorsque son statut en tant que médium artistique était objet de dispute. Dans le contexte de la vie culturelle montréalaise, les archives de John Max constituent une source exceptionnelle pour l'étude des rapports entre art et photographie, et le présent article a tenté d'en montrer une facette précise en étudiant un échantillon des représentations d'ateliers qu'elles contiennent. Comme nous avons pu le constater, elles sont riches d'enseignement sur les attitudes des artistes face aux médias s'intéressant à leur pratique et à leur éthos, mais également sur l'expérience photographique de l'époque et la porosité des frontières entre les contextes de diffusion des images. John Max bénéficiait de la participation entière de ses sujets dans l'atelier – le sien ou le leur – et il en acquérait par le fait même une éducation à la vie artistique.

Des recherches plus approfondies permettraient également de mieux comprendre comment se vivait à Montréal le pôle opposé à l'atelier comme le concevait Buren : l'exposition en galerie ou en musée. En effet, bien que Max n'ait pas photographié aussi systématiquement les vernissages que le fit son ami de longue date Gabor Szilasi (Szilasi, 2019), il était présent aux expositions des non-figuratifs à L'Actuelle et au Musée des beaux-arts, lors des performances

explosives d'Armand Vaillancourt, dans la galerie de Vittorio Fiorucci, à l'ouverture du Drug avec François Dallegret et aux premières de ses propres expositions. Dans les photos de vernissages de Max, tout comme dans celles de Szilasi, c'est l'attention divisée des participants qu'on remarquera. Leur caméra n'attire pas autant l'attention dans un vernissage qu'elle peut le faire dans l'atelier, ou même dans la rue. Concédant parfois un bref regard au photographe, un autre aux œuvres sur les murs, leurs sujets sont profondément absorbés par les gens qui les entourent.

Notes

1. L'auteur tient à remercier la Succession de John Max et la galerie Stephen Bulger pour les photographies de John Max, et il souligne la collaboration précieuse des archivistes Danielle Blanchette et Audrey Marcoux du Musée des beaux-arts de Montréal, ainsi que René St-Pierre pour Armand Vaillancourt. On trouvera une large sélection des photographies de John Max de cette époque dans l'ouvrage de l'auteur (2025), *Premières planches*. VU.
2. Comme le précise Lebart, les premiers papiers étaient à noircissement direct et devaient être exposés au soleil pour de longues minutes avant que l'image soit visible.
3. La chambre noire et ses artefacts font l'objet d'une démarche de longue date du photographe Michel Campeau, qui a été publiée, entre autres, dans *Darkroom* (Campeau, 2007) et *The Donkey that Became a Zebra. Darkroom Stories* (Campeau, 2019).
4. Bien sûr, l'usage du laboratoire commercial sera également réintégré dans la démarche d'artistes des années 1970 comme Stephen Shore, pour son projet *American Surfaces* (1972-1973). La compagnie Polaroid a également cultivé les rapports avec des photographes établis tels qu'Ansel Adams afin d'asseoir sa crédibilité en tant que médium artistique.
5. Toutes les images proviennent du Fonds John Max en dépôt (P18), hébergé au Musée des beaux-arts de Montréal, et appartenant à la Succession de John Max.
6. Fonds Robert Millet. - [195-]-2018 (P179), Archives de la Ville de Montréal.
7. Il en fera également une autofiction photographique, *Love on the Left Bank* (van der Elsken, 2002 [1954]).
8. De nombreuses photographies de plateau sont disponibles dans le Fonds Robert Millet.
9. La planche contact fait état d'un test sanguin, à cette époque obligatoire pour l'obtention d'une licence de mariage dans l'État du Vermont. Le mariage n'aura cependant pas lieu. John Max était censé être le témoin de Vaillancourt.
10. Sadler, ayant étudié à l'École des beaux-arts de Montréal, opérait avec une associée un atelier de joaillerie se spécialisant dans les créations sur mesure adaptées à la mode contemporaine (Turner, 1966).
11. *Studio Window* fut exposée au 74e Salon annuel du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal en avril et mai 1957, alors que les photographies de Max datent de janvier ou février 1957, selon son système de numérotation. Il est possible que Caiserman était en train de travailler sur sa peinture à ce moment.
12. La date précise de cette visite n'a pas été notée et est déduite de la numérotation. Les images ont été publiées dans (Trent, 1960a, 1960b). Deux autres visites de Max dans l'atelier de Pellan sont recensées en 1962 et 1964.
13. Cette image sera utilisée dans l'installation *L'Arbre du peuple*, créée par le Service de la photographie de l'ONF pour le pavillon du Canada à Expo 67.
14. On se référera aux photographies de plateau de Max du film *La femme image* (1960) de Guy Borremans, reproduites dans (Hardy-Vallée et Hudon, 2024)
15. « I photograph to find out what something will look like photographed. »
16. « The work is the death mask of its conception. »

Références

Bair, N. (2016). The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century. *History of Photography*, *40*(2), 146-166. https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1146445

Batchen, G. (2000). Vernacular Photographies. *History of Photography*, *24*(3), 262-271. https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443418

Benjamin, W. (1986). One-Way Street (selection) (E. Jephcott, Trans.). Dans P. Demetz (éd.), *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing* (pp. 61-96). Schocken Books.

Benjamin, W. (2012 [1939]). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [Das Kunstwerl im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit] (J. Cambreleng, Trans.). Dans *Walter Benjamin sur la photographie* (pp. 161-195). Éditions Photosynthèses.

Bernard, R., White, M., Adams, A., Lyons, N., et Smith, H. H. (1961). The Workshop Idea in Photography. *Aperture*, *9*(4), 143-171. https://archive.aperture.org/article/1961/4/4/the-workshop-idea-in-photography

Bouthillette, J. (1961, 24 juin). La Roulotte promène ses personnages de parc en parc. *Perspectives*, 6-10. https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/4943082

Buren, D. (2010 [1979]). The Function of the Studio. Dans M. J. Jacob et M. Grabner (éd.), *The Studio Reader: On the Space of Artists* (pp. 156-162). The University of Chicago Press.

Cambron, M. (2012). Introduction: l'indiscipline de la culture : objets et méthode. *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, *15*(1-2), 13-21. https://doi.org/10.7202/1014623ar

Campeau, M. (2007). *Darkroom*. Nazraeli Press.

Campeau, M. (2019). *The Donkey that Became a Zebra. Darkroom Stories*. LOCO.

Cartier-Bresson, H. (2014 [1952]). Foreword. Dans *The Decisive Moment*.

Coleman, A. D. (2023). *Alternate History: Robert Capa on D-Day*. https://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-capa-on-d-day/

Commission royale d'enquête sur l'avancement des Arts, L. e. S. a. C. (1951). *Rapport*. I. d. Roi. https://www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-400-f.html

Davies, D. (2004). *Art as Performance*. Blackwell.

Fournier, C. (1960, 20 février). Tout un monde à changer. *Perspectives*, *2*(8), 2-4. https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/4943011

Fried, M. (1967, été). Art and Objecthood. *ARTFORUM*, 12-23.

Gaby. (1959, 9 mai). A New Gallery of French-Canadian Portraits. *Maclean's*, *72*(10), 17-32.

Glinoer, A. (2018). *La bohème : Une figure de l'imaginaire social*. Les Presses de l'Université de Montréal.

Grabner, M. (2010). Introduction. In M. J. Jacob & M. Grabner (Eds.), *The Studio Reader: On the Space of Artists* (pp. 1-11). The University of Chicago Press.

Hardy-Vallée, M. (2019). The Photobook as Variant: Exhibiting, Projecting, and Publishing John Max's Open Passport. *History of Photography*, *43*(4), 399-421. https://doi.org/10.1080/03087298.2020.1771052

Hardy-Vallée, M. (2022). Thinking Onto the Box: The Photographer's Archive as Instrument [Pensar dentro de la caja: El archivo del fotógrafo como instrumento]. *Anales de Historia del Arte*, *32*, 351-372. https://doi.org/10.5209/anha.83075

Hardy-Vallée, M., et Hudon, S. (2024). Reprendre contact avec « La femme image ». *Panorama-Cinéma*. https://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=15&id=1201

Henisch, H. K., et Henisch, B. A. (1994). *The Photographic Experience 1839–1914: Images and Attitudes*. The Pennsylvania State University Press.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.

Krauss, R. (1977a). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*(3), 66-81. https://doi.org/10.2307/778437

Krauss, R. (1977b). Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. *October*(4), 58-67. https://doi.org/10.2307/778480

Kunard, A. (2018). Photography as Gesture: How Photographs Make Things Happen. *Revue du MBAC*, *9*, 22-28. https://doi.org/10.3138/ngcr.9-002

Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art. *Anthropologie et Sociétés*, *30*(3), 29-44. https://doi.org/10.7202/014924ar

Langford, M. (2021 [2001]). *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. McGill-Queen's University Press.

Langford, M., et Tousignant, Z. (2021). Introduction. Dans M. Langford et Z. Tousignant (éd.), *Le laboratoire = The Laboratory* (pp. 17-25). Artexte.

Latouche, D. (2012). 1920-1960 : l'émergence d'une modernité culturelle urbaine. Dans D. Fougères (éd.), *Histoire de Montréal et de sa région* (Vol. II). Presses de l'Université Laval.

Lavoie, V. (2017). *L'affaire Capa. Le procès d'une icône*. Textuel.

Lebart, L. (2021). Qu'est-ce qu'un laboratoire ? Dans M. Langford et Z. Tousignant (éd.), *Le laboratoire = The Laboratory* (pp. 27-39). Artexte.

Lewis, R. (2006). *Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker*. University of Nebraska Press.

Longwell, D. (1972). Monkeys Make the Problem More Difficult; A Collective Interview with Garry Winogrand. *Image*, *15*(2), 1-4.

Max, J. (1961, 22 avril). The Last Bohemia. *Maclean's*, 24-27.

McKay, I. (2000). The Liberal Order Framework: A Prospectus for a Reconnaissance of Canadian History. *The Canadian Historical Review*, *81*(4), 616-678. https://doi.org/10.3138/chr-102.s4.090

Palardy, J. (1954). *Artist in Montreal*. Office national du film du Canada. https://www.nfb.ca/film/artist_in_montreal/

Parsons, S. (2016). Notman's Studio as a Space of Performance. In H. Samson et S. Sauvage (éd.), *Notman: A Visionary Photographer* (pp. 76-83). Hazan / Musée McCord.

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

Perreault, M. (2001). Repères biographiques. In G. Godmer (éd.), *Charles Gagnon* (pp. 133-154). Musée d'art contemporain de Montréal. https://macrepertoire.macm.org/publication/charles-gagnon-2/

Piazza, F. (1963, janvier). 21 heures, rue Clark. *Le Samedi*, 9-13. https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3769355

Robert, L. (2012). La « vie culturelle » et son histoire. Quelques réflexions sur la notion de « vie ». *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, *15*(1-2), 231-242. https://doi.org/10.7202/1014633ar

Rodriguez, V. (1999). L'atelier institué en portrait de l'artiste moderne dans la littérature du XIX^{e} siècle. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *26*(1-2), 3-12. https://doi.org/10.7202/1071545ar

Rodriguez, V. (2002). L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre. *Sociologie et sociétés*, *34*(2), 121-138. https://doi.org/10.7202/008135ar

Saint-Jacques, D. (2012). Montréal, foyer de la vie culturelle au Canada français durant la première moitié du XX^{e} siècle. Domination et résistance. *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, *15*(1-2), 23-40. https://doi.org/10.7202/1014624ar

Saucier, P. (1961). Jeunes peintres au travail. *Vie des arts*, (22), 37-45. https://id.erudit.org/iderudit/55199ac

Sayre, H. M. (1989). *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. The University of Chicago Press.

Szilasi, G. (2019). *Le monde de l'art à Montréal, 1960-1980* (Z. Tousignant, éd.). McGill-Queen's University Press.

Tata, S. (1968). On assignment: John Max by Sam Tata. *Foto Canada*, *1*(3), 29-35.

Trent, B. (1960a, 15 octobre). Alfred Pellan ou la joie de vivre et de créer. *Perspectives*, *2*(42). https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/4943046

Trent, B. (1960b, 15 octobre). Alfred Pellan: Lover of Life and Art. *Weekend Magazine*, *10*(42).

Turner, D. (1966). Latest Fashions Inspire Off-Beat Jewelry. *The Gazette*, 25.

Van der Elsken, E. (1954a, 6 février). Why did Roberto Leave Paris? *Picture Post*, 14-17.

Van der Elsken, E. (1954b, 13 février). Paris is the City of Jealousy. *Picture Post*, 32-35.

Van der Elsken, E. (1954c, 20 février). The Call of the Sea. *Picture Post*, 37-39.

Van der Elsken, E. (1954d, 27 février). Paris is no Mother. *Picture Post*, 38-40.

Van der Elsken, E. (2002 [1954]). *Love on the Left Bank*. Dewi Lewis Publishing.

Vipond, M. (2011). *The Mass Media in Canada: Who Decides What We Read, Watch, & Hear?* James Lorimer & Company.

Whalen, C. (2009). Interpreting vernacular photography: finding 'me' – a case study. Dans R. Howells et R. W. Matson (éd.), *Using Visual Evidence* (pp. 78-95). McGraw-Hill/Open University Press.

« C'est juste si on mange pas de la peinture » : vivre et grandir dans une œuvre d'art habitable

Benoit Vaillancourt

Résumé

Partout au Québec, des personnes étrangères à l'art savant expriment une créativité débridée en dehors du cadre conventionnel de l'atelier, dans leur intérieur domestique ou sur leur terrain privé. Leurs œuvres environnementales à l'esthétique inusitée sont réputées vulnérables. Quand elles survivent en tant que biens patrimoniaux, elles le doivent souvent aux démarches des héritiers et héritières de l'artiste. Cet article propose de remonter aux sources de cet engagement familial à partir de trois cas québécois : la maison du « peintre-barbier » Arthur Villeneuve à Chicoutimi, celle du bricoleur-menuisier Léonce Durette à Saint-Ulric et le jardin de sculptures de Léon Bouchard à Sainte-Hedwidge. Il montre que les environnements d'art populaire, en brouillant la frontière entre la création et la vie quotidienne, entretiennent des rapports complexes avec la maisonnée. Celle-ci devient partie prenante d'un projet marqué par le télescopage de l'œuvre, du domicile et de l'atelier, ce qui rehausse son rôle dans la gestion patrimoniale après le décès de l'artiste.

Mots-clés : art populaire, vie familiale dans un atelier-résidence, patrimonialisation d'œuvres environnementales, succession d'artiste

Abstract

Across Quebec, individuals outside the realm of fine arts express unbridled creativity beyond the conventional studio setting, within their domestic interiors or on their private property. Their environmental artworks, with their unusual aesthetics, are known to be vulnerable. When they survive as heritage assets, it is often thanks to the efforts of the artist's heirs. This article aims to trace the roots of this family involvement through three Quebec case studies: the house of the "painter-barber" Arthur Villeneuve in Chicoutimi, that of the handyman-carpenter Léonce Durette in Saint-Ulric, and the sculpture garden of Léon Bouchard in Sainte-Hedwidge. It shows that folk art environments, by blurring the line between creation and daily life, maintain complex relationships with the household. The home becomes an integral part of a project marked by the merging of the artwork, the residence, and the studio, thereby enhancing its role in heritage management after the artist's death.

Keywords: folk art, family life in a studio-residence, heritagization of art environments, artist's estate

Biographie de l'auteur

Benoit Vaillancourt est candidat au doctorat en muséologie, médiation et patrimoine à l'Université du Québec à Montréal. Formé en ethnologie, il étudie la construction des patrimoines à petite échelle. Ses travaux portent sur les destinées familiale, locale et régionale de l'art populaire. À titre de chercheur et rédacteur professionnel, il s'intéresse également aux collections à caractère religieux.

Author's biography

Benoit Vaillancourt is a doctoral candidate in museology, mediation and heritage at the Université du Québec à Montréal. Trained in ethnology, he studies the construction of heritage on a small scale. His work focuses on the family, local and regional destinies of folk art. As a professional researcher and writer, he is also interested in religious collections.

> *Vous, avez-vous déjà vu ça, une maison, un foyer familial [où] la maison est peinte du plafond [aux] tringles? Vous en voyez pas. Y'en a pas au Canada. J'ai une vie familiale, j'ai des enfants. Depuis que mon mari est peintre que la vie familiale, elle est partie ! Un arrive dans sa chambre pour faire ses devoirs le soir, papa est là. Ça sent la peinture. Il va dans une autre chambre. Ben l'autre arrive, papa est encore là. Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ? Dire un moment donné : « Vas-t-en dans la cave, vas-t-en au sous-sol*. (Radio-Canada, 1963)

Hélène Villeneuve (née Morin) se sentait bien seule quand, en 1963, elle racontait à la télévision nationale à quoi ressemblait son quotidien dans la maison que son époux, le barbier et artiste autodidacte Arthur Villeneuve, avait presque entièrement recouverte de peintures à l'esthétique naïve (fig. 1). Sa situation n'est pourtant pas unique. Partout au Québec, des personnes étrangères à l'art savant expriment une créativité débridée en dehors du cadre conventionnel de l'atelier, à l'intérieur de leur domicile ou sur leur terrain privé. Avec des matériaux ordinaires, souvent récupérés, ces artistes du dimanche — des hommes, en majorité — érigent des structures ou déploient des environnements décoratifs qui donnent forme à leur univers intérieur hautement personnel. Exubérantes et foisonnantes, leurs œuvres répondent à une sorte de pulsion, à un irrépressible désir de créer. Elles se laissent difficilement cerner, car elles redessinent les frontières : monumentales dans leurs proportions, évolutives par leur exposition aux éléments et par leur tendance à croître sans cesse pour envahir tout l'espace disponible, offertes au regard des passants en même temps qu'elles constituent un refuge pour la personne qui s'y enracine, elles tiennent tout à la fois de l'art populaire, de l'architecture et de la performance.



Figure 1. Arthur Villeneuve, *La fondation de Chicoutimi*, 1959, détail intérieur de la Maison Arthur-Villeneuve, collection La Pulperie de Chicoutimi / Musée régional, 1994-0800.1.2.3. Photographie de Paul Cimon, © La Pulperie de Chicoutimi / Musée régional.

La difficulté à saisir ce phénomène se reflète dans la diversité des appellations qui se sont multipliées jusqu'à aujourd'hui : « *grass-roots* » (Blasdel, 1968), « *folk* » (Weissman, 1982), « brut » (Ragon, 1996), « *outsider* » (Cardinal, 2001) ou encore « indiscipliné » (Rousseau, 2007). L'art dont il est question ici est le fait d'un « inspiré » (Ehrmann, 1962 ; Verroust et Lacarrière, 1978), un « habitant-paysagiste » (Lassus, 1977) un « singulier » (Pagé, 1978) ou un « visionnaire » (Beardsley, 1995 ; Manley et Sloan, 1997)[1]. Les débuts de sa valorisation à compter des années 1960 — notamment par cet effort d'inventivité lexicale — coïncident avec l'éclatement des pratiques artistiques et des hiérarchies culturelles au Québec. En cette ère de revendications politiques et sociales, on a vu l'acte créateur dépasser le seuil de l'atelier pour investir l'espace public et l'institution culturelle s'ouvrir aux formes marginales de la créativité populaire, désormais libérée de la tradition et porteuse d'un idéal émancipateur. Le succès en son temps des *Patenteux du Québec*, enquête pionnière sur celles et ceux qui décorent leurs parterres avec invention et imagination dans toutes les campagnes de la province, porte bien la marque de son époque[2] (De Grosbois *et al.*, 1974).

Au-delà de sa coloration idéologique et du renouvellement terminologique qu'elle alimente, la littérature sur ce que nous appellerons ici les environnements d'art populaire est traversée par une constante : la déploration de leur vulnérabilité. Nous verrons que l'engouement qu'ils suscitent dans certains cercles n'empêche pas les environnements d'art populaire de dépérir sur place ou d'être démantelés puis, éventuellement, dispersés dans différentes collections. La recherche montre que les jours d'une œuvre environnementale sont souvent comptés à partir du décès de son auteur. De là, sa mort ou sa survie peut reposer sur les membres de la famille de l'artiste. Ces derniers sont les légataires naturels du terrain ou du bâtiment auquel l'œuvre est inextricablement liée. Étant donné que, de leur vivant, les artistes populaires se tiennent plus ou moins éloignés du milieu culturel et que ce dernier peine à assimiler des biens bousculant à ce point les rapports entre l'art et la vie quotidienne, l'action — ou l'inaction — des héritiers et héritières s'avère déterminante.

Ce constat posé, nous avons voulu comprendre le rapport des familles d'artistes avec les œuvres qu'elles reçoivent en héritage. Cheminant à rebours, nous avons sélectionné trois biens québécois qui présentaient une institutionnalisation plus ou moins achevée : la maison du « peintre-barbier » de Chicoutimi Arthur Villeneuve (1910-1990), aujourd'hui un emblème de l'art naïf dans la province ; la maison dite *« Pin » d'épice* à Saint-Ulric, que le menuisier-bricoleur Léonce Durette (1932-2011) a agrémentée de matériaux récupérés et de morceaux de bois peints formant des motifs colorés sur les façades et des modules sonores, éoliens ou électriques sur le parterre ; et le *Petit bonheur* à Sainte-Hedwidge au Lac-Saint-Jean, un lot à bois aménagé par Léon Bouchard (1920-2012), ancien militaire, travailleur forestier et éleveur, qui a disposé dans les sentiers un ensemble de figures humaines et animales qu'il avait tantôt sculptées en bois, tantôt façonnées dans des pierres trouvées sur place (fig. 2).



Figure 2. *Le fondateur du Petit Bonheur*, installé sur le Sentier des artistes. Photographie de Benoit Vaillancourt, juin 2018.

Dans les trois cas, un homme a transmis à ses enfants un environnement d'art populaire, et c'est autour d'eux que s'est déployé un ensembe de démarches indicatives d'un processus de patrimonialisation : ils et elles ont formé des entités vouées à la gestion des œuvres, les ont exposées dans un contexte officiel ou informel, ont œuvré à leur reconnaissance légale, sollicité des jugements d'expertise, collaboré avec divers partenaires, conclu des transactions ou encore publié des recherches. À la source de cet engagement familial, ne trouve-t-on pas une expérience commune : celle d'avoir vécu et grandi au sein même d'un environnement d'art ? Caractérisé par une fusion de l'œuvre, de la résidence et de l'atelier, ce lieu tend à brouiller les frontières entre espace de création, espace de vie et espace d'exposition — un brouillage qui, en retour, influencerait la manière dont la famille valorise l'artiste après sa mort. Après un bilan des enjeux liés à la sauvegarde des environnements d'art populaire, nous mettrons cette hypothèse à l'épreuve à partir de la littérature secondaire sur nos trois artistes et d'une enquête ethnographique menée auprès de certains de leurs descendants et descendantes. Nous dégagerons ainsi quelques récurrences dans des expériences de vie qui posent le problème de l'absence de l'atelier à proprement parler.

Questions de conservation, questions d'héritage

D'étude de cas en étude de cas, la vulnérabilité des environnements d'art populaire s'impose comme une évidence. On pourrait composer un florilège d'exemples de disparition d'une œuvre ou de menace qui plane sur une autre. Au Québec, Valérie Rousseau, théoricienne et défenseure de l'art indiscipliné, a été témoin de la perte systémique des œuvres à caractère environnemental lorsqu'elle a entrepris d'en dresser un répertoire, de 1996 à 2004 ; vingt ou trente ans après *Les Patenteux du Québec*, seules quelques-unes de celles inventoriées dans cet ouvrage de référence subsistaient (Rousseau, 2007, p. 141). À la suite de Valérie Rousseau, la chercheuse en architecture Katherine Lapierre a proposé son propre répertoire d'environnements *outsider*, qu'elle a renoncé à organiser par caractéristiques formelles. Afin de « souligner leur fragilité », elle propose plutôt un classement tripartite basé sur leur degré de pérennisation : après ceux toujours en cours d'évolution et ceux muséalisés ou institutionnalisés, elle en analyse sept qui, en date de 2011, étaient déjà détruits ou présentaient une pérennité incertaine (Lapierre, 2015).

La préservation est un défi tel que des travaux portent précisément sur le sujet, soit pour sensibiliser le lectorat au sort de l'un ou l'autre de ces « *environments in crisis* » (Prince, 1988), soit pour remonter aux racines du problème (Cardinal, 2001 ; Rousseau, 2007, p. 171-172) et, plus concrètement, proposer des pistes de solution et des conseils pratiques (Prince, 1984 ; Rousseau, 2012, p. 173-175 ; Stone, 2019). On retiendra quelques éléments clés : les environnements d'art populaire sont soumis aux intempéries et se transportent mal en raison de leur implantation sur le site et de leur composition hétéroclite. Ils ont donc tendance à se dégrader continuellement. Profondément dérangeants parce qu'ils portent atteinte à un certain sens du beau et de la normalité, souvent hermétiques aux yeux du quidam, mais trop ostentatoires pour passer inaperçus, ils s'exposent en outre aux critiques et aux actes de vandalisme dans le voisinage. Ils se heurtent également à l'opposition des autorités quand ils enfreignent codes du bâtiment, règlements de zonage et autres mesures de contrôle de l'espace public. Adoptant une perspective proche de la sociologie des professions, Howard S. Becker souligne dans son ouvrage classique sur les mondes de l'art que ces agressions d'origine naturelle ou humaine découlent de l'indifférence des artistes dits naïfs envers les conventions et les chaînes de coopération qui organisent habituellement le travail artistique ; leur refus des normes, celui-là même que vante le discours anticonformiste de leurs adeptes, les place en porte-à-faux tant avec leur « public » qu'avec les structures de diffusion et de conservation (Becker, 2010, p. 265-274).

Dans les circonstances, une sauvegarde réussie a de quoi intriguer. Elle ouvre la voie à de nouveaux questionnements centrés sur la construction sociale de la valeur artistique ou patrimoniale : « comment ces lieux, n'ayant aucune prétention à l'art, parfois regardés comme passablement farfelus, se voient-ils investis d'un sens nouveau, au point qu'on leur ouvre les portes des musées ou celles du ministère de la Culture? En d'autres termes, comment s'opère ce glissement, cette conversion de valeur ? », demande Véronique Moulinié à propos de quelques lieux français muséalisés en pièces détachées ou classés au titre des monuments historiques (Moulinié, 2012, p. 64).

Plus près de nous, cette veine a inspiré des études sur les maisons peintes par les autodidactes Maud Lewis (Morton, 2016, p. 175-292) et Arthur Villeneuve (Vaillancourt, 2023). Toutes deux ont été déménagées en bloc dans un musée après le décès des artistes. Opération rare, survenue au terme d'une mobilisation émaillée de conflits, elle a pris appui sur une médiatisation et une mise en récit de la vie de la personne qui l'ont positionnée avantageusement dans l'imaginaire collectif. Martine Dubreuil rapproche ces deux acquisitions de celle, en 2008, de la maison-atelier d'Alfred Pellan par le Musée national des beaux-arts du Québec (Dubreuil, 2012). Elle y voit un geste symptomatique de la personnalisation de l'œuvre de l'artiste en tant que fruit du travail d'une personne de génie, car l'intérêt muséologique de la maison-atelier de Pellan est accru du fait qu'elle cumule le potentiel mémoriel des maisons de personnages célèbres et celui des ateliers d'artistes. Ces derniers sont nombreux à être érigés en musées depuis le

XIX^e siècle en raison de leur capacité à nous transporter dans le temps et à se charger d'une aura qui enrichit notre compréhension de l'œuvre, saisie encore plus pleinement à même le contexte de sa genèse, explique Laurier Lacroix (Lacroix, 2006). Témoignant à la fois du travail du grand artiste et de sa vie quotidienne et intime, la maison-atelier devient ainsi une relique, présentifiant de façon sensible son mythique ancien occupant.

Autant les cas de sauvegarde d'environnement d'art populaire que ceux de destruction dirigent notre attention vers les héritiers et héritières de l'artiste[3]. Lorsque le conjoint survivant — la veuve, le plus souvent — ou ses enfants continuent d'occuper les lieux, et lorsque les revenus sont au rendez-vous, notamment grâce à l'accueil de visiteurs, la famille peut assumer pendant un temps un rôle de gardienne. Mais cette responsabilité immense finit par peser. Les plus sensibles à la cause, de pair avec des professionnels, des comités citoyens et des organismes spécialisés, pourront alors se mobiliser pour trouver du financement, obtenir un statut de protection ou chercher un repreneur. Or, les gains à tirer d'une propriété sont vraisemblablement mieux assurés dans la sphère immobilière que dans la sphère culturelle. Il est donc fréquent que les œuvres se dégradent après un changement de propriétaire ou, du moins, qu'elles perdent leur caractère environnemental d'origine. C'est le sort qu'ont connu la *Maison pin d'épice* de Léonce Durette et le *Petit Bonheur* de Léon Bouchard. La première a été vendue en 2018 à un nouvel occupant par les quatre enfants. Le bâtiment et le parterre avaient déjà perdu plusieurs de leurs ornements, dont certains se trouvent dans des collections privées ou muséales. Quant au lot à bois de Bouchard, il a été acquis par quatre fils réunis sous une société en nom collectif. Le site, qui a gardé sa vocation première, a été en bonne partie démantelé pour protéger les œuvres et les confier à des collectionneurs, à des institutions culturelles, à d'autres bâtiments publics ou à la municipalité, qui en a relocalisé quinze à proximité, le long d'un nouveau « Sentier des artistes ».

On conçoit donc le rôle de premier plan que joue la famille dans la conservation d'un environnement d'art populaire. Il est difficile d'aller à l'encontre des volontés des héritiers et héritières, qui peuvent aller jusqu'à se charger eux-mêmes d'effacer la trace du passage de leur fantasque parent, par indifférence ou en guise de revanche contre le défunt — quand les créations de ce dernier ne tombent pas carrément en déshérence (Cardinal, 2001). Bien plus que des instances culturelles, souvent impuissantes à freiner une destruction contre la volonté du milieu, « il semble que la décision doive naître des membres de l'entourage plus ou moins proche du créateur qui, sans vraiment savoir qualifier les lieux, ont la conviction qu'il faut les conserver » (Moulinié, 2012, p. 70). Mais d'où émane cette conviction ? Comment et pourquoi les héritiers et héritières en viennent-ils à valoriser un tel legs ou, au contraire, à s'en désintéresser ? Pour le comprendre, il faut remonter en amont de la transmission intergénérationnelle.

L'absence de l'atelier : quand l'art et la vie ne font qu'un

Les environnements d'art populaire se caractérisent par leur implantation dans un espace de vie qui s'en trouve métamorphosé, explique Valérie Rousseau :

> L'environnement d'art n'est pas tant un lieu de cohabitation de l'art et des activités quotidiennes de tous les jours, qu'une superposition parfaite de l'art et de la vie. L'activité de création tend à ensevelir tout ce qui lui est étranger pour construire un espace unique et personnel, ne laissant véritablement plus de place à ce « fossé entre l'art et la vie » que déploraient les artistes d'avant-garde. Et c'est dans l'interpénétration ou l'osmose de ces deux registres de l'intime et du privé que se trouvent la lecture et la contemplation les plus justes de telles œuvres. Le cadre intime où se tiennent les créateurs leur sert paradoxalement de lieu d'exposition et d'ouverture à l'autre, dans une sorte de corps à corps avec l'œuvre. (Rousseau, 2007, p. 165)

La notion moderne d'atelier telle que l'a formée l'histoire de l'art ne convient qu'imparfaitement à un tel espace. Se multipliant au Canada au moment où les artistes affirment leur statut socioprofessionnel, à partir de la fin du XIX^{e} siècle (Lacroix, 2013, p. 42-43), les ateliers permanents leur offrent un lieu de travail, de diffusion et de socialisation stable, souvent voisin de leur résidence, où ils peuvent entrer en relation avec leurs critiques, leur public et leurs pairs (Lacroix, 2019).

Si les environnements d'art populaire se rapprochent de cet archétype à mesure que la logique artistique s'en empare — on s'y rend pour recueillir la parole de l'occupant et élaborer à partir d'elle un discours savant, acquérir des pièces à la source, saisir l'œuvre de façon plus incarnée et émotive, peut-être observer la création en direct —, c'est aussi dans la mouvance de l'« art parallèle » (Sioui Durand, 1997) qu'il faut rechercher les sources de l'engouement qu'ils suscitent dans les années 1960 et 1970. À cette époque, l'art s'est affranchi de l'atelier sous la forme de *happenings*, d'installations, d'œuvres *in situ* et de symposiums, autant d'événements politiquement engagés qui invitaient le spectateur à se faire acteur de l'œuvre et l'artiste, à assumer lui-même la médiation de celle-ci, directement dans le lieu où il lui donne forme et auquel il la destine. L'artiste ne délègue plus la diffusion à des musées ou à des galeries, qui opèreraient une coupure entre l'œuvre et l'atelier où elle serait née (Rodriguez, 2002)[4]. Dès lors, on peine à départager ce qui, dans un environnement d'art populaire, tient ou de l'atelier-résidence, ou de l'œuvre *in situ*. La spécialiste de l'art populaire Pascale Galipeau le sait, qui demande : « Où est l'atelier ? », pour répondre : « L'atelier est partout… » (Galipeau, 2019).

Pour vraiment caractériser l'espace investi par l'artiste populaire, ne faut-il pas recourir aux schémas de pensée de la vie privée plutôt qu'à ceux de la profession artistique ? La catégorie même d'artiste en occulte d'autres, plus répandues et communément revendiquées par les

principaux intéressés : bricoleur, gosseux, patenteux… Depuis qu'elles s'intéressent au monde ouvrier, les sciences sociales se plaisent à montrer que les ouvriers, loin de se laisser asservir par l'ordre industriel ou capitaliste, sont nombreux à pratiquer une activité manuelle dans leurs temps libres, le plus souvent en mobilisant pour leur plaisir personnel des savoir-faire développés à l'usine, voire en y chapardant des matériaux ou en se servant de ses outils sur le temps de travail — « perruquer », en argot français (Trivière, 1999).

Ces va-et-vient entre les sphères domestique et professionnelle se retrouvent chez Léonce Durette, qui est menuisier de métier ; il commence à bricoler vers 1977, lorsqu'il sculpte le mobilier de sa cuisine. C'est pour s'occuper pendant des périodes de chômage qu'il entreprend plus tard d'orner l'intérieur de sa maison à partir de matériaux récupérés au fil des ans sur les chantiers où il travaillait, recouvrant les murs et plafonds de marqueteries faites à la toupie (fig. 3). De son côté, Villeneuve explore ses premiers instincts créateurs en accomplissant chez lui des « chefs-d'œuvrages », comme il les appelait : une grande horloge en bois sculpté et quatre maquettes en tôle peinte représentant une maison, un phare, un bateau et la Citadelle de Québec. Quand il passe à la peinture à la fin des années 1950, il le fait d'abord, entre autres, sur des morceaux de toiles récupérées à l'usine d'aluminium de la ville voisine d'Arvida et servant à filtrer la bauxite pour en extraire l'alumine.



Figure 3. Le salon de la *Maison pin d'épice*.
Photographie de Benoit Vaillancourt, mars 2019.

Aussi l'activité de ces « œuvriers » (Moulinié, 1999) invite-t-elle à reconnaître la complémentarité des sphères du travail et du hors-travail. Ces deux domaines sont souvent pensés selon une fausse dichotomie, héritée du déclin d'une société paysanne traditionnelle où travail, domicile et famille formaient un tout indissociable. En vérité, les activités à caractère productif sont omniprésentes dans les temps libres des ouvriers, dont les loisirs prennent souvent la forme d'un « travail à-côté » (Weber, 2009) qui leur procure du plaisir, sans que la nécessité économique ne soit nécessairement exclue de la motivation de ces pourvoyeurs du ménage. Au pôle le moins intéressé financièrement parlant, le bricolage, avec sa part d'inutile, est une « passion ordinaire » (Bromberger, 1998, p. 95-116) qui introduit de la rêverie et de l'imaginaire dans le foyer en esthétisant celui-ci par l'entremise d'objets qui ont leur poétique, écrit Olivier Schwartz (Schwartz, 2012, p. 416-421). L'ethnologue Florence Weber arrive au même constat au sujet des « bricoles » que les gens de la ville bourguignonne de Montbard choisissent d'exposer fièrement chez eux. Sans considération de prix, la beauté d'une pièce est ici corrélée avec le travail qui lui est incorporé, sentiment esthétique et ouvrage bien fait apparaissant liés dans la culture ouvrière (Weber, 2009, p. 200). De même, dans les classes populaires d'Angleterre, où les hommes « occupent leurs soirées à des riens laborieux et à des bricolages inattendus » selon les mots de Richard Hoggart, le temps passé à de menues réparations ou à des formes élaborées d'artisanat ne tient pas seulement à un souci d'économie, mais aussi à « toute une définition sociale de la vie familiale », écrit-il dans son étude classique de 1957 (Hoggart, 2012, p. 382).

Plusieurs environnements d'art populaire trouvent leur source dans ce goût masculin de l'ouvrage manuel et dans les valeurs du travail et de la famille qui sous-tendent ce goût. C'est pourquoi les membres du foyer sont les premiers concernés par un projet qui pourra éventuellement se parer des atours de l'art. Le hic, c'est que ce projet perturbe l'équilibre de la géographie domestique ; l'homme en vient à se replier trop intensément dans le garage, la cave, la cour, et laisse son univers privé envahir subrepticement l'espace familial, au point de propulser celui-ci dans la sphère publique. Le reste de la famille doit alors composer avec une aspiration à la liberté et à l'autonomie peu commune.

Les désagréments quotidiens : un difficile compromis

Les élans créateurs de l'artiste populaire amènent leur lot de désagréments pour la maisonnée. L'épouse et les enfants ne sont jamais à l'abri des inconvénients causés par l'assiduité du chef de famille. Citons les bruits de marteau de Durette, qui travaillait au sous-sol dès les petites heures du matin, les spatules introuvables au moment de faire des gâteaux, car Villeneuve les avait emportées pour ses mélanges de couleurs (Radio-Canada, 2012), ou le manque de disponibilité de Bouchard ; au grand dam de son épouse Rita Privé, qui le trouvait « trop passionné » (Côté, 2002), il la laissait souvent seule à la maison pour passer la journée au *Petit Bonheur* et n'aura jamais fabriqué les nouvelles armoires de cuisine qu'elle lui avait demandées (Bouchard, 2015, p. 73). Jusque dans les années 1960 au moins, Hélène Villeneuve clamait

son exaspération de vivre dans un intérieur multicolore et imprégné d'effluves provenant du premier étage. C'est là que son époux s'installait pour peindre sur chevalet. « Montez en haut, on étouffe dans la peinture. On étouffe dans la térébenthine. C'est juste si on mange pas de la peinture », a-t-elle affirmé au réalisateur d'un court-métrage documentaire produit par l'ONF en 1964. « Ça m'achale et ça tombe sur le cœur. C'est fort. Ça fait huit ans que je suis dans ça! Ça fait huit ans que je suis dans la peinture ! » (Carrière, 1964). Les enseignants des enfants, semble-t-il, disaient que cette atmosphère nuisait à leurs études (Bernard, 1966).

La famille de l'artiste peut réagir à ces perturbations en étant rétive à son travail, au point de chercher à l'entraver. Cette opposition active découle d'abord du déploiement de l'œuvre au sein de l'espace domestique, ce qui nuit à la jouissance du milieu de vie en le rendant moins fonctionnel et moins conforme aux standards de beauté habituels. Gardiennes de l'ordre ménager, les épouses sont ici sur la ligne de front. Si Hélène Villeneuve a d'abord autorisé le peintre à orner les murs du salon, elle s'est vertement opposée quand, ensuite, il s'est attaqué à la cuisine — sa chasse-gardée. La presse regorge d'anecdotes maintes fois répétées : elle a transporté de force son frêle époux à l'étage et l'a jeté sur le lit pour l'empêcher de continuer, l'a momentanément chassé du domicile conjugal, a obtenu de l'influent monseigneur Victor Tremblay qu'il intervienne pour lui faire entendre raison, a acheté des gallons de peinture blanche, menaçant de tout repeindre. Finalement, le couple a convenu que la chambre des maîtres et une des chambres d'enfant allaient rester intactes, de même que la salle de bain.

Colette Michaud, l'épouse de Durette, a elle aussi imposé des limites. D'abord heureuse qu'il confectionne des meubles pour la maison, elle a déchanté quand il a commencé à décorer les murs et les plafonds. Elle s'en est confiée en 2003. En riant, elle se rappelle s'être demandé dans quoi elle s'était embarquée quand, une fois les quatre enfants devenus grands et partis du nid, elle a pleinement saisi la démesure du projet : « Je réalisais vraiment combien il en a fait, ça n'avait pas d'allure. Je devenais tannée, je vais te le dire. Je me disais "Il va arrêter" et je voyais qu'il n'arrêtait pas, qu'il n'arrêtait jamais d'en faire » (Ferland, 2003). Colette Michaud parvenait tout de même à exercer un droit de veto quand elle jugeait qu'une intervention portait atteinte à l'intégrité de son domicile, selon sa fille Nancy. En contrepartie du contrôle qu'elle gardait sur l'intérieur, elle laissait l'imagination de Durette s'exprimer sans contraintes ou presque à l'extérieur. C'est ce qui explique le contraste entre les délicats montages de bois verni de la maison et les encombrantes installations peintes du dehors. Dans la maison, la seule pièce qui présente la même esthétique chamarrée qu'à l'extérieur est la chambre dont Durette a pris possession après le départ des enfants. Colette Michaud a accepté qu'il la décore à son goût, laissant la sienne intacte (fig. 4).



Figure 4. L'ancienne chambre à coucher de Léonce Durette. Photographie de Benoit Vaillancourt, mars 2019.

S'ajoutent ensuite des désagréments découlant, eux, de l'accueil des visiteurs. Le caractère intrusif des visites et l'accaparement des occupants sont en cause. Car, petit à petit, s'installe entre espace privé et espace public une confusion que résume bien la présence du *Petit Bonheur* dans un répertoire des « œuvres d'art publiques » du Saguenay–Lac-Saint-Jean, malgré sa localisation en retrait de la route, sur un terrain reculé (Sénéchal, 2005, p. 148). La routine de Bernard Bouchard, un fils qui a logé plusieurs années dans le chalet du *Petit Bonheur*, de même que celle des Durette et des Villeneuve, était régulièrement interrompue par l'irruption de curieux à l'heure des repas ou au milieu des tâches ménagères.

« On en a souffert », a confié Céline Villeneuve (Bourque, 1993) en référence à cette époque où elle et ses frères et sœurs devaient, à en croire un journaliste, « se débrouiller souvent seuls pendant que leurs parents recevaient presque jour et nuit des visiteurs de partout dans le monde » dans ce qu'ils appelaient le *Musée de l'artiste* (Ouellet, 1994). Là encore, des mesures d'atténuation sont devenues nécessaires : établir des heures d'ouverture, cesser la publicité dans les bulletins touristiques ou la refuser d'emblée, bloquer physiquement l'accès au terrain…

Tant bien que mal s'établit un équilibre entre intimité et publicité, mais un équilibre sans cesse menacé, comme celui qui est trouvé entre espace de vie et espace de création.

Apprivoiser la différence

Les résistances initiales de la famille doivent beaucoup à la conscience de sortir de l'ordinaire et à la stigmatisation que cette différence peut entraîner. En règle générale, les artistes dans le paradigme moderne sont reconnus par des catégories d'acteurs différents selon une temporalité modulée : l'estime à leur endroit se propage successivement dans des cercles concentriques toujours plus larges et toujours plus éloignés d'eux sur le plan relationnel, atteignant enfin le grand public un certain temps après qu'un cercle restreint de spécialistes les ait adoubés (Bowness, 2011). Paradoxalement, les proches parents d'un

artiste populaire, malgré leur proximité relationnelle avec celui-ci, font souvent partie du cercle le plus distant — le grand public — en raison de leur faible engagement dans le milieu de la culture. Par conséquent, ils peuvent voir d'un mauvais œil ce qui leur apparaît comme une bizarrerie, jusqu'à ce que l'acceptation se propage et neutralise — voire transforme en source de fierté et de bénéfices — une activité qui, auparavant, était perçue comme une cause d'incompréhension ou de honte, chez eux comme dans leur entourage. Une fois le succès atteint, ils se remémorent de bon gré leurs réactions initiales, jetant sur les faits un regard rétrospectif teinté d'autodérision ou d'orgueil.

Chez les Bouchard, par exemple, le *Petit Bonheur* entrait en contradiction avec l'éthique de la discrétion et de la modestie prônée par Rita Privé et par certains de ses enfants, qui étaient déjà adultes à l'époque. Selon son fils Martin, ces derniers ont été plus sensibles à l'œuvre de leur père seulement après qu'il ait été en vedette dans deux expositions présentées dans des lieux de diffusion à forte légitimité : une monographique à La Pulperie de Chicoutimi en 2005, puis une collective au Musée canadien des civilisations à Gatineau en 2008. À Saint-Ulric, Nancy Durette se souvient que son opinion sur la *Maison pin d'épice* était très mitigée quand elle était jeune. Elle était à un âge où l'on recherche plus particulièrement le conformisme dans l'espoir de bien s'intégrer socialement. Sa perception a commencé à changer après que son père, « le phénomène du village », a recueilli la faveur de spécialistes :

> On [la fratrie] ne *trippait* pas du tout sur les affaires que mon père faisait. Surtout que les gens le trouvaient *flyé* et qu'on se faisait dire « Méchant *flyé*, ton père ! ». [...] C'est sûr qu'après, quand on a commencé à voir que les artistes, les gens qui connaissent l'art s'intéressaient à ça, on a dit « Ben coudonc, mon père n'est pas si *flyé* que ça. Ça existe, ce genre d'art-là et c'est de l'art ». On ne savait pas que c'était de l'art avant ça. On pensait juste que c'était le côté givré de mon père, qui était un peu spécial. (N. Durette)

L'épouse et les enfants de Villeneuve, eux aussi, ont personnellement ressenti le décalage entre le temps de la réception publique de l'œuvre et celui de sa consécration. « Il m'a pris mes murs, mes armoires. Tout, dans la maison », s'est exclamée sa volubile épouse au moment d'une grande rétrospective organisée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1972. « Au début, les voisins disaient qu'il était fou. Quand j'ai vu ça, je lui ai dit qu'il était fou. Aujourd'hui, bien sûr, je le regrette. Si j'avais su, je l'aurais encouragé » (Paradis, 1972). Réal Villeneuve a raconté lors du déménagement controversé du *Musée de l'artiste* avoir appris à ne plus se préoccuper des railleries, lui qui avait enduré à l'école les quolibets de ses camarades et les chansons potaches inventées au sujet de son père (Delisle, 1994), sans compter les actes de vandalisme qui ont troublé la quiétude de la maisonnée. Même des enseignants se moquaient de la famille, selon le fils. « Porter le nom de Villeneuve, à une époque, c'était tout un fardeau » (*ibid.*).

Un travail informel : la famille en renfort

Une manière pour les proches d'atteindre un compromis entre l'impulsion créatrice de l'artiste et leur propre désir de normalité consiste à redéfinir cette normalité, en prenant pleinement part à l'aventure. Au lieu d'une forme de soumission, on peut y voir un choix conscient de leur part : quoique souvent critiques, ils sont aussi les mieux placés pour apporter une aide essentielle. Ce travail non salarié leur échoit en priorité, étant donné la capacité limitée des artistes populaires à mobiliser d'autres ressources humaines en raison de leur faible intégration au milieu professionnel, du confinement de leur pratique dans un espace de vie, de leurs moyens financiers limités, de leur indépendance d'esprit… Les épouses, les enfants et parfois même les petits-enfants peuvent donc accomplir des tâches à la périphérie de l'acte créateur à proprement parler. Sans ces tâches, l'œuvre n'aurait pu exister en l'état.



Figure 5. *Ti-Bonheur droit-au-sud*, sur le Petit Bonheur. Photographie de Benoit Vaillancourt, juin 2018.

Bernard Bouchard, dont nous avons évoqué la cohabitation avec son père, a directement contribué à l'existence du *Petit Bonheur* par son apport : il tondait la pelouse, entretenait les sentiers, signalait à son père des pierres qu'il avait repérées en parcourant le lot à bois, puis les transportait et les installait, il visitait avec lui les fermes des environs pour récupérer les roues d'anciens véhicules agricoles qui allaient entrer dans la composition de certaines sculptures (fig. 5). Il en va de même des tâches ménagères assurées par les femmes. N'ayant pas à se préoccuper de la cuisine, de la lessive, de la couture et d'autres responsabilités dans le foyer, les artistes étaient plus libres de se consacrer à leur art par passion ou par nécessité économique. Leurs enfants, lorsqu'ils reviennent sur cette époque, ne manquent presque jamais de souligner le dévouement tranquille de leurs mères.

S'il était normal que les femmes assument le rôle de ménagère dans un contexte de forte division genrée des tâches, il apparaissait tout aussi normal qu'elles s'impliquent dans les visites guidées en leur qualité de maîtresse de céans. Colette Michaud, après avoir pris soin

de bien ranger la maison chaque matin, accueillait les gens pour leur montrer l'intérieur ; Durette les guidait à l'extérieur. En période de forte affluence, leur fille Nancy et leur petit-fils Pierre-Olivier pouvaient prendre en charge un groupe chacun, permettant à quatre groupes de circuler simultanément dans l'environnement d'art. À Chicoutimi également, les visites dominicales du *Musée de l'artiste* mobilisaient les enfants à tour de rôle (Larivière, 2007, p. 105). C'est surtout Hélène Villeneuve qui était responsable de l'accueil. Elle occupait volontiers l'avant-scène à la place de son mari, plus réservé. Sur les quelque 225 000 personnes que les hôtes disent avoir reçues en 32 ans, plusieurs ont gardé un souvenir impérissable de cette femme haute en couleur, dont la chaleur et la simplicité — elle pouvait commenter l'odeur dégagée par les plats qui cuisaient (*ibid.*) — étaient propices à des rencontres authentiques.

La régularisation et l'intensification des visites supposent que l'épouse et les enfants occupent des fonctions relevant tout compte fait du registre professionnel. Loin de se cantonner à l'espace domestique, ils peuvent développer une pratique spécialisée à mesure que l'œuvre de l'artiste s'institutionnalise. Martin Bouchard n'était rien de moins que le gérant de son père (Bouchard, 2015, p. 11-12). Doté d'un bon esprit d'entreprise, il a travaillé activement à le faire connaître des médias et du monde de l'art. On devine son intervention derrière des articles de journaux et plusieurs expositions. Chez les Villeneuve, le fils Réal, mettant lui aussi à profit son sens des affaires une fois devenu adulte, s'est longtemps occupé de la carrière que son père avait amorcée quand il avait à peine dix ans (De Billy, 1994). Son influence pendant le vivant du peintre est toutefois méconnue. On connaît surtout celle de sa mère. Forte de son caractère bien trempé, de sa gouaille et de sa morgue, Hélène Villeneuve s'est faite porte-parole, impresario et marchande en sus de son rôle de guide truculente. Elle faisait le bonheur des médias et menait la fronde contre ses détracteurs. La meilleure démonstration en est son combat pour le remplacement de sa résidence, devenue un site touristique, par une nouvelle maison dans laquelle le peintre aurait disposé d'un atelier en bonne et due forme. Les époux espéraient obtenir une aide financière pour ce déménagement. Ils en ont parlé sur toutes les tribunes pendant la première moitié des années 1960. L'enjeu était certes de retrouver la concorde ménagère, mais aussi de donner à Villeneuve les conditions de s'accomplir comme artiste, lui qui, bien plus que Bouchard ou Durette, aspirait à la reconnaissance professionnelle et cherchait à adopter les codes conventionnels du métier. À cet égard, il a reçu le soutien d'Alfred Pellan et d'autres pairs qui, gagnés à l'anti-académisme, se sont indignés que son atelier se résume à « quatre pieds carrés au bout du lit conjugal » (Légaré, 1963) (fig. 6).



Figure 6. « L'atelier » d'Arthur Villeneuve, installé dans une chambre à coucher à l'étage de sa maison. *Carrefour*, 30 janvier 1962. © Archives de Radio-Canada

Une bougie d'allumage

Les épouses et les enfants peuvent être les premiers à percevoir le potentiel de leur conjoint ou parent, à l'orienter dans la voie de l'art et à soutenir ses balbutiements. Bref, ils peuvent jouer un rôle de «bougie d'allumage» bien avant l'entrée en scène d'un critique qui découvrira un talent prétendument ignoré jusqu'alors. Ce nouveau scénario est le plus prestigieux pour eux, car il les associe étroitement aux commencements de toute l'affaire. En apparence, il contredit le constat selon lequel l'entourage d'un artiste populaire est particulièrement enclin à juger négativement ses œuvres de prime abord, notamment à cause de l'écart entre ses choix esthétiques et les critères d'appréciation en vigueur dans son milieu immédiat. Il n'a pourtant rien de contradictoire, car les premières tentatives ont toutes eu lieu dans l'intimité et ont pris la forme de loisirs socialement acceptés, comme la sculpture, la peinture de chevalet ou quelque autre bricolage. Bouchard a commencé à sculpter après que son fils Martin lui a demandé de confectionner un coffret pour y ranger des photographies de mariage. Martin dit avoir perçu la valeur de ce travail. Il a voulu aiguillonner son père, comme il le raconte en interprétant après coup l'effet de son intervention :

> Vers 1986, constatant son nouveau loisir pour la sculpture, je l'emmène visiter la maison de Charles Fournier sur le chemin Villebois, à Alma. M. Fournier est un sculpteur naïf très talentueux dont une œuvre est au Musée de la civilisation à Québec. Il est heureux de nous montrer ses animaux de la forêt, dont un superbe combat d'orignaux « panachés ». Léon est impressionné et probablement qu'il entrevoit dès cet instant comment meubler tout son nouveau temps libre [après sa retraite]. Il doit se dire : *J'srais capable !* (Bouchard, 2015, p. 60)

Endossant par la suite le rôle de gérant, Martin Bouchard a servi de relais entre Bouchard et les spécialistes aptes à légitimer son art. À mesure que la renommée du père s'établissait, le fils avait beau jeu de révéler son rôle, montrant que son flair ne l'avait pas trompé et qu'il n'avait pas attendu le travail de consécration publique pour cautionner l'art de Bouchard.

Le même genre de retour aux sources s'observe dans le cas de Villeneuve. À la querelle de préséance ayant opposé des galeristes, des conservateurs de musée et des critiques d'art pour le titre de « découvreur » de Villeneuve, un nouvel acteur est désormais mêlé : Marcel Villeneuve, fils aîné d'un premier lit qui a été exclu de la succession, selon les détails rendus publics. Selon lui, son père n'a pas pris conscience de sa vocation en entendant une parabole à l'église du quartier, comme le veut la biographie consacrée de cet homme pieux qui disait accomplir une mission et s'en remettre à la Providence ; bien que réel, l'épisode de la parabole n'était qu'un prétexte trouvé par Villeneuve pour convaincre son épouse de le laisser peindre. En vérité, c'est Marcel qui aurait insisté pendant quatre ans pour que son père se mette à la peinture. Travailleur à l'usine d'Alcan d'Arvida, qui soutenait activement les passe-temps manuels parmi sa force de travail dans un but de moralisation publique et d'édification civique, Marcel Villeneuve entretenait déjà des prétentions artistiques, comme le rapportait le journal d'entreprise *Le Lingot* (Anonyme, 1957 ; Anonyme, 1960). C'est lui qui aurait récupéré des toiles à bauxite pour son père et qui l'aurait initié à la peinture quand il l'accueillait chez lui à cause des excès de sa belle-mère. Dans une entrevue chargée en émotions qui a fait l'effet d'un pavé dans la mare dans le milieu culturel de Chicoutimi en 2014, « le fils oublié d'Arthur Villeneuve » reprend tous les éléments du récit des origines pour en dévoiler la face cachée — et souligner du même coup son crucial apport :

> Un beau jour, je me suis choqué. J'ai pris une plaque de bois et j'ai dit : « faites donc quelque chose avec ça ». [...] Un moment donné, je lui ai dit : « vous allez me faire trois peintures pour l'exposition d'Arvida » (Salon du printemps du comité des arts d'Arvida le 30 avril 1959) sur les toiles de bauxite que j'avais à la maison. J'avais 27 ans, j'étais encore chez Alcan. Il me dit « j'ai pas d'argent pour acheter des pinceaux et de la peinture ». Je lui ai donné 5 $ pour qu'il achète des pinceaux. [...] Après l'expo, sa femme ne voulait pas lui donner d'argent pour acheter de la peinture. Je l'ai aidé financièrement, je l'ai endossé pour 500 $ pour qu'il puisse acheter de la peinture. [...]Je lui disais « Si vous n'avez pas de toile volez-lui des murs ». (Blackburn, 2014)

La suite est à l'avenant. Marcel affirme avoir suggéré à Villeneuve de représenter sa vie et son époque. Et quand Hélène s'absentait de la maison, il venait voir les nouvelles murales et encourageait son père à continuer. La version des faits de Marcel, bien que forcément orientée par celles qui l'ont précédée dans l'espace public, nous amène à postuler que la créativité de certains artistes populaires, à défaut de trouver quelque assise matérielle ou critique auprès d'un proche parent, n'en connaîtrait aucune et ne s'exprimerait peut-être pas avec autant de succès.

Les filiations artistiques

Pour mieux comprendre la succession d'un artiste, il convient de le situer, d'une part, dans une lignée familiale, et, d'autre part, le cas échéant, dans des filiations d'ordre artistique. Car parfois, l'art est une affaire de famille. Or, le lieu commun selon lequel l'art relèverait d'une vocation, combiné aux parcours atypiques de créateurs qui ne semblaient pas prédestinés à cette voie, conduit souvent à attribuer une cause immanente à leur identité artistique. L'hérédité est un argument commode. Elle fait partie des topoï des textes généalogiques, où il est souvent question des qualités ancestrales transmises le long de la lignée (Caron, 2006). À leur tour, les descendants peuvent mesurer l'étendue du « patrimoine virtuel » (*ibid.*, p. 38) qu'ils auraient reçu de leur ascendant-artiste. L'hérédité est une bonne manière d'expliquer l'apparition d'une pratique artistique en même temps que de prouver son authenticité; elle serait à proprement parler naturelle, innée. Ainsi, Nancy Durette, sans se dire artiste, a revendiqué sa fibre artistique quand nous l'avons questionnée sur ses rapports avec l'art de son père. Elle est comédienne à ses heures : « Peut-être que c'est génétique, parce que je fais partie d'une troupe de théâtre depuis quelques années. C'est très amateur, mais c'est peut-être le petit côté artistique que mon père a [et] qu'il m'a transmis. Qui sait? [rires] » (N. Durette).

Michel Villeneuve, fils du « peintre-barbier », pratiquait le dessin jusqu'à son décès en 2011. À la différence de son demi-frère Marcel, qui aurait montré l'exemple à leur père, Michel a débuté après la mort de ce dernier. Mais, de la même manière que Marcel disait qu'il « devai[t] certainement retenir ce talent-là de quelqu'un » (Villeneuve, 2007, p. 95), Michel affirmait avoir hérité du don de Villeneuve. Il disait en avoir fait la demande dans une note qu'il avait glissée dans la main du défunt. Il avait ensuite été animé d'instincts créateurs auxquels il avait résisté avant de finalement s'incliner en 1997, à 47 ans, l'âge exact qu'avait le barbier quand il a commencé à peindre (Laforge, 2006 ; Laforge, 2007 ; Larivière, 2007, p. 106). Injectée d'une bonne dose de transcendance, l'histoire des débuts artistiques de Michel perpétue le mysticisme entourant la vocation de son père, ce qui a l'heur de réconcilier les discours providentialistes sur Villeneuve et la croyance en l'hérédité des dispositions partagées au sein d'une même famille. Le rôle du milieu tend ainsi à être minimisé, alors même que tout indique qu'il est loin d'être négligeable. Michel a en effet « grandi au cœur de l'œuvre la plus colossale de son père », son univers étant profondément « imprégné » de peinture ; il « baignait dans un monde de couleurs, d'imageries, de rêves et de démesure », selon les mots d'Annie Larivière à la suite d'une entrevue avec lui (2007, p. 106).



Figure 7. Michel Villeneuve, *sans titre*, 2005, dessin à l'encre sur papier, collection La Pulperie de Chicoutimi / Musée régional, 2015-0021 © La Pulperie de Chicoutimi / Musée régional. Reproduit avec l'aimable autorisation de la succession de l'artiste.

Qu'on prenne l'idée de transmission héréditaire du don au premier degré ou qu'on la subordonne au processus de socialisation, la perpétuation de la pratique artistique constitue un enjeu de reconnaissance identitaire pour les descendants. Atteindre le bon équilibre entre cette manifestation de l'appartenance au groupe familial et l'affirmation d'une individualité propre peut être ardu, surtout quand le célèbre parent-artiste devient une figure écrasante de la mémoire familiale (Muxel, 1996, p. 33). En tant qu'artiste, Michel Villeneuve devait composer avec l'ascendant exercé sur lui par son père. Avant de se mettre au dessin, il avait essayé de peindre dans les années 1970, mais sans succès. « Michel, tu me copies. Fais ta propre création » (Larivière, 2007, p. 107), lui avait dit son père. S'il a pu profiter d'une certaine fortune critique à compter du milieu des années 2000, c'est parce que, « malgré une filiation picturale inévitable », il avait réussi à « créer son propre langage », d'après ce qu'a constaté la presse au moment de l'exposition « L'univers fantastique de Michel Villeneuve », à La Pulperie de Chicoutimi (Laforge, 2007). Sans nier les affinités entre les toiles de son père et ses propres compositions sinueuses et colorées recelant visages humains et figures animales (fig. 7), Michel Villeneuve était « convaincu d'avancer vers une expression qui lui [était] propre et dont l'identité [allait s'affirmer] de plus en plus avec les années » (Laforge, 2006). Loin d'être un simple imitateur dénué de légitimité, il façonnait sa personnalité d'artiste et, par là, sa personnalité individuelle marquée par la longue et parfois difficile présence de sa famille dans l'opinion publique. « Dans cette réappropriation de son existence, concluait Annie Larivière, Michel Villeneuve ne sera plus le fils d'Arthur : il sera d'abord et avant tout maître d'œuvre de son propre sort. Il ne tourne pas le dos à ses origines, mais refuse plutôt de s'y laisser confiner [...] » (Larivière, 2007, p. 108-109).

La propension à exercer un travail créateur et les aptitudes développées à cette fin, ramenées éventuellement au patrimoine génétique, sont un héritage immatériel qui rattache les descendants et descendantes à leur parent-artiste par-delà la mort de celui-ci; non moins que les biens matériels, ce legs fait partie intégrante de la dynamique successorale. À l'anthropologue Jean-François Blanchette qui lui demandait quel but il poursuivait, Michel Villeneuve répondait : « La continuance[5] des Villeneuve. Je veux faire honneur à mon père. Partout où je vais passer, les gens vont dire : "Lui, c'est le fils de monsieur Villeneuve." Ils ne diront pas que je suis le fils à Arthur, mais plutôt le fils de monsieur Villeneuve » (Blanchette, 2014, p. 189).

Conclusion : faire vivre la légende

Chez Arthur Villeneuve, Léon Bouchard et Léonce Durette, art et famille se sont influencés mutuellement durant l'existence du créateur. Cette situation n'est pas l'apanage des artistes populaires; tout artiste peut trouver auprès des siens un renfort précieux : « *I did everything but paint* », se rappelle Harriet Vicente, veuve du peintre expressionniste abstrait Esteban Vicente (Salvesen et Cousineau, 2005, p. 40). De même, toute carrière artistique peut comporter une part de difficultés : « *Where we subservient or supportive?* », se demande Madga Salvesen au nom de toutes celles qui, comme elle avec son mari Jon Schueler, se sont accommodées du mode de vie d'un conjoint artiste (*ibid.*, p. ix). Mais, pour la famille d'un créateur d'environnement d'art populaire, l'implication dans cette démarche prend une couleur particulière en raison du déploiement de l'œuvre dans l'espace de vie et de la participation plus faible de l'artiste au monde de l'art. Aussi l'art de Villeneuve, de Bouchard et de Durette concernait-il d'emblée leurs épouses et leurs enfants, car il avait pour cadre une propriété familiale, s'accomplissait dans une relative indépendance et les exposait aux jugements du milieu. Puis, épouses et enfants ont été concernés par la visibilité grandissante de cet art. Ils étaient non seulement aux premières loges, mais aussi en première ligne quand est venu le temps de faire face à l'engouement. Ils sont devenus partie prenante des fonctions de création, d'exposition, de socialisation et de commercialisation typiquement assignées à la résidence-atelier, en même temps que de la démarche de médiation en contexte de l'œuvre environnementale.

Cela favorise le changement de statut des biens transmis en héritage. C'est que la patrimonialisation s'amorce bien avant l'épreuve du décès. Elle commence quand se construit la valeur artistique de l'œuvre autant que l'identité d'artiste de son auteur — car il faut « créer l'artiste » pour « créer l'œuvre » (Moulinié, 2012, p. 73). Nous avons vu que ce processus implique largement la maisonnée. Si l'on veut remonter aux sources de la patrimonialisation réussie de la maison Arthur-Villeneuve, on doit considérer qu'Hélène Villeneuve a été déterminante dans la sacralisation de ce bien par des apparitions publiques pittoresques qui ont « monumentalisé » non seulement le domicile des Villeneuve, mais aussi leurs propres

personnes à mesure qu'ils devenaient des personnages célèbres et appréciés de leur public (Sagnes, 2010). L'enjeu par la suite est d'entretenir, voire de façonner, dans la durée, la légende de l'artiste. Fondamentalement, les chances de conservation matérielle d'un environnement d'art populaire après la disparition de son occupant, celui-là même qui en faisait une sorte d'œuvre totale, reposent peut-être avant tout sur la solidité de la légende qui fonde l'esprit du lieu. Autrement dit, elles dépendent de la capacité des intimes à se faire les gardiens de cette légende, à asseoir sur leur connaissance de la vie privée de l'artiste une image publique réputée crédible au nom du télescopage de l'œuvre, du domicile et de l'atelier[6].

L'âge des acteurs influence cette dynamique. Si les jeunes enfants n'ont guère leur mot à dire, les plus vieux exercent au même titre que leur mère un plus grand pouvoir d'action, par exemple pour s'opposer à des habitudes qui nuisent à leur usage de l'espace privé ou à leur quotidien. Adultes, les enfants peuvent s'occuper des affaires de leur parent et même précipiter l'expression de son penchant artistique. Adultes, les enfants gagnent en autonomie par rapport à la cellule familiale et s'affirment sur le plan identitaire, ce qui se traduit par une forte différenciation de leurs rapports avec l'art du parent. Au sein d'une même fratrie, certains s'y intéressent ou s'en désintéressent, habitent à proximité de l'environnement d'art ou s'en éloignent, se reconnaissent dans une identité d'artiste ou s'émancipent d'une conception essentialiste de la lignée. On ne saurait épuiser les raisons individuelles pour lesquelles une personne décide de travailler ou non à la reconnaissance artistique et patrimoniale du legs laissé par un parent-artiste. Mais on peut avancer que, pour quelqu'un qui était déjà impliqué dans l'art du parent, accomplir ce travail, c'est aussi être reconnu soi-même : fréquenter les œuvres de longue date, subir les avantages et les inconvénients de leur création et de leur monstration, être un adjuvant du parent-artiste, exercer un art à son tour, être sous le feu des projecteurs en raison de cela ferait de bons candidats et de bonnes candidates à la succession des artistes.

Cette idée du successeur, qui est à distinguer de l'héritier en tant que la personne ne reçoit pas simplement des biens, mais doit perpétuer le nom (Gotman, 1988, p. 174), invite à traiter la question de l'héritage au-delà de son versant strictement matériel. Davantage que les sommes d'argent distribuées aux générations suivantes et que les menues œuvres dispersées au gré des cadeaux, des tirages au sort et des prélèvements sélectifs, les environnements d'art de Villeneuve, Bouchard et Durette venaient avec leur lot d'obligations morales. La disposition à les honorer dépend en amont des vécus dont nous avons donné un mince aperçu, mais aussi en aval de la façon très concrète dont le patrimoine est effectivement distribué, entre volontés testamentaires, donations entre vifs, déshéritage punitif et partage préférentiel ou égalitaire.

La réception et la gestion de l'héritage à proprement parler dépassent l'étendue du présent article. À défaut d'entrer pleinement dans la patrimonialisation des œuvres[7], nous aurons

au moins montré que la contribution de la famille de l'artiste populaire à ce processus ne se mesure pas seulement à l'aune de l'assistance qu'il reçoit d'elle, de la faveur qu'elle lui accorde ou lui refuse. Ils sont à rechercher aussi sur le plan des représentations. En effet, l'imbrication de l'art et du quotidien, parce qu'elle est plus marquée que d'ordinaire, a tôt fait d'attirer l'attention et d'être discutée publiquement. Une partie des faits relatés ici — la totalité pour Villeneuve — provient de sources secondaires. Autrement dit, le luxe de citations à notre disposition prouve combien l'intérêt généré par nos artistes s'est étendu à leur cercle familial : plus un créateur d'environnement d'art populaire est connu, plus ses proches suscitent l'attention ; plus ses proches sont légitimés dans leur situation, plus ils se dévoilent quant à leurs liens personnels avec l'artiste et donnent prise aux discours sur celui-ci ; en retour, plus ils sentent qu'ils ont partie liée avec lui et son œuvre. Pierre-Olivier Ouellet, huit ans, ne disait-il pas à la caméra qu'il prendrait un jour la relève de son grand-père Durette dans un documentaire où on le voit l'aider à repeindre les modules extérieurs (Ferland, 2003) ? Le petit-fils ne l'avait pas oublié au moment de participer à notre enquête quinze ans plus tard, en marge de la vente de la *Maison pin d'épice*. Quant à Micheline Villeneuve, elle semblait la mieux placée pour rassurer les journalistes sur la véracité de la pièce de théâtre biographique *La légende d'Arthur Villeneuve* (2011). Émotive le soir de la première, elle était habitée par la fameuse réplique de sa mère à la caméra de l'ONF — « C'est juste si on mange pas de la peinture » — au moment de commenter cette adaptation de l'histoire de ses parents, une histoire où la réalité le dispute à la fiction :

> Tout est vrai. La fenêtre cassée et recollée, les armoires enlevées, tout le harcèlement des voisins, ce n'est pas exagéré… Quand j'ai vu les dessins apparaître sur les murs, c'est tout mon vécu qui m'est revenu. Pendant 28 ans, on a habité dans la peinture. On la voyait, on la sentait, on mangeait de la peinture ! (Roy, 2011)

Son demi-frère Marcel Villeneuve, le « fils oublié », était lui aussi dans la salle ce soir-là. Tout en appréciant ce bel hommage à leur père, il aurait changé des choses si on l'avait consulté sur l'histoire, a-t-il dit sans plus de détails. Lucide, il ajoutait : « Mais ça permet à la légende de vivre » (Blackburn, 2011).

Notes

1. Ce relevé est tiré de : (Cardinal, 2001) et (Rousseau, 2007).
2. Paru aux Éditions Paris Pris, *Les Patenteux du Québec* s'inscrit dans l'esprit contestataire de cette maison. Dans l'introduction de l'ouvrage, les autrices livrent un plaidoyer antiélitiste en faveur des classes sociales méprisées par la culture dominante. Le sociologue engagé Marcel Rioux signe de plus une préface aux accents marxistes pour la réédition de l'ouvrage, en 1978.
3. Les exemples abondent. En périphérie de Los Angeles, les enfants de John Ehn ont hérité en 1981 du *Old Trapper's Lodge*, le motel qu'il avait orné de statues d'inspiration western. Ils ont entrepris de les faire restaurer en 1984. Mais trois ans plus tard, ce lourd fardeau financier, exacerbé par l'impôt sur les successions, a convaincu les quatre enfants survivants de vendre la propriété à un aéroport qui souhaitait développer le site, tout en cherchant une nouvelle destination pour les statues (Prince, 1988, p. 46). Au Texas, 120 sculptures totémiques créées par Felix « Fox » Harris (avec des objets trouvés et de la ferraille) ont été cédées à l'Art Museum of Southeast Texas par son plus proche parent, un petit-neveu qui a reçu l'aide d'un couple d'enthousiastes (Castle, 1994). À Digby en Nouvelle-Écosse, le veuf de Maud Lewis, lui-même peintre, a au contraire refusé de se départir de sa maison au profit d'un organisme culturel, continuant de tirer des bénéfices de cette œuvre d'art et attraction touristique, malgré les craintes du milieu pour l'intégrité du bâtiment ; c'est après son décès en 1979 qu'un organisme local, la Maud Lewis Painted House Society, a pu l'acquérir de ses héritiers à lui (Morton, 2016, p. 229-237). La famille peut aussi démanteler le site, comme le montrent en France les destructions de la *Villa des Fleurs* à Montbard et de la maison d'Édouard Pennel à Aire-sur-la-Lys (Cardinal, 2001).
4. Un exemple est la maison natale de Serge Lemoyne à Acton Vale, qu'il a métamorphosée à partir des années 1980 en support de création collective et festive — des citoyens et citoyennes ont participé à son bariolage — et en lieu d'exposition — les galeries extérieures ont servi de cimaises. Au terme d'une poursuite intentée par la municipalité pour son apparence dérangeante, un juge a confirmé son statut d'œuvre d'art en 1994, interdisant du même coup son usage comme maison ou atelier. Cet « anti-monument » (Beaudry, 2021, p. 16) a été détruit par un incendie criminel en 2000. Des sculptures formées de fragments démontés sont conservées dans des collections muséales. Formellement parlant, la maison de Serge Lemoyne est proche des plus radicaux des environnements d'art populaire.
5. Villeneuve utilisait le terme « continuance » pour désigner le lien fondamental unissant les êtres et les choses tel qu'il le représentait dans sa peinture.
6. De même, nous avons observé que les enfants d'un artisan qui perpétuent sa pratique après l'avoir apprise de lui dans une relation de maître à apprenti font de bons porte-paroles après son décès, car ils ont fréquenté étroitement la personne à la fois à l'intérieur et hors de son atelier-boutique. Forts de cette légitimité, ils contribuent à faire basculer les représentations de sa pratique depuis le paradigme artisanal vers le paradigme artistique (Vaillancourt, 2019).
7. Contre une littérature sur les successions d'artistes qui se complaît dans le récit d'affaires litigieuses et de déchirements familiaux à la mesure du pactole représenté par des pièces bien intégrées au circuit marchand (Pierrat, 2010 ; Gourdin, 2021), les acquis de la sociologie de l'héritage permettent d'aborder plus finement la destinée de ces œuvres qui ne sont pas aussi bien reconnues dans la hiérarchie culturelle, valent moins cher et ont une dimension spatiale qui entrave leur diffusion et leur conservation. Leurs légataires apparaissent moins strictement comme des ayants droit enserrés dans un système organisé, ce qui donne plus de relief à l'investissement de ceux et celles qui se transforment en « entrepreneurs en patrimoine » (Dassié, 2016, p. 233). Tout l'intérêt d'une étude de la patrimonialisation des environnements d'art populaire est de suivre les trajectoires intergénérationnelles, depuis la famille vers la collectivité, de biens culturels mal adaptés aux structures en place et de cerner le rôle des valeurs mémorielle et affective dans la mise en œuvre d'un projet patrimonial, sachant qu'une œuvre d'art habitable est simultanément plus difficile à monétiser et plus susceptible d'imprégner la mémoire familiale que quelque objet usuel. Pour plus de détails, voir notre mémoire de maîtrise (Vaillancourt, 2020).

Références

Anonyme. (1957, 4 avril). Un artiste à ses débuts. *Le Lingot*, 2.

Anonyme. (1960, 3 mars). M. Marcel Villeneuve : Je ne demande qu'à apprendre. *Le Lingot*, 12, 19.

Beardsley, J. (1995). *Gardens of Revelation: Environments by Visionary Artists*. Abbeville.

Beaudry, É.-L. (2021). Lemoyne. Hors jeu. Dans É.-L. Beaudry (dir.), *Lemoyne: Hors jeu* (p. 10-23). [Catalogue d'exposition]. Musée national des beaux-arts du Québec.

Becker, H. (2010). *Les Mondes de l'art*. Flammarion. (Publication originale en 1988)

Bernard, L. (1966, 6 mars). Le barbier-peintre Villeneuve rêve de transporter sa maison à l'Exposition. *Le Petit-Journal*, 8.

Blackburn, R. (2011, 6 juillet). *La légende d'Arthur Villeneuve* à la Pulperie : digne de l'œuvre de l'artiste. *Le Quotidien*, 30.

Blackburn, R. (2014, 27 avril). Le fils oublié d'Arthur Villeneuve. Il assure avoir incité son père à peindre. *Le Progrès-dimanche*, 2.

Blanchette, J.-F. (2014). *Du coq à l'âme : l'art populaire au Québec*. Presses universitaires d'Ottawa.

Blasdel, G. (1968). The Grass-Roots Artist. *Art in America*, *56*(5), 24-41.

Bouchard, M. (2015). *Léon Bouchard : sculpteur du Lac-Saint-Jean*. Marcel Broquet.

Bourque, F. (1993, 13 novembre). Arthur Villeneuve : « Un jour, on entendra parler de moi ». *Le Journal de Québec*.

Bowness, A. (2011). *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?* Allia.

Bromberger, C. (1998). *Passions ordinaires : football, jardinage, généalogie, concours de dictée*. Hachette.

Cardinal, R. (2001). The Vulnerability of Outsider Architecture. *The Southern Quarterly*, *39*(1-2), 169-186.

Caron, C.-I. (2006). *Se créer des ancêtres. Un parcours généalogique nord-américain XIX^e^-XX^e^ siècles*. Septentrion.

Carrière, M. (réalis.). (1964). *Arthur Villeneuve, peintre-barbier* [Film]. Office national du film.

Castle, L. (1994). A Conservation Crisis: The Work of Felix "Fox" Harris, A Case Study. *Folk Art*, *19*(1), 50-53.

Côté, D. (2002, 28 juillet). Léon Bouchard raconte son histoire à travers ses personnages. *Le Progrès-Dimanche*, B9.

Dassié, V. (2016). Émotion, sélection et expertise patrimoniale : la conservation de l'ordinaire au musée. Dans C. Hottin, Claudie Voisenat (dir.), *Le Tournant patrimonial : mutations contemporaines des métiers du patrimoine* (p. 231-252). Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.

De Billy, H. (1994, 1er mars). « La petite maison dans la tourmente ». *L'Actualité*, 58-61.

De Grosbois, L., Lamothe, R. et Nantel, L. (1974). *Les patenteux du Québec*. Parti pris.

Delisle, C. (1994, 8 novembre). Les Villeneuve victimes de railleries. Grand jour pour la famille ! *Le Quotidien*, 4.

Dubreuil, M. (2012). L'acquisition de l'atelier maison Pellan, confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet. *Muséologies*, *6*(1), 101 117.

Ehrmann, G. (1962). *Les inspirés et leurs demeures*. Éditions du Temps.

Ferland, P. (réalis.). (2003). *L'immortalité en fin de compte* [Film]. Films du 3 mars.

Galipeau, P. (2019, 29 novembre). Où est l'atelier ? L'atelier est partout... Dans D. Hardy et L. Lacroix (dir.)., *Colloque Ateliers d'artistes : caractéristiques et défis*. Université du Québec à Montréal.

Gotman, A. (1988). *Hériter*. Presses universitaires de France.

Gourdin, H. (2021). *Les héritiers : vingt-deux histoires inattendues de succession d'artistes*. Bernard Grasset.

Hoggart, R. (2012). *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Éditions de Minuit. (Publication originale en 1970)

Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art. *Anthropologie et Sociétés*, *30*(3), 29 44.

Lacroix, L. (2013). "The pursuit of art and the flourishing of aestheticism amidst the everyday affairs of mankind". Dans C. Hill (dir.), *Artistes, architectes et artisans : art canadien 1890-1918* (p. 20-55). [Catalogue d'exposition]. Musée des beaux-arts du Canada.

Lacroix, L. (2019). Correlieu, l'atelier-résidence d'Ozias Leduc à Saint-Hilaire. *Les Cahiers des Dix*, *73*, 133 159.

Laforge, C. (2006, 21 décembre). « Michel, fils d'Arthur Villeneuve. La passion du dessin en héritage ». *Le Quotidien*, 20.

Laforge, C. (2007, 25 mars). Une faune et une flore très particulières. Michel Villeneuve réussit à créer son propre langage. *Le Progrès-dimanche*, B2.

Lapierre, K. (2015). *Catalogue raisonné d'architectures outsiders : repères historiques et théoriques accompagnés d'un parcours non exhaustif, au Québec, en France et en Belgique* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal].

Larivière, A. (2007). Rencontre avec Michel Villeneuve. Dans M. La Chance (dir.), *L'imaginaire du territoire dans l'œuvre d'Arthur Villeneuve* (p. 105-110). Presses de l'Université Laval.

Lassus, B. (1977). *Jardins imaginaires*. Presses de la Connaissance.

Légaré, J. (1963, 6 mars). Lettre de frère Jérôme Légaré au maire de Chicoutimi.

Manley, R. et Sloan, M. (1997). *Self-Made Worlds: Visionary Folk Art Environments*. Aperture.

Morton, E. (2016). *For Folk's Sake: Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia*. McGill-Queen's University Press.

Moulinié, V. (1999). Des « œuvriers » ordinaires : Lorsque l'ouvrier fait le/du beau… *Terrain*, *32*(1), 37-54.

Moulinié, V. (2012). Comment naissent les œuvres des singuliers ? À propos de quelques sites dans le Nord-Pas-de-Calais et ailleurs. Dans N. Heinich et R. Shapiro (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art* (p. 63-80). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Muxel, A. (1996). *Individu et mémoire familiale*. Nathan.

Ouellet, Y. (1994, 12 novembre). La maison Arthur-Villeneuve est maintenant sauvée. *La Presse*, A18.

Pagé, S. (1978). *Les singuliers de l'art : des Inspirés aux habitants-paysagistes*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Paradis, G. (1972, 1er juillet). Villeneuve, du « simple » qu'il était, est devenu le « peintre naïf » : lui n'a pas changé, ce sont les bourgeois qui ont enfin compris. *Le Soleil au Saguenay–Lac-Saint-Jean*, 23.

Pierrat, E. (2010). *Familles, je vous hais ! : les héritiers d'auteurs*. Hoëbeke.

Prince, D. (1984). Preservation of Folk Art Environments: Techniques and Case Histories. Dans D. F. Ward, *Personal Places: Perspectives on Informal Art Environments* (p. 156-170). Bowling Green State University Popular Press.

Prince, D. (1988). Environments in Crisis. *The Clarion*, *13*(1), 44-51.

Radio-Canada. (1963, 6 janvier). Arthur Villeneuve : peintre naïf ? *Dictionnaire Magazine*.

Radio-Canada. (2012, 16 janvier). Le parcours extraordinaire d'Arthur Villeneuve. *Le Point*.

Ragon, M. (1996). Anarchitectures. Dans *Du côté de l'art brut* (p. 76-103). Albin Michel.

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

Rousseau, V. (2007). *Vestiges de l'indiscipline : environnements d'art et anarchitectures*. Musée canadien des civilisations.

Roy, M.-D. (2011, 20 juillet). La Légende D'Arthur Villeneuve : « Ça rend vraiment hommage au personnage ! ». *Le Courrier du Saguenay*, B2.

Sagnes, S. (2010). Suivez le guide… : de l'Autre à soi, ou comment devenir monument. *Ethnologies*, *32*(2), 81-101.

Salvesen, M. et Cousineau, D. (2005). *Artists' Estates: Reputations in Trust*. Rutgers University Press.

Schwartz, O. (2012). *Le monde privé des ouvriers : hommes et femmes du Nord*. Presses universitaires de France. (Publication originale en 1990)

Sénéchal, G. (2005). *Itinéraire d'une mémoire : répertoire des œuvres d'art publiques au Saguenay–Lac-Saint-Jean*. Galerie Séquence.

Sioui Durand, G. (1997). *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*. Intervention.

Stone, L. (2019). The Preservation of Art Environments, an Introduction. *SPACES*. https://spacesarchives.org/resources/saving-and-preserving-toolbox/

Trivières, F.-X. (1999). Objets de bricole. De l'usine à l'univers domestique. Dans C. Bromberger et D. Chevallier (dir.), *Carrières d'objets* (p. 83-97). Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.

Vaillancourt, B. (2019). Entre le père et l'artiste : les héritiers de Médard Bourgault à Saint-Jean-Port-Joli. *Rabaska*, *17*, 101-119.

Vaillancourt, B. (2020). *De l'héritage au patrimoine : trajectoires intergénérationnelles de quatre environnements d'art populaire au Québec* [Mémoire de maîtrise, Université Laval].

Vaillancourt, B. (2023). Le déménagement de la maison Arthur-Villeneuve comme déclencheur d'émotions patrimoniales. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, *76*(3-4), 15-44.

Verroust, J. et Lacarrière, J. (1978). *Les inspirés du bord des routes*. Seuil.

Villeneuve, M. (2007). Témoignage du fils aîné d'Arthur Villeneuve. Dans M. La Chance (dir.), *L'imaginaire du territoire dans l'œuvre d'Arthur Villeneuve* (p. 95-98). Presses de l'Université Laval.

Weber, F. (2009). *Le travail à-côté. Une ethnographie des perceptions*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. (Publication originale en 1989)

Weissman, J. (1982). Environmental Folk Art. *The Clarion*, *8*(1), 32-37.

Notes de recherche

Devant le rocher

Marie-Claude Lachapelle

Résumé

Dans une histoire de l'art qui a trop longtemps cultivé l'oubli des femmes artistes, surtout celles dont l'indépendance et l'individualité ont fait d'elles des figures marginales, ce texte est un plaidoyer pour Suzanne Guité et son inscription dans le discours actuel en histoire de l'art. Son contact avec les communautés autochtones de l'Amérique centrale, dont les valeurs environnementales, humaines et culturelles résonnent profondément avec les siennes, solidifie son sentiment selon lequel la matière est vivante, et porte une volonté que l'on se doit d'écouter et de respecter. En mettant en évidence l'animisme qui imprègne l'art de Suzanne Guité et en explorant les liens entre l'artiste et différentes communautés autochtones, des Mi'gmaq de Gaspésie aux Tzotziles et Zapotèques du Mexique, ce texte entame une réflexion sur les échos entre sa pratique artistique et les savoirs autochtones, et plus largement sur les mécanismes de transfert culturel dans le récit de la modernité artistique au Québec.

Mots-clés : Suzanne Guité, sculpture, pierre, bois, animisme

Abstract

In an art history that has too long cultivated a neglect of women artists, especially those whose independence and individuality have made them marginal figures, this text is a plea for Suzanne Guité and her inclusion in current art history discourse. Her contact with the indigenous communities of Central America, whose environmental, human and cultural values resonate deeply with her own, solidifies her feeling that matter is alive, and carries a will that must be listened to and respected. By highlighting the animism that permeates Suzanne Guité's art and exploring the links between the artist and various aboriginal communities, from the Mi'gmaq of Gaspésie to the Tzotziles and Zapotecs of Mexico, this text initiates a study on the echoes between her artistic practice and aboriginal knowledge, and more broadly on the mechanisms of cultural transfer in the narrative of artistic modernity in Quebec.

Keywords: Suzanne Guité, sculpture, stone, wood, animism

Biographie de l'auteure

Marie-Claude Lachapelle est étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM. Elle s'intéresse à l'alchimie du rêve dans l'œuvre d'Odilon Redon.

Author's biography

Marie-Claude Lachapelle is a master's student in art history at UQAM, focusing on the alchemy of dreams in the work of Odilon Redon.



Figure 1. Suzanne Guité assise au centre d'une salle d'exposition, entourée de quelques-unes de ses sculptures, années 1960-70, à Mexico. Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.

Suzanne Guité est une sculptrice, peintre, et aquarelliste gaspésienne née en 1926 ou en 1927[1]. Victime d'une historiographie défaillante, le récit de sa vie est ponctué de dates spéculatives dès sa naissance, dont l'année demeure incertaine. À l'aube des cent ans de sa naissance, sa biographie demeure une esquisse percée d'ellipses, et l'histoire de l'art semble aveugle à son œuvre pourtant majeure. Nonobstant le travail d'archives nécessaire pour enfin historiciser Suzanne Guité, l'essence de sa pratique ne réside pas dans les dates, mais son rapport au territoire, qu'il convient d'étudier à partir du noyau : Percé. En effet, elle s'enracine dès son enfance dans ce paysage qui devient le ferment de sa pratique artistique. Dans ce texte, nous nous intéressons à l'influence qu'a exercée le village de Percé sur Suzanne Guité et sa pratique sculpturale, tout en dévoilant son processus de création, de l'extraction de la matière première jusqu'à son façonnage. À l'aune de cette étude, nous nous pencherons sur l'animisme[2] auquel semblent répondre les œuvres de Suzanne Guité. À partir d'un collage de sources préexistantes et de lettres récemment publiées, nous donnons la parole à Suzanne, qui nous invite dans l'intimité de son atelier. Ce travail aboutit à la constitution d'un dossier iconographique inédit[3], révélant la dimension tellurique de son œuvre, née d'un rapport intime à la terre et façonnée par une sensibilité proche de l'autochtonie. Dans une histoire de l'art qui a trop longtemps cultivé l'oubli des femmes artistes, en particulier celles dont l'indépendance et l'individualité ont fait d'elles des figures marginales, ce texte se veut un plaidoyer pour la reconnaissance de Suzanne Guité et pour son inscription dans les discours actuels en histoire de l'art.

Au temps des Guité

L'écho du nom Guité résonne à Gespe'gewa'gi (Gaspésie)[4] avant l'arrivée de Suzanne. Ses parents, Aline Cyr et Ernest Guité, sont connus dans la région pour avoir implanté un réseau hôtelier, d'abord à New Richmond (où naît Suzanne), puis jusqu'à Percé, où la famille s'installe au milieu des années 1930. Plusieurs sources prétendent[5] qu'Eleanor Roosevelt, alors qu'elle « entreprend un long voyage en automobile, une Buick décapotable, en compagnie de son amie, l'écrivaine Lorena Hickok » (Fallu, 2017), aurait séjourné en 1933 aux *log cabins* de Petite-Cascapédia, tenus par Aline Cyr, et encourage cette dernière à déménager à Percé, potentielle origine du projet hôtelier dans ce village : le Pic de l'Aurore. Dans le parcours familial, la figure féminine, voire matriarcale, joue un rôle décisif. Le nom *Guité* revêt aussi un sens mythique. C'est le nom de la tante de Suzanne, Léa Guité, dont la réputation est celle d'une « nonne-sorcière » (Bernard et Leclère, 2013). Incomprise de son époque, on la surnomme avec moquerie *la Nounne à Guité*, bien qu'elle ait en réalité reçu une formation scientifique et artistique rigoureuse, et ait été reconnue comme une élève brillante dès son admission aux Ursulines de Québec en 1898 (Bernard et Leclère, 2013). Sans affirmer une influence directe, on peut supposer que cet héritage familial – artistique, intellectuel et spirituel – a pu nourrir les sensibilités de la jeune Suzanne. Lorsque cette dernière déménage à Percé, elle affirme clairement sa vocation : elle sera sculptrice (Tommi, 2019). Proue du paysage gaspésien, le rocher Percé devient pour elle une grande source d'inspiration. Suzanne Guité le décrit avec émotion : « Vivre devant le rocher Percé m'influence beaucoup. La lumière sur cette masse gigantesque; ses multiples mutations, gris comme une opale dans la brume, rouge à l'aurore, rose entouré de blanc et de bleu en hiver, donnent à ce rocher des reliefs continus. Face à ce rocher, nous nous trouvons devant une sculpture, forme dans l'espace » (Guité, citée dans O'Leary, 1972).

Exil

Étudiante en ville, Suzanne revient chaque été à Percé, où elle travaille à l'hôtel de ses parents, Au Pic de l'Aurore. Elle y fait des rencontres déterminantes, notamment celle du géologue Nicholas Boutakoff, qui lui enseigne vers 1942 « l'histoire des roches, de la terre, des terres » (Guité, citée dans Gagnon, 1973). La présence de ce géologue, issu d'une famille aristocratique russe, en Gaspésie durant les années de guerre, alors qu'il était responsable de la cartographie géologique à l'île de Trinidad[6], est mystérieuse et non documentée. Libre au lecteur de déduire que, dans un contexte où « l'Amérique extrait les deux tiers du pétrole mondial en 1939 » (Lopez, 2012) et ne cesse d'accroitre son exploitation pour soutenir l'effort de guerre, le Canada aurait pu faire appel à ce fameux géologue francophone[7] (Butcher *et al.*, 2018) pour ses connaissances dans le cadre de forage pétrolier. Le site Haldimand de 1942, ou celui de Galt de 1943, constituent des pistes de recherche intéressantes, puisqu'il s'agit des deux seuls projets documentés dans la Gaspésie au début des années 1940[8], et qui s'ancrent dans une

proximité géographique et temporelle qui concorde avec le souvenir de Suzanne : « Nicolas Butakoff s'était pris d'amitié pour moi. Il m'enseignait l'histoire des roches, de la terre, des terres. Il me donna la curiosité des pierres, des matériaux authentiques. Il m'appelait son âme sœur. (...) J'avais seize ans » (Guité, citée dans Gagnon, 1973). Cette période est aussi celle d'une lourde épreuve pour Boutakoff : sa femme le quitte pour un autre homme, le divorce est finalisé en 1942. Par ailleurs, sa mère est malade en France, et les restrictions de guerre l'empêchent de lui rendre visite (Butcher *et al.*, 2018). Son séjour en Gaspésie relèverait-il plutôt d'une quête personnelle, échappatoire aux circonstances qui l'affligent ? Reconnu comme un patrimoine géologique d'une richesse exceptionnelle depuis le XIX^e^ siècle, Percé devient au XX^e^ une destination touristique majeure, comme en témoigne le remarquable succès du réseau hôtelier des Guité. Ce phénomène s'intensifie durant la Seconde Guerre mondiale, « tandis que plusieurs ouvrages de cette époque firent la promotion de ce lieu touristique auprès du public québécois et français » (Richard, 2008). Dans ce contexte de guerre — mais aussi d'épreuves personnelles — l'imaginaire d'une évasion poétique au sein d'une géologie spectaculaire pourrait bien avoir favorisé cette rencontre significative entre Boutakoff et Guité.

Quel que soit le motif de sa venue, plus paradoxal encore est l'effet qu'a sur Suzanne cet homme dont le métier est d'exploiter une terre qui n'est pas la sienne, de forer un sol non cédé pour en extraire le sang noir et en tirer profit — alors même que, pour elle, ce territoire est animé du même souffle vital qu'elle. Le mythe poétique d'un recueillement sur une terre vierge glisse ainsi vers une métaphore colonialiste.

Le contexte de guerre et l'imaginaire touristique des continents américains attirent plusieurs intellectuels européens en exil. Alors que certains perpétuent un imaginaire touristique teinté de colonialisme propre au nationalisme occidental, d'autres voient plutôt dans cet exil le potentiel d'un « humanisme enrichi, renouvelé ; une dialectique revue de la fidélité et de la curiosité, de l'amour de la terre maternelle et celui de la terre en général ; une volonté de (...) cultiver sa sensibilité au nouveau » (Loyer, 2010). C'est dans cet esprit qu'André Breton et sa future femme, Elisa Bindhoff, séjournent en Gaspésie en 1944 et rencontrent Suzanne Guité, qui les guide à travers la forêt. Profondément marqué par Percé, dans un rapport au territoire dont l'intérêt géologique réside dans sa nature vitale, voire magique et alchimique, Breton lui parle de la poétique des pierres, de leur nature féminine et divine. Cet imaginaire touristique du XX^e^ siècle attire ainsi plusieurs artistes en quête d'un certain romantisme : la première poète québécoise Blanche Lamontagne, qui publie *Ma Gaspésie* en 1928 ; l'artiste Georgia O'Keeffe, qui s'y rend en 1932, le photographe Paul Strand, en 1929 et 1936 ; l'écrivain André Breton, qui écrit *Arcane 17* en 1944 ; ou encore le poète français Yvan Goll, auteur de *Mythe de la roche Percée* en 1947. Suzanne Guité accueille tous les étés les artistes au Pic de l'Aurore, découvrant à travers eux la modernité. Plus tard, en fondant avec son mari le Centre d'art de Percé en 1956, elle contribuera pleinement à cette effervescence culturelle et touristique.

Devenir sculptrice

Au lendemain de la guerre, tandis que les exilés retrouvent leur patrie, Suzanne quitte la sienne. Curieuse du monde qu'elle a entrevu à Percé dans les yeux de ceux qui repartent à la tombée des feuilles, elle devient, à peine âgée de 18 ans, touriste à son tour – une entreprise d'autant plus notable considérant la rareté du voyage féminin à l'époque. Elle recueille l'écume de ses étés auprès des paysages et personnalités qui ont façonné son esprit et se rend aux rivages du Lac Michigan en 1945, où elle étudie auprès de László Moholy-Nagy à l'Institut de Design de Chicago. Monde « [d']expérimentation de la connaissance » où « on n'y enseignait pas l'art pur, mais la matière » (Guité, citée dans O'Leary, 1972), l'école de Moholy-Nagy est surtout une « école de la vérité ». Là, dans une pédagogie inhabituelle, elle côtoie Marc Chagall, Le Corbusier, Chaim Jacob Lipchitz et Alexandre Archipenko. Elle y apprend que l'art « n'a rien à voir avec la connaissance intellectuelle » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Cette étape constitue une inflexion majeure dans son parcours, car elle l'ouvre à une épistémologie du sensible, résonnant avec la pensée animiste qui sous-tendra plus tard l'ensemble de son œuvre.



Figure 2. Suzanne Guité. Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité. Remarquons les yeux clos : « Les têtes de Suzanne Guité, c'est le monde des yeux fermés » (Hoog, 1972). Un visage qui émerge de la pierre, figé dans son incomplétude.



Figure 3. Mariage de Suzanne Guité et Alberto Tommi, à Florence. Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.

Elle se lie d'une profonde amitié avec Moholy-Nagy et son épouse Sibyl, qui l'hébergent pendant ses années à Chicago (Guité, citée dans O'Leary, 1972). C'est d'ailleurs Sibyl qui remet à Suzanne une lettre d'introduction à l'intention de Constantin Brâncuși, avec laquelle Suzanne se rend à Paris vers 1947 dans l'espoir de s'exercer à son art auprès de l'artiste. L'accueillant pendant quelques mois, il ne lui enseignera jamais la sculpture, ayant abandonné son art au profit d'une pratique méditative à laquelle il initie Suzanne. Si elle veut sculpter, elle n'a qu'à sculpter, lui dit-il. Constatons ici la résonance d'une épistémologie ancrée dans le rejet de la connaissance intellectuelle. C'est dans cet esprit qu'elle se rend dans la région florentine vers 1948, où elle fréquente des ateliers de sculpture, visite des expositions, parcourt les Alpes apuanes (Tommi, 2019) et rencontre son futur mari, Alberto Tommi, avec qui elle fondera le Centre d'art de Percé en 1956[9]. L'amour et la connaissance qu'elle puise en Italie sont d'une grande révélation pour elle : elle devient enfin sculptrice.

Le bois

L'un des matériaux de prédilection de Suzanne Guité est le bois. Pour elle, la forêt incarne la continuité et l'unicité des êtres : « Après avoir vécu de longues années avec les arbres, l'on ressent une vibration qui était en soi depuis toujours : des éléments toujours présents qui font partie de la conscience collective » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Elle sélectionne avec soin les merisiers, érables et cèdres les plus beaux, sains et droits. Ils sont coupés au printemps, disposés verticalement à l'abri du soleil pour sécher, à quantité suffisante pour cinq à six ans. Réunis dans son atelier « comme à l'état primitif dans la forêt » (Guité, citée dans O'Leary, 1972), les arbres dialoguent entre eux, une dynamique et une harmonie s'installent.



Figure 4. Sculptures monumentales de Suzanne Guité devant le Centre d'art de Percé. Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.



Figure 5. Suzanne Guité dans son atelier, sculptant le bois. Remarquons la disposition des troncs : verticaux, certains amorcés, certains intouchés. « Comme si simultanément la vie de la forêt se mettait à respirer, à palpiter, comme si l'arbre demandait à naître entre mes mains » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.



Figure 6. Suzanne Guité travaillant sur une sculpture en bois. Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.



Figure 7. Suzanne Guité taillant les touches finales sur l'une de ses sculptures devant le Centre d'art de Percé. Remarquons le thème de la maternité, ainsi que la récurrence d'une impression inachevée, la forme figée dans son émergence. « Dans tous les visages guitéens revient le motif des bouches scellées, incapables de s'ouvrir, sinon, parfois, pour un cri » (Hoog, 1972). Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.



Figure 8. Autre angle de la sculpture de la figure 5. « La maternité, l'amour, la mort, la naissance, sont des thèmes obsessionnels qui correspondent à une réalité intérieure et ne trouvent jamais de forme définitive » (Guité, citée dans O'Leary, 1972).
Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.

La pierre

Toutefois, l'origine de la sculpture de Suzanne Guité réside dans un rapport aux pierres qui l'unit à cette matière au plus profond de son être. Dès l'enfance, elle est fascinée par leur aspect, mais surtout par « l'idée exaltante, poétique, que les pierres [sont] vivantes, qu'elles [portent] en elles le principe masculin et le principe féminin » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Elle explique que leur métamorphisme, à savoir les changements moléculaires qui transforment leur nature au fil des siècles, est essentiel au rapport que l'artiste entretient avec elles, puisque cette vie qui les anime se matérialise en nous, jusqu'à s'intégrer à notre être « au même titre que notre chair » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Ce sont précisément ces transformations que traverse la pierre qui déterminent sa spécificité et la forme qui en émergera. Suzanne Guité s'intéresse notamment au basalte, « dont la composition chimique se rapproche des couches profondes du globe », pierre « qu'utilisèrent les Assyriens dans les grands reliefs de Babylone et les Mayas dans les temples des dieux » ; à la diorite et au granit « dont se sont servis les égyptiens pour presque toutes leurs sculptures » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Elle trouve ces pierres dans les montagnes et les grottes de la Gaspésie, qu'elle explore avec la conviction que certaines d'entre elles l'attendent : selon elle, ces pierres ont été « laissées là pour [elle] par les glaciers », et « leur forme, leur âge, leur couleur, leur voix, chacune [l'] appelait par [son] nom» (Guité à Pauline Julien, citée dans Rivière, 2024). Elle se rend donc

elle-même dans les lieux souvent inaccessibles, atteignables « qu'en canoë, à cheval ou en jeep » (Guité, citée dans O'Leary, 1972), puisque ce contact initial à la matière est crucial dans sa démarche. Une fois les pierres extraites de la terre « comme des racines » (Guité à Pauline Julien, citée dans Rivière, 2024), souvent à l'aide d'un prospecteur de la région, elles sont transportées en camion ou portées dans un sac, « une à une en traversant les rivières » (Guité, citée dans O'Leary, 1972) jusqu'à Percé, dans son « petit atelier de crépi blanc au pied de la côte du Pic » (Pelletier-Baillargeon, 1981).



Figure 9. Suzanne Guité et l'une de ses sculptures. « La maternité est un thème constant chez l'artiste, est révélatrice. Enfants pas encore complètement nés, mères jamais entièrement délivrées » (Hoog, 1972). Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.



Figure 10. « Elles poussent de toute leur force vers la finition, le poli, l'achevé, et s'arrêtent avant parce que dans cet arrêt réside leur signification » (Hoog, 1972). Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.

Démarche

Pour Suzanne Guité, la matière précède et détermine la sculpture : elle s'abandonne à l'écoute de ces « formes qui demandent à naître » (Guité, citée dans Rivière, 2024) afin de dévoiler l'essence de la pierre et du bois. « La recherche consiste à trouver la formule mystérieuse de la forme », révélée lorsque « l'harmonie préétablie qui existait auparavant est retrouvée » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Cette démarche presque philosophique requiert une union avec cette « matière qui vous fait subir sa propre nature » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Pénétrant dans cet être avec qui elle ne fait qu'un, l'artiste est alors confrontée à son propre intérieur : « Ma sculpture a été l'espace que je modelais, que j'habitais de mes rêves, de mes douleurs, de l'absence » (Guité à Pauline Julien, citée dans Rivière, 2024). La lourdeur de

la matière reflète le poids de son esprit, accablé d'une douleur qu'elle justifie par la nécessité de souffrir pour son art : « Pour pouvoir sortir de soi et pénétrer dans une plus grande conscience, il faut cette souffrance intérieure » (Guité à Marie-Josée Tommi, citée dans Rivière, 2024). Serait-ce aussi pourquoi, outre la beauté du lieu, c'est à Percé lors des durs hivers qu'elle sculpte, isolée, en silence? « Ça été et ça demeure une terrible épreuve que de demeurer seule dans ce silence pendant cinq mois. J'ai l'impression d'être un être nouveau, purifié dans le cœur, mais avec une douleur que rien ne pourra plus effacer » (Guité à Thomas Tommi, citée dans Rivière, 2024). Dans son antre percéen, elle devient pierre, elle devient bois, unie à cette matière qui la tourmente et demande à naître : « Dans sa poussière, dans son intérieur, elle m'abîme les yeux, brûle la peau, gonfle les mains, durcit mon corps et m'enlève toute vie pour l'extérieur » (Guité à Thomas Tommi, citée dans Rivière, 2024). À la lumière de cette citation, nous comprenons pourquoi « la maternité, l'amour, la mort, la naissance sont des thèmes obsessionnels qui correspondent à une réalité intérieure » pour l'artiste (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Elle affirme d'ailleurs que chaque sculpture est « comme mettre au monde un enfant; douloureux, lent, demandant une sorte de patience mystique » (Guité, citée dans Rivière, 2024).

(Non-) lieu

« Pour moi le lieu de création est Percé », dit-elle en 1972. Ce territoire, qu'elle chérit profondément, est pour elle un espace vital, où « l'air qu'on y respire [...] vient du pôle et rayonne de vasteté, de pureté, élément qui vous remet sur terre, vous équilibre, vous situe dans des valeurs de vie » (Guité, citée dans O'Leary, 1972). Pourtant, malgré



Figures 11, 12 et 13. Suzanne Guité travaillant sur une sculpture, devant l'Art Gallery of Nova Scotia, où s'est tenue l'une de ses expositions, du 8 septembre au 1er octobre 1978. Crédits photographiques et titre indisponibles. 1978. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.

cet attachement, elle trouve un second lieu de création au Mexique. Déjà profondément marquée par ce pays, qu'elle fréquente régulièrement dès 1954[10], elle s'installe officiellement à Oaxaca en 1972[11]. Suzanne a cherché toute sa vie « des manifestations de cultures différentes » (Guité, citée dans O'Leary, 1972), et elle s'est particulièrement imprégnée de celles qu'elle a découvertes au Mexique, dont celle des Tzotziles, peuple Maya qu'elle rencontre vers 1971, et les Zapotèques, chez qui elle est accueillie lorsqu'elle décide de s'installer à Oaxaca l'année suivante. Un tisserand, Lorenzo Gutierrez, lui transmet son art dans le village de Teotitlán del Valle. Elle reviendra tout de même régulièrement à Percé et « chaque retour est pour [elle] toujours un recommencement de [sa] vie, une prise nouvelle de position » (Guité, citée dans Rivière, 2024). La mer « purifie notre cœur de son amertume, l'eau salée lave nos plaies et notre tristesse » (Guité, citée dans Rivière, 2024) et ce lieu guérit les entailles infligées par les pierres et le bois.



Figure 14. Suzanne Guité travaillant sur l'une de ses sculptures en pierre. « Il faut avoir vu l'artiste travailler dans son atelier de Percé, et le plus souvent en plein vent, même dans le froid. Recouverte d'un tablier de cuir, lunettes grillées sur les yeux, le compresseur tenu à pleines mains, dans une poussière et un boucan terrible » (Hood, 1972).
Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.

Conclusion

Suzanne Guité cultive un rapport à la nature qui situe son travail dans une perspective philosophique relevant de l'animisme, dont l'essence réside dans un profond lien spirituel avec le territoire, les êtres et la matière, qu'elle considère comme habités d'un esprit et d'un souffle vital. Son contact avec des communautés autochtones de l'Amérique centrale, dont les valeurs environnementales, humaines et culturelles résonnent profondément avec les siennes, solidifie sa conviction que la matière est vivante, animée d'une volonté propre qu'il convient d'écouter et de respecter. À l'aune de l'étude que nous venons de mener, il apparaît maintenant essentiel de retracer les relations perpétuelles, bien que souvent méconnues, que Suzanne Guité a entretenues avec les diverses communautés autochtones : des Mi'gmaq de la Gaspésie, qu'elle côtoie dès l'enfance et avec lesquels sa famille collabore à la construction du réseau hôtelier le Pic de l'Aurore, aux peuples Tzotziles et Zapotèques du Mexique. Ces relations permettent de mettre en évidence les résonances profondes entre sa pratique artistique et les savoirs autochtones.

Pour Suzanne Guité, la terre est la dimension physique où les êtres sont liés, lien particulièrement palpable à Percé, ainsi qu'à Oaxaca. La dimension tellurique de sa sculpture s'ancre dans cette connexion au territoire et aux êtres, mais se veut aussi la matérialisation d'une conscience collective. Et pour Suzanne Guité « la science magnétique d'une dimension universelle est la raison ultime du souffle de la vie » (Guité, citée dans Rivière, 2019).



Figure 15. Suzanne Guité en train de sculpter. Crédits photographiques, titre et date indisponibles. Fonds d'archives Famille Tommi-Guité.

Notes

1. Comme le souligne Geneviève Lafleur dans sa thèse de 2020, *Le rôle des entrepreneures culturelles dans le développement des arts visuels au Québec (1949-1960)* : « [...] bien que la très grande majorité des sources consultées considèrent 1927 comme étant l'année de naissance de Guité, un certificat de baptême produit en 1945 (dont une copie est conservée aux archives du Musée de la Gaspésie, mentionne plutôt que Guité serait née en décembre 1926 (Certificat de baptême..., 13 septembre 1945) » (p. 189-190).
2. Défini par Philippe Descola, l'animisme est la croyance qui «attribue à tous les êtres humains et non humains le même genre d'intériorité, de subjectivité, d'intentionnalité» (Descola et Journet, 2006). Nous le verrons, pour Suzanne Guité, la matière, entre autres la pierre, est dotée d'une vie et d'une volonté.
3. Outre certains documents, la majorité des photographies publiées dans cet article sont inédites, obtenues par suite de l'obtention d'accès aux fonds d'archives Guité-Tommi du musée de la Gaspésie grâce à l'aide de l'archiviste Marie-Pierre Huard.
4. « Gespe'gewa'gi » est un District national Mi'gmaq. Il s'étend de la péninsule de Gaspé jusqu'à la rivière Miramichi au Nouveau-Brunswick (Secrétariat du Mi'gmawei Mawiomi, 2009). La famille Guité est l'une des seules qui entretient des liens avec les Mi'gmaq à Percé. C'est d'ailleurs avec eux que les parents de Suzanne construisent leur réseau hôtelier le pic de l'Aurore (Tommi, 2019).
5. Entre autres l'historien gaspésien Jean-Marie Fallu (2017) ainsi que Marie-Josée Tommi (2019), fille de Suzanne Guité.
6. Mandat d'environ douze ans, qui l'occupe de 1937 à 1948. (Butcher *et al.*, 2018).
7. Né à Washington en raison du travail de son père, Boutakoff est de nationalité russe, et a fait ses études en France. Il est ainsi multilingue et parle couramment le français. (Butcher *et al.*, 2018).
8. À ce sujet, le département des Énergies et Ressources naturelles du Québec a produit le rapport *S 053 – Renseignements concernant les puits forés pour le pétrole et le gaz dans la péninsule de la Gaspésie* (Deblois *et al.*, 1960). Celui-ci communique les principaux renseignements sur la plupart des puits forés pour le pétrole et le gaz, jusqu'à la fin de 1959, dans la péninsule de la Gaspésie.
9. Suzanne Guité et Alberto Tommi fondent en 1956 le Centre d'art de Percé. « Ils rêvent alors de fonder un centre d'art comme ceux en Europe "afin d'apporter aux Gaspésiens la possibilité d'un contact avec les arts et avec l'arrière-pensée, bien sûr, de développer en Gaspésie un artisanat autonome" » (Vallerand, 1957). « Guité soutient que la région a besoin d'un organisme qui pourrait favoriser et développer les activités artistiques, sociales, folkloriques ainsi que l'artisanat local et qu'une telle institution pourrait même avoir des retombées économiques positives sur l'industrie du tourisme » (Lafleur, 2020, p. 192).
10. Elle voyage au Mexique avec Alberto Tommi en 1954, alors qu'il y est invité comme muraliste. « C'est le début d'une longue relation avec ce pays. De 1954 à 1959, ils vivent entre Percé et San Miguel de Allende » (Tommi, 2019).
11. Jusqu'à son assassinat en 1981. Son second mari (Tommi décède en 1959) l'assassine alors qu'elle vient de recevoir un grand morceau de bois de palissandre mexicain qu'elle convoitait depuis plusieurs années, en vue de réaliser un projet de sculpture (Tommi, 2019).

Références

Bernard, L. et Leclère, H. (2013). La vraie histoire de La Nounne à Guité. *Magazine Gaspésie*, *50*(3), 47-50.

Butcher, M., Collins, Y. M. J., et Purcell, P. (2018). Nicholas Boutakoff: A geologist's life revisited. *Journal of Australasian Mining History*, *16*, 39-58.

Deblois, R., Simard, P.-P., et Houde, M. (1960). *Renseignements concernant les puits forés pour le pétrole et le gaz dans la péninsule de la Gaspésie (S053)* [Rapport]. Ministère des Mines du Québec. https://gq.mines.gouv.qc.ca/documents/examine/S053/S053.pdf

Descola, P. et Journet, N. (2006). *L'animisme est-il une religion ? Entretien avec Philippe Descola*. Sciences Humaines. https://www.scienceshumaines.com/l-animisme-est-il-une-religion-entretien-avec-philippe-descola_fr_15096.html

Fallu, J-M. (2017). Le fameux Tour de la Gaspésie. *Magazine Gaspésie*, *54*(3), 3-7.

Fonds Famille Tommi-Guité. (1926-1988). (P37). Centre d'archives de la Gaspésie, Gaspé, Québec.

Gagnon, C.-L. (1973). Depuis la création du monde. Dans R. Boulanger (dir.), *La Sculpture de Suzanne Guité* (p. 41-48). Éditions Aquila.

Hoog, A. (1973). Depuis la création du monde. Dans R. Boulanger (dir.), *La Sculpture de Suzanne Guité* (p. 41-48). Éditions Aquila.

Lafleur, G. (2020). *Le rôle des entrepreneures culturelles dans le développement des arts visuels au Québec (1949-1960)* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. https://archipel.uqam.ca/14136/1/D3843.pdf

Lebrun, J. (anim.), Lopez, J. (invité) (2012). Le pétrole pendant la Seconde guerre mondiale [Webradio]. Dans Radio France (prod.), *France Inter*.

Loyer, E. (2010). *En exil à New York : identité, discours sur soi et imaginaire des exilés dans Paris à New York : intellectuels et artistes français en exil, 1940-1947*. Hachette.

O'Leary, M.-F. (1973). Depuis la création du monde. Dans R. Boulanger (dir.), *La Sculpture de Suzanne Guité* (p. 56-74). Éditions Aquila.

Pelletier-Baillargeon, H. (1981). Le regard de Suzanne Guité. *Le Devoir*, p. 24.

Richard, J.-F. (2008). *Un cerveau géminé et ses réseaux : littérature, science et relations Québec-France chez Louis-Marcel Raymond (1915-1972)* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières]. Cognito. https://depote.uqtr.ca/id/eprint/1987/1/030080312.pdf

Secrétariat du Mi'gmawei Mawiomi. (2009). *Gesgapegiag. Notre territoire, Nm'tginen*. http://www.aboutourland.ca/fr/printemps/gesgapegiag

Tommi, M.-J. (2019). *Notes sur Suzanne Guité par Marie-Josée Tommi*. Prêt de l'autrice.

Tommi, M.-J. et Rivière, S. (2024). *Suzanne Guité : entre l'arbre et la pierre*. Éditions du Tullinois.

Vallerand, J. (1957). Le Centre d'Art de Percé. *Le Devoir*, p. 10.

Notes de recherche

Jinny Yu, le miroir sans tain de l'intime et du réel

Emmanuelle Planchet

Résumé

« Jinny Yu, le miroir sans tain de l'intime et du réel », est un article né d'une conversation entre l'auteure et l'artiste le 21 février 2025. Cet échange a servi de miroir introspectif, où l'art est devenu le médium de nos interrogations, de nos doutes, de nos émotions et de notre sensibilité. Cet écrit vise à transmettre un savoir affecté — selon les propositions de N. Dawson et B. Jodoin — sur la pratique artistique contemporaine de Jinny Yu. Cet angle d'approche est adopté pour proposer une autre manière de concevoir la critique d'art, et, au bout du compte, questionner ce que l'art peut apporter dans nos vies. Entre philosophie, histoire de l'art et savoir affecté, le texte ouvre un chemin introspectif, suggérant que le changement commence par une transmutation de notre regard sur le monde et sur nous-mêmes.

Mots-clés : Jinny Yu, aluminium, self-portrait, abstraction, migration

Abstract

'Jinny Yu, the two-way mirror of intimacy and reality' is an article that arose from a conversation between the author and the artist on 21 February 2025. This exchange served as an introspective mirror, where art became the medium for our questions, doubts, emotions and sensibilities. This piece aims to convey affective knowledge — according to the proposals of N. Dawson and B. Jodoin — about Jinny Yu's contemporary artistic practice. This approach is adopted to propose another way of conceiving art criticism and, ultimately, to question what art can bring to our lives. Between philosophy, art history and affective knowledge, the text opens up an introspective path, suggesting that change begins with a transformation of our view of the world and ourselves.

Keywords: Jinny Yu, aluminium, self-portrait, abstraction, migration

Biographie de l'auteure

Emmanuelle Planchet est étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM. Récemment immigrée à Montréal pour poursuivre ses études, elle porte son intérêt sur les questions spirituelles dans le champ de l'art contemporain, abordées selon des perspectives transnationales et féministes.

Author's biography

Emmanuelle Planchet is a master's student in art history at UQAM. She recently immigrated to Montreal to pursue her studies and is interested in spiritual issues in contemporary art, approached from transnational and feminist perspectives.

> Tout indique désormais qu'il existe une infinité d'univers, et qu'il est donc impossible pour l'esprit humain de comprendre les lois les plus fondamentales qui régissent l'existence. Ainsi, on peut imaginer que certains univers se reflètent les uns les autres [...]. Par exemple, il n'est pas impossible que vous soyez simultanément présent dans plusieurs dimensions, au sein d'environnements divers obéissant à des lois différentes. Vous êtes toujours vous bien qu'entièrement dissemblable. En d'autres termes, la question Qui suis-je, cette interrogation vieille comme le monde, est désormais tellement immense qu'y répondre est pratiquement voué à l'échec. (Stefánsson, 2024, p. 76-77)

Je me souviens du jour où je suis arrivée à Montréal. C'était une journée qui portait encore les parfums de la fin de l'été. Les souvenirs, eux, sont toujours frais, car seuls quelques mois se sont écoulés entre ce moment et l'écriture de cet article. C'est la première fois que je vis loin de mon pays natal, la France. Je suis arrivée dans un monde nouveau, où l'idée de tout recommencer, de me redéfinir, s'offrait à moi. J'étais pleine d'envie et de désir brûlant de parcourir ce « nouveau » lieu. Et pourtant, très vite, je me suis heurtée à la réalité. Mon départ ne s'expliquait pas uniquement par une soif de découverte, mais aussi, de façon plus profonde, par un besoin de fuir. Je me suis laissée emporter dans une spirale de doutes, d'angoisses et de questionnements, une forme de paralysie intérieure qui, parfois, m'empêchait de me lever. C'est en traversant cette matière noire que j'ai commencé à formuler une réponse à une question aussi intime qu'universelle : « Qui suis-je ? ».

Nous l'avons tous fait, au moins une fois, sans jamais trouver de réponse figée. J'ai compris, en avançant, que ce sont souvent dans les périodes les plus troubles que des présences bienveillantes, parfois inattendues, nous aident à remonter à la surface. Montréal, pour moi, a été cette main tendue. Je crois peu au hasard. Chaque choix, même inconscient, révèle une facette de nous-mêmes. Je suis arrivée avec un but, celui de terminer ma maîtrise en histoire de l'art. Edith-Anne Pageot, l'une de mes professeur.e.s – également directrice de mon mémoire de recherche – m'a fait découvrir l'artiste Jinny Yu. Mon attirance pour les matériaux réfléchissants et l'abstraction lui a tout de suite fait penser à cette créatrice.

Jinny Yu a aussi quitté son pays natal, la Corée, pour venir s'installer à Montréal en 1988, où elle a grandi. Elle a ensuite étudié à Toronto, enseigné au Nouveau-Brunswick, vécu à Venise,

et aujourd'hui oscille entre Ottawa et Berlin. Et ce déracinement, le sentiment de ne se sentir chez soi nulle part, se reflète dans sa recherche créative qui prend forme par des autoportraits abstraits. Elle parvient à se comprendre en mêlant deux univers : celui de l'aluminium et l'encre noire, héritée de la calligraphie. La connaissance de soi, c'est se sentir chez soi dans son intérieur, quand on ne se sent pas chez soi à l'extérieur. C'est une quête qu'elle poursuit dans ses nombreux voyages, qui à leur tour façonnent sa pratique. Un cercle vertueux s'est créé.

Lorsque je m'adonne à la photographie, je suis toujours fascinée par les reflets. C'est peut-être pour cette raison que l'univers de cette artiste canadienne d'origine sud-coréenne m'a autant touchée. En février dernier, j'ai eu l'honneur de m'entretenir avec elle par visioconférence. Avec une grande générosité, elle a répondu à mes questions. Ce que je n'avais pas encore réalisé, c'est combien cette conversation faisait écho à mon propre cheminement intérieur. Nous sommes toutes deux habitées par la quête du soi, celle du chez-soi, et du déracinement. Bien que nos parcours soient différents, ses surfaces réfléchissantes agissent sur moi — et peut-être sur vous – comme des miroirs. J'y vois mes propres interrogations, mes propres failles. Pour la première fois dans mon parcours universitaire, j'ai pu exprimer non seulement une analyse, mais aussi mes émotions, ma réaction affective face à des œuvres, face à une artiste. Nicholas Dawson et Benoit Jodoin développent cette notion, appelée « savoir affecté » (2025, p. 26-29), qui explore comment les affects supplémentent et transforment la critique artistique et littéraire. Leur proposition consiste en l'intégration des dimensions sensibles et subjectives, où nos expériences personnelles et émotionnelles enrichissent notre compréhension des œuvres d'art. Et je crois qu'on oublie souvent, tant du côté des amateurs que des spécialistes, que l'art est, avant tout, une affaire de partage sensible[1].

Cet article m'est cher, car il marque une rencontre entre ce que je vois et ce que je ressens. J'ai trouvé des mots pour mes maux. J'aimerais, par cet écrit, rappeler à vous, lecteurs, que l'art, sous toutes ses formes, est quelque chose qui se ressent, qui passe par nos sens, qui nous bouleverse parfois, nous fait réfléchir, penser, nous donne envie de créer, pleurer, rire, bref, de vivre. Il n'y a pas que l'art qui nous procure ces émotions. À une époque où l'actualité est particulièrement anxiogène, il est important de nous rappeler que nous sommes des êtres sociaux, grandissant grâce au partage, aux échanges et au dialogue.

Le parcours artistique de Jinny Yu peut être découpé en plusieurs phases, toutes ancrées dans une quête de sens par la peinture. Son œuvre ne se laisse pas enfermer. Elle migre elle aussi. Elle est multiple, en transformation constante. Et c'est cela qui la rend si précieuse dans le paysage de l'art contemporain : elle pense le monde sans le réduire. Elle ouvre des perspectives, sans jamais imposer une vision.

La première phase, jusqu'en 2008, était une exploration des limites de l'abstraction picturale. La deuxième, de 2009 à 2014, interrogeait la matérialité même du médium à travers la question existentielle : Qui suis-je ? Elle réalisait alors un autoportrait, *Black Matter* (fig. 1), composé d'un cercle noir pulvérisé sur une plaque d'aluminium – un support pourtant peu réceptif à l'aquarelle. Et pourtant, grâce à la patience, à la maîtrise technique et au jeu de superpositions, elle parvenait à la faire adhérer. Une métaphore de l'identité elle-même, instable, fragile, altérable, mais persistante. La troisième phase, de 2015 à 2019, a déplacé la question de l'identité personnelle vers des enjeux politiques et sociaux. Elle ne se regarde plus seulement comme sujet, mais comme citoyenne, comme artiste sur une terre qui n'est pas la sienne. Et aujourd'hui, une quatrième phase semble émerger. Plus silencieuse, peut-être, moins centrée sur l'autoportrait. L'abstraction devient un espace collectif, une zone de partage, de responsabilité, de réflexion commune.



Figure 1. Jinny Yu, *Black Matter*, 2013, huile sur aluminium, 175,2 x 109,2 cm. Photographie de Youngha Jo.

C'est en 2004, à Berlin, que Jinny Yu découvre et adopte l'aluminium, un matériau qui deviendra central dans sa pratique. L'architecture postmoderne qu'elle côtoie à ce moment-là laisse une empreinte durable sur sa sensibilité, et c'est dans ce contexte qu'émergent les *Me(n)tal Perspectives*[2]. Des lignes de chaos s'ordonnent sur des surfaces froides et réfléchissantes. L'aluminium, choisi à la suite de multiples expérimentations, semble l'avoir appelée. À la fois haptique, sensuel et méditatif, il devient pour elle un médium idéal. L'artiste se livre à une création abstraite, un langage qui lui est familier. La surface réfléchissante lui permet d'amener une distance et une proximité avec soi-même, comme un filtre entre le regard et le réel. Ce support lui offre une grande liberté : celle de peindre sans contrainte, d'explorer, de chercher, d'essayer, de recommencer. La liberté de composer devient un prolongement de la liberté d'être. Il fallait, pour cela, se regarder – même dans le flou – et accepter de ne pas toujours avoir de réponse. Jinny Yu a d'abord pris le temps de regarder son reflet pour mieux se connaître et ainsi être libre d'être qui elle veut. Tout comme le fut mon départ à Montréal, l'exil était pour moi une conquête de liberté. « Qu'est-ce que l'exil sinon la perte violente et involontaire de tous les symboles de son identité ? » (Adnan, citée dans Abiad-Boyadijan, 2025, p. 72). Jinny Yu considère l'aluminium comme une métaphore de la perception subjective, comme elle me l'a confié lors de l'entrevue. Rien n'y est net, nos reflets sont instables, brumeux, comme le sont nos identités. Nous ne savons pas toujours qui nous sommes, car notre environnement, nos histoires, nos douleurs parfois, brouillent cette image. L'intuition est son guide, et c'est elle

qui donne forme à ses autoportraits abstraits, qui interrogent à la fois sa place dans le monde et sa manière d'y exister. À travers son art, Jinny Yu cherche à dessiner les contours de son identité. Cette quête, profondément humaine, nous concerne tous. Qui suis-je ? Peut-être que la réponse n'existe pas, et qu'il faut accepter ce silence. C'est là que réside la puissance de son œuvre, elle ouvre un espace de dialogue intérieur, un espace pour se questionner. Un miroir qui, au lieu de refléter l'apparence, interroge notre vérité.

C'est sans doute ce qui me touche dans son travail, sa capacité à faire écho à ma propre recherche – en tant qu'artiste, mais aussi en tant que personne. Quand je photographie, je suis moi aussi attirée par les reflets, comme une façon détournée de chercher des réponses, des réponses cachées dont je devrais trouver le sens. Sans pouvoir toujours les expliquer, certaines œuvres s'imposent à nous. Elles résonnent. Elles nous parlent.

Cette subjectivité a été fortement influencée par les nombreux déplacements de l'artiste. D'un pays à un autre, d'une langue à une autre, Jinny Yu a construit son regard en voguant sur le décalage culturel. Elle m'a confié ne jamais se sentir véritablement « chez elle » là où elle se trouve. Une distance subsiste. C'est cette mise à distance qui, paradoxalement, crée chez elle une profondeur de regard. Pour elle, cette distance ne peut se traduire autrement que par l'abstraction. L'abstraction, dans son essence, impose une prise de recul. Elle échappe à la lecture immédiate, réclame du temps, une forme de digestion sensorielle et intellectuelle. Elle résiste aux définitions, et c'est peut-être pour cela qu'elle nous accroche. L'abstraction constitue tout ce qui est non figuratif, ne représente pas – à première vue – le réel, s'en éloigne, ou le formalise sans qu'il ne soit reconnaissable. L'abstraction est l'irreconnaissable. Ce que Jinny Yu déploie, ce sont des surfaces qui, bien qu'abstraites, parlent d'expériences concrètes, celle du déplacement, du déracinement, de la tentative de compréhension de soi dans un monde qui n'offre pas toujours de miroir clair. Et pourtant, la première chose que l'on perçoit dans ses œuvres, ce n'est pas la pensée. C'est le corps. C'est la sensation. Cela me rappelle Francis Ponge (1977) et sa manière de décrire la figue avec minutie, en évoquant la texture, la couleur, les plis, le goût – et ce n'est qu'ensuite que vient la pensée. L'œuvre de Jinny Yu s'inscrit dans cette logique. L'émotion vient d'abord. Le miroir d'aluminium nous captive par la lumière, le flou, notre reflet instable. Et ce n'est qu'après ce trouble premier que s'amorce la réflexion.

Cette approche intuitive et sensible est, pour moi, nouvelle à explorer. Ayant l'habitude d'analyser objectivement les œuvres, j'ai parfois mis sous silence ma sensibilité. En la laissant s'exprimer aujourd'hui, j'ai le sentiment d'approcher les créations de Jinny Yu avec une autre perception : la mienne. Cette voix que j'écoute, me permet d'accéder à une autre dimension de compréhension. Le travail de Jinny Yu me rappelle que l'art commence par une rencontre physique. Et que ce miroir, même abstrait, nous introduit immédiatement dans l'œuvre.

Jinny Yu parle de migration, de territoires, de langages, de ses déplacements entre différentes parties du monde. Elle remet en question les grandes théories modernes – Adorno, Arendt, Foucault – qui, si elles sont des passages obligés, doivent être, selon elle, constamment interrogées. Rien ne se perd, tout se transforme. Ces cadres de pensée sont pour elle des outils, des déclencheurs de conversation. Car au cœur de sa pratique, il y a la conversation. Une conversation entre les matériaux et la pensée, entre l'artiste et le spectateur, entre le monde intérieur et le monde extérieur, entre elle et moi. L'aluminium réfléchissant devient alors un support de dialogue, un espace de diffraction. Et ce n'est pas un hasard si la physique quantique vient nourrir son travail. Jinny Yu évoque Karen Barad[3] et son approche philosophique du réel, inspirée des concepts de diffraction, de superposition, de réflexion (Barad, 2007). Dans sa série *Inextricably Ours* (fig. 2), exposée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, du 22 juin 2024 au 5 janvier 2025, cette dimension physique se mêle au pictural. Elle a également travaillé en collaboration avec la physicienne Shohini Ghose[4] afin d'explorer les liens profonds entre la peinture et les lois invisibles qui régissent l'univers. Par son art, elle cherche à apporter des réponses. Ses toiles récentes représentent des formes cubiques, des *cuboïdes*, volontairement ambiguës. Selon la position du spectateur, un coin du cube paraît se rapprocher, puis s'éloigner. Ce flou perspectiviste incarne cette idée que toute vision est relative. Tout dépend du point de vue. Ce sont des œuvres qui ne figent pas un sens, mais qui en proposent plusieurs, coexistant, parfois en tension. Ces œuvres forment l'exposition *Superposition*, présentée en Ontario, et formulent plastiquement des principes de physique quantique, ceux évoqués par Karen Barad et Shohini Ghose.



Figure 2. Jinny Yu, *Inextricably Ours W23-04*, 2023, aquarelle sur papier, 20 x 18 po. Photographie de Aylin Abbasi

Ce terme emprunté à la physique quantique – superposition – se définit comme un « [...] principe revêtant des formes variées et qui s'applique à des phénomènes où des relations linéaires existent entre les variables et les fonctions qui en dépendent » (CNRTL, 2012). Les *cuboïdes* incarnent plastiquement ce système, leur apparence change en fonction du point de vue du spectateur. Ainsi, tout semble osciller entre des possibilités de réalité coexistantes. La contemplation fixe un instant, un résultat émerge. Un bref changement et tout est modifié. Cette superposition constitue une condition intrinsèque à notre réalité. Une réalité où les évènements, concepts et objets ne sont pas définis de manière binaire ou fixe. Ils coexistent. Le monde, l'univers, est fait de relations dynamiques, d'entrelacements, où les identités émergent grâce à l'interaction. Dans le travail de Jinny Yu, ce changement de point de vue fait écho à la migration, au déplacement qu'il soit géographique, identitaire, existentiel. Est-ce nous qui changeons notre regard sur le monde, ou est-ce le monde qui, en changeant, transforme notre regard ? Les couches de peinture, les perspectives multiples, la relation entre le sujet et l'arrière-plan, les expériences esthétiques, s'agencent comme des strates de réalité, non en se refusant, mais en communiant. Jinny Yu lance un appel à la simultanéité des points de vue, une acceptation de la pluralité de mondes possibles. La superposition est un principe mettant en évidence la réalité comme étant en constante évolution, aux frontières floues[5]. L'art et la physique quantique se rejoignent dans une idée, celle que rien n'est figé, tout est dans une constante reconfiguration.

De ses propres mots, Jinny Yu me confie : « Je me trouve comme peintre contemporain, qui pense à comment est-ce que je peux utiliser le médium de la peinture pour comprendre ce qui se passe autour de moi ». Son travail s'inscrit aujourd'hui dans une réflexion plus vaste sur la position coloniale au Canada et sur la responsabilité qui incombe aux « invités perpétuels », *"Perpetual Guest" and "why does its lock fit my key ?* (fig. 5), vivant sur des terres autochtones non cédées. Elle interroge : « Que veut dire vivre ici, comme colone ? Comme hôte ? Peut-on vraiment rester invité sans prendre de responsabilité ? Et si prendre plus de responsabilités nous permettait justement de développer un sentiment d'appartenance plus fort ? ».



Figure 5. Jinny Yu, *Perpetual Guest and why does its lock fit my key?*, 2020, vue de l'installation *RELATIONS : Diaspora et Peinture*, Fondation PHI pour l'Art Contemporain.
Photographie de Richard-Max Tremblay.

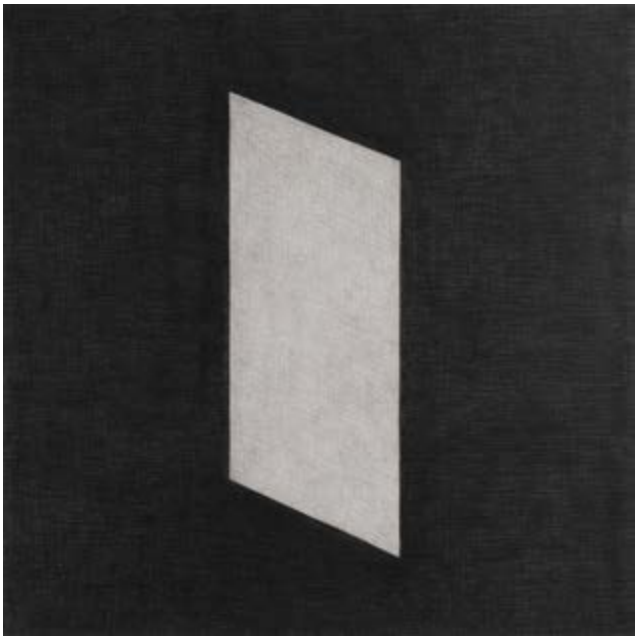


Figure 3. Jinny Yu, *Hôte XXXIX*, 2020, graphite sur papier, 41,9 x 41,9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Québec. Photographie de Andrew Wright.

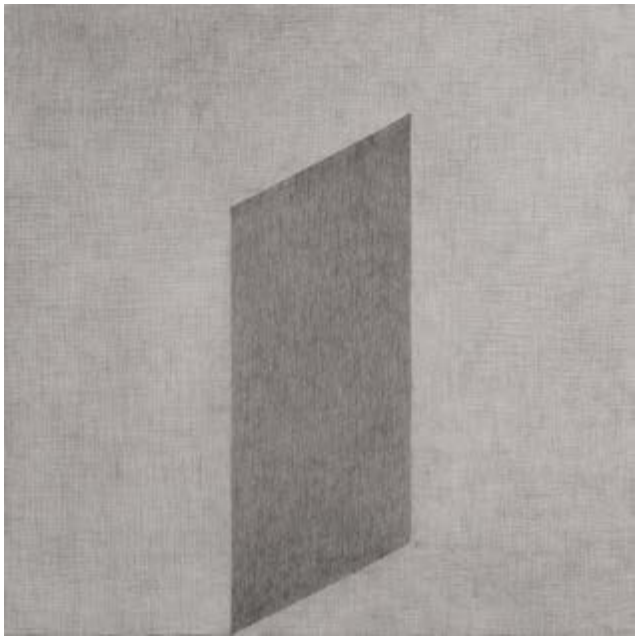


Figure 4. Jinny Yu, *Hôte XL*, 2020, graphite sur papier, 41,9 x 41,9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Québec. Photographie de Andrew Wright.

Et moi, devant ses œuvres, je me retrouve. Dans le flou d'un reflet, dans une ligne qui se dédouble, dans une surface qui absorbe autant qu'elle repousse. Elle me permet de penser. De sentir. D'entrer en dialogue.

Au terme de mon entretien avec Jinny Yu, il demeurait une dernière question, comme un écho persistant au cœur de ma démarche. Elle naissait d'un besoin presque irrépressible d'apprendre, apprendre par cœur pour appliquer la leçon, être certaine de ne pas oublier, comme on le fait avec une poésie : « Auriez-vous une définition de ce que signifie pour vous la compréhension de soi, de sa place dans le monde ? ». En guise de réponse, Jinny Yu m'a invitée à aller voir sa série *Hôte* (2020) (fig. 3 et 4), exposée au Musée des beaux-arts de Montréal. Je me suis prêtée à l'exercice d'écrire ce que je ressentais face à cette œuvre. Nous pénétrons dans un écrin noir et mystérieux, coupé du reste du musée. J'ai été particulièrement sensible à la scénographie immersive, nous permettant de faire corps avec l'œuvre. J'ai immédiatement pensé à Malévitch. Puis je me suis arrêtée là, laissant cette pensée en suspens. Je ne voulais pas entrer dans une théorisation ni convoquer des œuvres étudiées. Je souhaitais porter un regard neuf. Renoncer à l'idée de contrôle. Écouter mon intuition, sans exiger de réponse parfaite.

Le motif de la porte parait simple à décrypter. Pourtant, j'ai été subjuguée par la façon dont l'artiste l'a décliné, offrant alors l'éventualité d'y voir des portes, des ouvertures, des possibilités,

des opportunités ; entrouvertes, ouvertes, fermées. Est-ce une seule et même œuvre, un même objet, représenté sous différents points de vue ? Cela m'a procuré un sentiment d'espoir, qui ressurgit à la surface en ce moment même. Finalement, nous voyons ce que nous cherchons à voir.

Les dégradés de gris, noir et blanc, métaphorisent les nuances que nous éprouvons. Ce n'est jamais tout noir ou tout blanc, dit-on couramment. La vie est faite de nuances, d'occasions, saisies ou non, et cela construit notre histoire, notre expérience sur cette terre. *Hôte* est une œuvre ancrée dans le réel. Je l'ai perçue comme un écho à nos pulsions, à nos choix et à notre libre arbitre.

La distance et la perception sont des constantes dans le travail de Jinny Yu. Nous pouvons voir ces formes rectangulaires de près, comme de loin, dans leur individualité ou leur ensemble. Est-ce une métaphore des nuances de l'individualité ? Ou une représentation de la pluralité communautaire ? Jinny Yu nous invite à réfléchir à la place que nous occupons dans le monde, en tant que personne ou au sein d'une collectivité. Par le jeu subtil de lignes et de rectangles noirs, blancs et gris, Jinny Yu nous invite à sonder ce que nous sommes. Mais ce n'est là que mon ressenti.

Notes

1. Cette expression s'inspire du titre éponyme *Le partage du sensible : esthétique et politique* (Rancière, 2000).
2. Voir le catalogue de l'exposition *Story of a Global* Nomad (Falvey *et al.*, 2008).
3. Karen Barad est une philosophe spécialiste de physique quantique ayant enseigné au département d'études féministes de l'Université de Californie à Santa Cruz.
4. Pour plus de précisions sur l'utilisation de la physique quantique dans le travail de Jinny Yu, voir sa discussion avec la physicienne Shohini Ghose (Art Gallery of Ontario, 2024). Shohini Ghose est physicienne quantique et professeure de physique et d'informatique à l'Université Wilfrid Laurier.
5. Karen Barad utilise la superposition pour expliquer le fonctionnement de diffraction des ondes (2007, p. 76).

Références

Abiad-Boyadjian, M. (2025). J'ai vu la mer dans le soleil et le soleil au milieu de la mer : en conversation avec Etel Adnan (1925-2021). *Spirale*, (288), 70–77.

Art Gallery of Ontario. (2024, 13 décembre). *Jinny Yu, Shohini Ghose et Ming Tiampo en conversation* [Vidéo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=IRiSNtmRR78&t=1s&ab_channel=ArtGalleryofOntario

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway, Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

CNRTL. (2012). *Superposition : Définition de superposition*. Centre national de ressources textuelles et lexicales. https://www.cnrtl.fr/definition/superposition

Dawson, N. et Jodoin, B. (2025). Des gestes pour venir en aide à nos platitudes critiques. *Spirale*, (288), 26-29.

Falvey, E., Foscari, A., Pageot, E.-A. et Galerie Art Mûr. (2008). *Story of a Global Nomad* [Catalogue d'exposition]. Éditions Art Mûr.

Ponge, F. (1977). *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Flammarion.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. La Fabrique.

Stefánsson, J. K. (2024). Ton absence n'est que ténèbres. Folio.